



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Theater der Wahrnehmungspolitik“

Das „Politische“ in Frank Castorfs Inszenierungen „Erniedrigte
und Beleidigte“ und „Elementarteilchen“

Verfasserin

Renate Theresia Kammerhofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.- Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Politisches Theater	6
2.1 Die Begriff des „Politischen“ in Referenz zum Theater	6
2.2. Bestimmungen des Begriffs des politischen Theaters	8
2.2.1. Strukturelle Politizität	8
2.2.2. Thematische Politizität	10
2.2.2.1. Exkurs: Die Debatte um die Werktreue bei Castorf.....	14
2.2.3. Wirkungsästhetik am Theater im historischen Überblick	21
2.2.4 Neue Politiken des Ästhetischen	31
3. Zur Methode	40
3.1. Begriffliche Differenzierung von „Aufführung“ und „Inszenierung“	40
3.1.1. Theater als Text.....	42
3.1.2. Wahrnehmung zwischen Bedeutungserzeugung und Wirkung	44
4. „Erniedrigte und Beleidigte“ nach dem Roman von Fjodor M. Dostojewski	47
4.1. Der Roman „Erniedrigte und Beleidigte“ (1861) Fjodor M. Dostojewski	47
4.1.1. Der literarische Text im Prozess der Inszenierung.....	48
4.2. Der theatrale Raum	54
4.2.1. Die Konsequenz des Raumes im Bühnenraum	56
4.2.2. Der Entzug des leiblichen Schauspielers als Krisenerfahrung.....	57
4.2.3. Die Konsequenz des Simultanen	61
4.3. Die Atmosphäre des theatralen Raumes	64
4.3.1 Analyse Erinnerungsprotokoll Nelly trifft auf den Fürsten	65
4.3.2. Die Wirkung des atmosphärischen Raumes	68
4.5. Die Irritation, die Störung und die Rhythmisierung als Politisierung des Rezeptionsprozesses	71
4.5.1. Rhythmus	74
4.6. Fazit zur Analyse von „Erniedrigte und Beleidigte“	78
5. „Elementarteilchen“ nach Texten aus dem gleichnamigen Roman von Michel Houellebecq	80
5.1. Der Roman Elementarteilchen von Michel Houellebecq	80
5.1.1 „Lasset uns Menschen machen“ oder der literarische Text im Prozess der Inszenierung	83
5.2. Der Bühnenraum	86
5.3 Die Kollision der Gegensätze Komik und Ernsthaftigkeit	88
5.3.1 Theorie der Komik auf der Bühne.....	89
5.3.2. Komik durch Unzulänglichkeit und Pannen auf der Bühne.....	90
5.3.3. Die Ironie.....	92
5.3.4. Die Ironie in Castorfs „Elementarteilchen“	94
5.3.5. Die Wirkung der Komik auf die Wahrnehmung	96
5.4. Der Rollenwechsel im politischen und ästhetischen Kontext	98

5.4.1.Exkurs Rollenwechsel	100
5.5 Die Selbstgefährdung der Schauspieler.....	102
5.5.1. Wirkung der Selbstgefährdung.....	106
5.6. Fazit zur Analyse von „Elementarteilchen“	108
6. Conclusio	110
7. Bibliografie	114
8. Abstract	124

1. Einleitung

Der Name Frank Castorf und die Bezeichnung „politisches Theater“ tauchen oft in einem Satz auf. In vielen Kritiken und in wissenschaftlichen Publikationen wird Castorfs Theaterästhetik mit politischem Theater in Zusammenhang gebracht. Doch auf die Frage, worin sich das „Politische“ in Castorfs Theater manifestiert, kann nicht so einfach eine klare und eindeutige Antwort gegeben werden. Während der Auseinandersetzung mit den Inszenierungen von Frank Castorf wurde mir schnell klar, dass sich sein Theater durch hohe Komplexität auszeichnet und das „Politische“ keinesfalls auf den Inhalt beschränkt ist. Im Gegenteil, er sprengt den Inhalt auf und schafft ein neues vom literarischen Text unabhängiges Ereignis, das die Zuschauer zur aktiven Teilnahme zwingt. Auch wenn sich diese Aktivität oft nur als innere Vorgänge beim Zuschauer abspielen, ist der Zuschauer nicht mehr nur passiver Rezipient, der die Aufführung auf kontemplative Weise verfolgt, sondern aktiv an der Aufführung beteiligt.

Dieses Wissen wirft die Frage auf, worin sich das „Politische“ in Castorfs Theater konstituiert. Worin lässt sich das „Politische“ in Castorfs Theaterästhetik festmachen, wenn sich seine Inszenierungen fast vollständig einer semantischen Kohärenz verweigern? Kann Theater eine politische Wirkung haben, wenn es nicht so, wie das allgemeine Verständnis vom „politischen Theater“, politische Themen auf der Bühne verhandelt? Daher ist es angebracht nicht nur nach dem „Was“, sondern auch nach dem „Wie“ zu fragen. „Wie ist das Theater von Castorf politisch?“ „Welche ästhetischen Strategien und Verfahren werden eingesetzt, um eine politische Wirkung herbeizuführen?“

Diese Fragen bilden den Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Zunächst soll gezeigt werden, welche unterschiedlichen Begriffsverhältnisse vom „politischen Theater“ existieren. Es gibt nicht nur eine einzige gültige Definition, anhand der sich ein Theater als politisch oder nicht politisch qualifizieren lässt. Das erklärt sich aus der Tatsache, dass es auch für das Wort „politisch“ nicht nur eine allgemeingültige Definition gibt. So hängt auch die Begriffsbestimmung des „politischen Theaters“ wesentlich davon ab, welcher Begriff des „Politischen“ zugrunde gelegt wird. Theater hat von je her versucht, auf politische oder soziale Missstände in den Gesellschaftsstrukturen zu reagieren. Um die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu gewinnen, wurden neue ästhetische Formen

entwickelt, die sich oftmals in einem Bruch von bisherigen theatralen Konventionen zeigten. In diesen Kontext ist auch das Theater von Castorf zu sehen. Auf welche außentheatralen Realitäten versucht Castorf zu reagieren und wie zeigen sich diese in seiner Theaterästhetik?

Seit den ausgehenden sechziger Jahren und dem Aufkommen und der Verbreitung der neuen Medien, hat das Theater unterschiedlichste Verfahren entwickelt, um die massenmedial beeinflusste Wahrnehmungssituation der Zuschauer zu thematisieren. Die Wissenschaft hat auf die Veränderungen der Künste mit einem Wechsel der Forschungsperspektive reagiert. Auch in der Theaterwissenschaft hat sich ein Wandel vollzogen, denn das Theater erforderte mit seinen ästhetischen Erneuerungen auch eine Neuorientierung der Analysemöglichkeiten. Methodisch orientiere ich mich, auf jene Analysemöglichkeiten, welche den semiotischen und phänomenologischen Ansatz zu verbinden versucht. Was das konkret für die Analyse einer Aufführung heißt, soll der zweite Abschnitt meiner Arbeit zeigen. Dieser widmet sich den Methoden, die angewendet werden können, um eine Aufführung zu analysieren, die nicht vordergründig den literarischen Text als zentrale Instanz versteht. Wichtig war mir eine Analysemethode zu finden, die die Wahrnehmung der Zuschauer nicht aussperrt, wie es bei einer rein semiotischen Analysemethode der Fall wäre.

Im dritten Abschnitt befaße ich mich mit zwei Aufführungen von Frank Castorf. Dabei handelt es sich um „Erniedrigte und Beleidigte“ und „Elementarteilchen“. Für diese Auswahl habe ich mich in erster Linie deshalb entschieden, weil beide zum Themenkomplex „Kapitalismus und Depression“ entstanden sind und trotzdem den größten ästhetischen Unterschied aufweisen. In „Erniedrigte und Beleidigte“ wird das Reproduktionsmedium Video in einem exzessiven Umfang eingesetzt, dagegen kommt „Elementarteilchen“ bis auf eine Ausnahme vollkommen ohne Video aus. Aus den beiden Aufführungen werden jeweils jene Phänomene herangezogen, die sich durch eine spezifische theatrale Politizität auszeichnen. Damit wird die theatrale Politizität aus den Aufführungen hergeleitet. Ein zentraler Punkt war, die Reaktionen des Publikums, die ich während der Aufführungsbesuche, als auch auf den Videoaufzeichnungen beobachten konnte, in die Analyse mit einzubeziehen.

2. Politisches Theater

2.1 Die Begriff des „Politischen“ in Referenz zum Theater

Soll der Begriff „politisches Theater“ näher definiert werden stellt sich das Problem, dass es schon für das Adjektiv „politisch“ unterschiedlichste Bedeutungen gibt, die im Laufe der Geschichte nicht nur gewechselt haben, sondern sich auch teilweise widersprechen.¹ Wie Peter Langmeyer feststellt, können historisch überlieferte Verwendungsweisen des Wortes „politisch“ zu Einseitigkeiten und Auslassungen führen.² In Bezug auf das Theater kann sich das Wort „politisch“ auf den Inhalt, die dargestellte Form, oder auch die Wirkungsabsicht beziehen. Daraus wird ersichtlich, dass der „Begriff überwiegend funktional verwendet wird, also nicht nur - und auch nicht hauptsächlich – als Gattungs- oder Textsortenbegriff, [...]“³. Daher kann der Begriff dem jeweiligen Kontext entsprechend auf jedes Theaterstück und jede Theaterform zutreffen.

Trotz dieser schwierigen begrifflichen Lage möchte ich auf die wichtigsten historischen Bedeutungen⁴ des Wortes „Politik“ und „politisch“ eingehen, um aufzuzeigen, dass sich mit den veränderten Begriffen der „Politik“ oder des „Politischen“ auch, das Verständnis vom politischen Theater verändert hat.

Im allgemeinen Sprachgebrauch wird Politik als staatliche Macht verstanden. Für den Politologen Max Weber ist Politik „das Streben nach Machtanteil oder nach Beeinflussung der Machtverteilung, sei es zwischen Staaten, oder innerhalb eines Staates zwischen Menschengruppen, die er umschließt“.⁵ Webers Begriff bezieht sich

¹ Vgl.: Vollrath, Ernst: Eine Differenzierung im Begriff: Die Politik und das Politische. In: ders. (Hrsg.): Grundlegung einer philosophischen Theorie des Politischen. Königshausen & Neumann. Würzburg. 1987. S.29-56.

² Langmeyer, Peter: „Politisches Theater“. Versuch zur Bestimmung eines ungeklärten Begriffs- im Anschluss an Erwin Piscators Theorie des politischen Theaters. In: Turk, Horst; Valentin, Jean-Marie (Hrsg.): Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Peter Lang Verlag. Bern. 1996. S.10.

³ Langmeyer, Peter: Macht und Parteilichkeit oder: Was ist „politisch“ am politischen Theater der Moderne? In: Arntzen, Knut Ove u.a. (Hrsg.): Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts. Röhring Universitätsverlag. St. Ingbert. 2000. S. 103.

⁴ Es geht mir nur um jene Begriffe der Politik oder des Politischen, welche im Zusammenhang mit dem politischen Theater von Bedeutung sind.

⁵ Weber, Max: Politik als Beruf. In: Winckelmann, Johannes (Hrsg.): Max Weber. Gesammelte politische Schriften. Zweite erweiterte Auflage. J.C.B. Mohr Verlag. Tübingen. 1958. S.494.

ausschließlich auf Handlungen, die das Ziel haben Macht im Staat zu erwerben oder auszuüben. Auch ein Bürger, der seinen Stimmzettel abgibt, erstrebt Macht im Staat. Gegen diesen, auf den Staat bezogenen Begriff, wendet sich Carl Schmitt, denn im zwanzigsten Jahrhundert, im Zeitalter der Demokratisierung, ist es nicht mehr ausschließlich der Staat, der politisch handelt, sondern Gesellschaft und Politik bedingen sich gegenseitig. Der Staat verliert das Monopol des Politischen.⁶ Unter Rückbezug auf Carl Schmitt hat man den Begriff des Politischen in die Diskussion gebracht und von dem der Politik stark abgegrenzt: als Begriff der Form, der es möglich macht, dass etwas unter das Prädikat „politisch“ fällt, im Unterschied zu einem Begriff des Inhalts, der in einem bestimmten historisch kontingenten Verständnis des Politischen liegt. Daraus ergibt sich, dass nicht mehr nur der Staat die Schlüsselkategorie darstellt, sondern es eröffnet die Frage: Was ist das Politische? Und auf das Theater bezogen: Was ist das Politische an seinem Thema, seine Wirkungsabsicht?⁷

An dieser These Langemeyers ist zu kritisieren, dass Theater und Politik als zwei voneinander unabhängige Systeme gedacht werden. Diese Grenzziehung ist aber nicht haltbar. Denn Theater und Politik waren von je her keine sich ausschließenden Bereiche.⁸ Diese Feststellung hilft im Bezug auf das Theater der Gegenwart weiter, denn für die Postmoderne gilt, dass sich Theater nicht mehr durch die Negation der politischen Verhältnisse auszeichnet, wie es Piscator und Brecht getan haben und wie es bis in die sechziger Jahre fortgeführt wurde. Wie Achim Geisenhanslüke betont, wurde der Begriff der Negation in der Postmoderne zurückgedrängt, weil der feste Standpunkt des Kritikers nicht aufrechterhalten werden konnte. Statt des Begriffes der Negation gilt der Begriff der „affirmativen Ästhetik“ als neues Paradigma der Kunst. Die Theorie der Postmoderne wird aus dieser Perspektive als eine politisch unkritische Theorie verstanden. Doch hat die Postmoderne bloß andere Strategien entwickelt, um politisch wirksam zu sein. Es geht um eine spielerische Entlarvung von politischer Ideologien, durch Techniken der Parodie und der Travestie. In dieser Position ist der Künstler nicht

⁶ Vgl.: Langemeyer, Peter: Versuch zur Bestimmung eines ungeklärten Begriffs – Im Anschluss an Erwin Piscators Theorie des politischen Theaters. In: Turk, Horst/ Valentin, Jean-Marie (Hrsg.): Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderon bis Georg Seidel. Peter Lang Verlag. Bern. 1996. S.28.

⁷ Langemeyer, Peter: 1996. S. 10.

⁸ Bereits in der Antike, war Theater stark an die Polis, den griechischen Stadtstaat gebunden. Theater ist nicht ausschließlich als künstlerisches Modell, sondern durch seine Konstellation auch ein politisches und soziales Modell.

mehr in der Position der moralischen Autorität.⁹ Anders als im Verständnis von politischem Theater, in dem Kritik durch Repräsentation ausgeübt wird, stellt das postdramatische Theater Situationen her, die selbst politisch sind. Hans-Thies Lehmann greift in seine Schrift zum „postdramatischen Theater“ ebenfalls auf die Theorie der Postmoderne zurück. Grundlegend ist für Lehmann, dass zwischen dem „Politischen Theater“ und „dem Politischen im Theater“ eine Unterscheidung gemacht wird.

2.2. Bestimmungen des Begriffs des politischen Theaters

Um den Begriff des politischen Theaters näher zu bestimmen und zu zeigen wie sich das Verständnis im Lauf der Geschichte verändert hat, werde ich auf eine Definition von Fischer-Lichte zurückgreifen. Fischer-Lichte teilt den Begriff des politischen Theaters in vier grobe Begriffsverhältnisse. Sie unterscheidet, zwischen „strukturelle Politizität“, „anthropologischer Wirkungsansprüche von Theater als politisches“, „thematische Politizität“ und die „Neuen Politiken des Ästhetischen“.¹⁰

2.2.1. Strukturelle Politizität

Unter diesem Begriffsverständnis wird Theater grundsätzlich als politisch betrachtet, da Aufführungen immer eine Form von sozialer Gemeinschaft bilden, in der die Festlegung von Positionen verhandelt werden.¹¹ In einer Theateraufführung sind nach dieser Auffassung das Ästhetische und Soziale/ Politische untrennbar miteinander verknüpft. Diese Verknüpfung entsteht nicht erst, wenn politische Sujets behandelt werden. Sie ist mit der leiblichen Ko-Präsenz gegeben und garantiert.¹² Insofern stellt jede Aufführung eine politische Konstellation dar, in der Machtverhältnisse zwischen Akteuren und Zuschauern kontinuierlich neu verhandelt werden. Ein solches Verständnis geht davon aus, dass während einer theatralen Aufführung nicht einfach „ein Wahrnehmungssubjekt einem wahrzunehmenden Objekt konfrontativ

⁹ Vgl.: Geisenhanslüke, Achim: Schreie und Lüster: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne. In: Gilcher-Holtey, Ingrid/ Kraus, Dorothea/ Schöbler, Franziska (Hrsg.): Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation. Campus Verlag. Frankfurt/New York. 2006. 255.

¹⁰ Fischer-Lichte, Erika: Politisches Theater. In: Fischer-Lichte, Erika; Kollesch, Doris (Hrsg.): Metzlers Lexikon der Theatertheorie. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart. Weimar. 2005. S.242.

¹¹ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Politisches Theater. In: dies./ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias (Hrsg.) Metzlers Lexikon. Theatertheorie. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart. Weimar. 2005. S. 244.

¹² Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.68.

gegenübergestellt (wird), sondern dass es sich hier um ein Verhältnis der Partizipation, der Teilnahme und Interaktion handelt.“¹³ Der Zuschauer ist damit kein passiv aufnehmender Rezipient, sondern gestaltet die Aufführung zu einem gewissen Teil auch mit.

Dieses Wechselverhältnis zwischen Akteuren und Zuschauer hat bereits Max Herrmann im Jahr 1914 erkannt. Herrmann gilt als Gründer der Theaterwissenschaft und hat in deutlicher Abgrenzung zur Literaturwissenschaft, das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern als konstitutiv für eine Aufführung definiert:

Der Ursinn des Theaters [...] besteht darin, dass das Theater ein soziales Spiel war, - ein Spiel Aller für Alle. Ein Spiel, in dem Alle Teilnehmer sind – Teilnehmer und Zuschauer. [...] Das Publikum ist als mitspielender Faktor beteiligt. Das Publikum ist sozusagen Schöpfer der Theaterkunst. Es bleiben so viel Teilvertreter übrig, die das Theater-Fest bilden, so dass der soziale Grundcharakter nicht verloren geht. Es ist beim Theater immer eine soziale Gemeinde vorhanden.¹⁴

Auch Herrmann hat erkannt, dass es eben die Wechselwirkung zwischen Zuschauer und Akteure ist, wodurch sich Theater definiert. Dieses „aufeinander reagieren“ wird von Fischer-Lichte als „feedback-Schleife“¹⁵ bezeichnet. Eine Aufführung ist im Ablauf nicht vorhersehbar. Reaktionen wie klatschen, husten oder aufstehen, haben zur Folge, dass diese von den anderen Zuschauern als auch von den Schauspielern wahrgenommen werden, worauf wiederum die anderen Zuschauer oder Schauspieler reagieren. Der Begriff der strukturellen Politizität, meint ein allgemeines Merkmal von theatralen Aufführungen und keine bestimmte Theaterform, da sich Akteure und Zuschauer immer in einem Interaktionsprozess befinden. Auch bei räumlich vorgegebenen Trennungen zwischen Bühne und Zuschauerraum, findet eine ständige Wechselwirkung statt. In diesem Sinne sind alle Theaterformen politisch und der Begriff des politischen Theaters als „Tautologie“¹⁶ zu verstehen, da es in jeder theatralen Aufführung eine „feedback Schleife“ gibt. Die Frage ist in diesem Hinblick weniger, ob Kunst politisch ist oder nicht, sondern in welchem politischen oder ästhetischen Kontext sie stattfindet.

¹³ Kollesch, Doris: „Situation“ In: Metzlers Lexikon der Theatertheorie. 2005. S. 306.

¹⁴ Herrmann, Max: „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. In: Klier, Helmar (Hrsg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. 1981. S. 19.

¹⁵ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.59.

¹⁶ Hantelmann, Dorothea von: Showing Art Performing Politics. Zum Verhältnis von Kunst, Performativität und Politik. In: dies./Jongbloed, Marjorie: I promise its political. Performativität der Kunst. Ausstellungskatalog. Theater der Welt und Museum Ludwig. Köln. 2002. S.17.

2.2.2. Thematische Politizität

Das Begriffsverständnis der „thematischen Politizität“ ist in Westeuropa am weitesten verbreitet und wird wohl meist mit einer vom Autor eines Theatertextes intendierten Gesellschaftskritik in Verbindung gebracht. Aus dieser Perspektive beginnt das politische Theater, mit der Entstehung der europäischen Theaterkultur und seiner dramatischen Auseinandersetzung mit politischen Stoffen, in der griechischen Antike.

Im Unterschied zu dieser Auffassung macht Fischer-Lichte eine klare Trennung zwischen politischem Drama und politischem Theater. Unter „thematischer Politizität von Theater“ zählt sie jene Theaterformen des europäischen Theaters als auch des nicht westlichen Theaters, die allgemeine gesellschaftliche Phänomene (z.B. Gemeinschaftsbildung, Krieg, Globalisierung), historische Ereignisse (wie die Oktoberrevolution) oder jeweils aktuelle politische Konflikte (z.B. Kampf um die Abschaffung des §218, Diskussion um Einwanderungspolitik) zum Gegenstand haben.¹⁷ Fischer-Lichte meint damit Theaterformen, die sich einer bestimmten politischen Denkart verschreiben. Für Fischer-Lichte zählt das griechische Theater, welches insofern politisch war, als es grundsätzlich auf die Polis bezogen war, als auch das elisabethanische Theater, das spanische des Siglo de Oro, das klassische französische Theater zu dieser Begriffsbestimmung.

Besonders das Theater ab dem zwanzigsten Jahrhundert bringt Theaterformen hervor, die sich für Fischer-Lichte „dezitiert in den Dienst bestimmter politischer Ideologien stellen.“¹⁸ Dazu zählt auch das epische Theater von Erwin Piscator und Bertolt Brecht. Trotz der unterschiedlichen ästhetischen Verfahren, schaffen beide ein linksorientiertes Theater, das sich gegen den Kapitalismus wendet. Ebenfalls im Dienste bestimmter politischer Ideologien stehen die unterschiedlichen Massenspektakel in der ersten Dekade des zwanzigsten Jahrhunderts bis 1946, als auch das dokumentarische Theater, welches Anfang der sechziger Jahre in Deutschland eine Antwort auf die apolitische Zeit des Theaters nach dem zweiten Weltkrieg darstellte. Weiters zählen dazu jene Theaterformen, die im Umfeld der 68er Bewegung in Europa und in den USA entstanden und sich mit den Themen Bürgerrechte, Feminismus usw.

¹⁷ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: „Politisches Theater“ 2005. S.242.

¹⁸ Fischer-Lichte, Erika: „Politisches Theater“ 2005. S.244.

auseinandersetzen. Zudem zählt Fischer-Lichte auch jene nicht westlichen Theaterformen dazu, die nach der Befreiung der Kolonialmächten in Lateinamerika, Afrika und Asien Verbreitung fanden.¹⁹ Ob diese Theaterformen sich tatsächlich einer Ideologie unterwarfen oder bloß unterschiedliche theatrale Formen darstellen um Kunst mit politischen Themen ihrer jeweiligen Zeit zu konfrontieren, soll als Denkanstoß hier Erwähnung finden.

An diesen beiden gegenteiligen Auffassungen können die teils widersprüchlichen und kontroversen Meinungen und Standpunkte veranschaulicht werden, die bis heute das Verständnis vom politischen Theater, vor allem im deutschsprachigen Raum prägen. Dabei gehe ich zunächst auf den Standpunkt ein, den Siegfried Melchinger in den siebziger Jahren in einem zweiteiligen Band unter dem Titel „Geschichte des politischen Theaters“²⁰ vertreten hat. In diesen Schriften handelt Melchinger mehr als 2000 Jahre Theatergeschichte ab.

Für Melchinger ist das Wort Theater identisch mit dem aufgeführten dramatischen Text. Somit geht er in seiner Studie davon aus, dass das Potenzial eines politischen Theaters ausschließlich durch den Inhalt des Dramas gewährleistet wird. Als erstes politisches Theater²¹ führt er das Stück „Die Perser“ von Aischylos an und geht davon aus, dass ein Theater nur dann politisch ist, wenn es sich kritisch mit den politischen Verhältnissen seiner Zeit auseinandergesetzt hat.²² Dadurch erhält für Melchinger ein Drama den Anspruch nicht an Aktualität eingebüßt zu haben und heute noch spielbar zu sein.

In Auseinandersetzung mit der Theatergeschichte des zwanzigsten. Jahrhunderts würdigt er Piscator als ersten Theoretiker eines politischen Theaters, zugleich spricht er dessen offener Propaganda für den Kommunismus in seinen Theaterinszenierungen, eine politische Wirkung ab. Er kritisiert, dass Piscator die „Abwertung des Stückes eingeführt hat“, was dazu geführt hat, „dass heute Regisseure mit Klassikern machen können, was sie wollen“²³. Er spricht sich gegen das experimentelle Theater aus, denn

¹⁹ Fischer-Lichte, Erika „Politisches Theater“ 2005. S.245.

²⁰ Melchinger, Siegfried: Geschichte des politischen Theaters. Band I und II. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1974.

²¹ Melchinger benutzt für Drama und Theater den gleichen Begriff. Er schreibt von Theater, meint damit aber Drama.

²² Vgl.: Melchinger, Siegfried: Geschichte des politischen Theaters. Band II. S. 243.

²³ Melchinger, Siegfried: Geschichte des politischen Theaters. Band II. S.192.

seiner Meinung nach, braucht das Theater ein vom Autor geplantes Stück, ohne dieses wird es nicht politisch sein oder politisch wirken.²⁴ Zudem kritisiert er die neue Formensprache von Dramen, wie zum Beispiel Peter Handkes „Kaspar“ als „Bizzarerien“, die keine politische Wirkung entfachen können, da ihre Schockwirkung nicht von langer Dauer ist.²⁵

Diese Auffassung von Theater geht zurück auf die im 18. Jahrhundert einsetzende Literarisierungsbestrebung im deutschsprachigen Raum. Unter dem Einfluss der Aufklärung und einem neuen Kunstverständnis²⁶, hat sich die Vorstellung vom Theater als Bildungsanstalt und als literarische Kunst durchgesetzt. Das Theater wurde die Funktion zugesprochen, seine Zuschauer zu bilden und sittlich zu erziehen. Der Kunstcharakter von Theater galt ausschließlich durch seinen Bezug auf dramatische Kunstwerke garantiert.²⁷ Selbstverständlich gab es schon zuvor Dramen im Theater, doch wurde die Verbindlichkeit des Textes in Praxis viel großzügiger ausgelegt. Roselt betont, dass im literarischen Theater jene schauspielerischen Fähigkeiten tabuisiert wurden, welche bisher als die besondere Qualität der Schauspieler galt, wie „die Fähigkeit zu Improvisationen, die spontane Kontaktaufnahme mit Zuschauern, die literarisch nicht regulierten Interaktionen von Bühne und Publikum und nicht zuletzt der exzessive Einsatz von Körperlichkeit, die durch kein Rollenkorsett gedeckt ist.“²⁸ Parallel dazu führte die Literarisierung dazu, dass der Schauspielerstand aufgewertet wurde und sich die Etablierung von Berufsschauspieler durchsetzte. Was natürlich auch mit der Errichtung von feststehenden Theaterhäusern in Zusammenhang stand.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erzielten die Initiatoren des Avantgardetheaters eine Neubestimmung des Theaterbegriffs, dabei wurde Theater als eine eigenständige Kunst

²⁴ Vgl.: Melchinger Siegfried: Geschichte des politischen Theaters. Band II. S. 172.

²⁵ Vgl.: Melchinger Siegfried: Band II. S. 221.

²⁶ Dieses Kunstverständnis, dass sich im 18. Jahrhundert herauszubilden begann, wurde von Hegels Theorie zur Ästhetik (1817-1829) verstärkt. „Der Poesie als „geistiger Äußerung des Geistes“ gebührt nach Hegel der Primat über die mit sinnlichen Mitteln operierende Schauspielkunst, weshalb er den Schauspieler dazu verpflichtet, gleichsam das „Instrument“ zu sein, „auf welchem der Autor spielt, ein Schwamm, der alle Farben aufnimmt, und unverändert wiedergibt“. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Die äußere Exekution des dramatischen Kunstwerkes. In: Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters. Reclam Verlag. Stuttgart. 2000. S.192.

²⁷ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches. A. Francke Verlag. Tübingen. Basel. 2010. S.13.

²⁸ Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. S.218.

verstanden, „die nicht der Vermittlung einer anderen, nämlich der Literatur dient [...]“²⁹. Theoretiker und Praktiker in ganz Europa, darunter beispielsweise Georg Fuchs, Edward Gordon Craig, Vsevolod E. Meyerhold oder Alexander Tairov, warfen dem bildungsbürgerlichen, illusionistischen und naturalistischen Theater vor, jegliche Wirksamkeit durch die Verpflichtung auf literarische Texte und die Abbildung der Wirklichkeit eingebüßt zu haben.³⁰ Die Reformer forderten eine Autonomie des Theaters gegenüber dem literarischen Text und plädierten für eine eigenständige theatrale Sprache und für die Überwindung der räumlichen Trennung von Zuschauerraum und Akteuren.¹

Aus den Bestrebungen der Avantgarde bildete sich in weiterer Folge heraus, was heute als Regietheater bezeichnet wird. Der Regisseur wurde zum eigentlichen Schöpfer des Kunstwerkes und erlangte zunehmend an Bedeutung. Von der Rekonstruktion eines dramatischen Werkes wurde zu einer Interpretation übergegangen, die die Historizität des Dramas in die aktuelle Aufführungssituation integriert. Als einer der ersten Regisseure im deutschsprachigen Raum, der sein neues Verständnis von Klassiker Inszenierungen auf der Bühne verwirklichte, führt Fischer-Lichte Max Reinhardt an.³¹ Damit war von nun an, wie Fischer-Lichte unterstreicht, jede Klassiker-Inszenierung mit dem hermeneutischen Problem „einer prinzipiellen und unaufhebbaren Spannung zwischen Historizität (Entstehungszeit des Dramas) und Aktualität (der Aufführungssituation)“³² konfrontiert.

Tobias Hockenbrück, der sich in seiner Doktorarbeit ebenfalls mit dem Politischen in Castorfs³³ Theater auseinandersetzt, zählt zur thematischen Politizität „insbesondere die ideotextuelle Betrachtungsweise von (Dramen-) Literatur, wie sie vorzüglich dem

²⁹ Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches. A. Francke Verlag. Tübingen. 2010. S. 8.

³⁰ Vgl.: Umatham, Sandra: „Avantgarde“. In: Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzlers Lexikon der Theatertheorie. 2005. S.28.

³¹ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Zwischen Historizität und Aktualität. Klassiker Inszenierungen im 20. Jahrhundert. 1999. S. 373.

³² Fischer-Lichte, Erika: Zwischen Historizität und Aktualität. Klassiker Inszenierungen im 20. Jahrhundert. 1999. S.373.

³³ Seine Doktorarbeit beschäftigt sich mit Repolitiserungsbestrebungen des deutschen Theaters seit dem Terroranschlag am 11.09.2001 in New York. Aus diesem thematischen Hintergrund untersucht er die beiden Inszenierungen „Meister und Margarita“ und „Forever Young“. Hockenbrück, Tobias: Karneval statt Klassenkampf. Das Politische in Frank Castors Theater. Tectum Verlag. Marburg. 2008.

Regie-Theater der späten 1960er und 1970er zugewiesen werden kann.“³⁴ Damit greift Hockenbrick die Theorie des französischen Theaterwissenschaftlers Pavis Patrice auf. Pavis bezeichnet Inszenierungen, die sich mit den politischen, sozialen und psychologischen Subtexten eines Dramas befassen, als ideotextuelle Inszenierungen.³⁵ Dabei wird der Dramentext durch eine inszenatorische Interpretation überlagert und „verliert dabei seine Textur zugunsten von vorgefertigten, außerhalb seiner selbst liegenden Meinungen und Diskursen“.³⁶ Die ideotextuelle Betrachtungsweise befasst sich in erster Linie mit klassischen Texten und versucht sich jeweils auf die neue „Rezeptionssituation“ des Publikums einzustellen.³⁷ Mit der ideotextuellen Betrachtungsweise meint Pavis das Regietheater³⁸ das Ende der sechziger Jahre entstanden ist. Dabei verlor der literarische Text, wie bereits in der Avantgardebewegung, seine Autorität gegenüber dem Regisseur, der den Text auf seine Aktualität hin befragt und ihn neu komponiert. Diese neue Herangehensweise an den literarischen Text löste wiederum heftige Kontroversen aus, die bis heute andauern. Es geht dabei darum, wie viel Freiheit der Regisseur bei der Umsetzung eines Werkes hat.

2.2.2.1. Exkurs: Die Debatte um die Werktreue³⁹ bei Castorf

Die Werktreuedebatte wurde auch immer wieder durch Castorfs Inszenierungspraxis ausgelöst. Er wurde in den Medien als „Stückertrümmerer“ bezeichnet. Sein Interesse liegt nicht in einer inhaltlichen Rekonstruktion eines literarischen Werkes. Er bringt in seinen Inszenierungen sein Weltverständnis zum Ausdruck, indem er „die üblichen linearen Strukturen (und damit) auch Stück- und Fabelstrukturen zerstört“⁴⁰. In einem Interview gibt er seinen Standpunkt zur Werktreue Ausdruck:

Werktreue ist ein so grundsätzliches Missverständnis. Die Frage, wie frei ich mit einem literarischen Stoff umgehen darf, war nie mein Problem. Literatur ist ein Anlass für das, was ich in

³⁴ Hockenbrick, Tobias: 2008. S.13.

³⁵ Pavis, Patrice: Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung. In: Posner, Roland (Hrsg.): Zeitschrift für Semiotik. Band 11. Stauffenburg Verlag. 1998. S. 24.

³⁶ Pavis, Patrice: Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung. S. 24.

³⁷ Vgl. Pavis, Patrice: Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung. S. 25.

³⁸ Die bekanntesten Namen dieses neuen Regietheaters sind Peter Zadek und Peter Stein.

³⁹ Vorwegnehmend ist darauf hinzuweisen, dass der Begriff der Werktreue irreführend ist, denn jede Inszenierung ist eine Interpretation und beruht immer auf Reflexion und Bearbeitung und ist vor allem auch abhängig von der jeweiligen Zeit in der ein Werk inszeniert wird.

⁴⁰ Pietzsch, Ingeborg „Verstörend“ in Theater der Zeit 04/87. In: Wilzppolski, Siegfried: Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation. Zentrum für Theaterdokumentation und -information. Berlin. 1992. S. 116.

der Welt sehe. Er (Begriff der Werktreue, Anmerkung der Verfasserin) war immer literaturgeschichtlich kaschiert, aber er meinte in der DDR etwas Politisches. Werktreue war die Sicherheit, dass ein Abend wenn er stattfindet, berechenbar ist. Das Moment der Zufälligkeit, des Neuentstehens, des Destruktiven gegen die geforderte ideologische Aussage wurde mit diesem Begriff wasserdicht gemacht.⁴¹

Werktreue hatte in diesem Sinn auch immer eine ideologische Komponente. In der DDR hatte das Theater die Funktion zur „Bekräftigung des parteipolitischen Kurses“⁴² beizutragen und den Aufbau des sozialistischen Staates zu unterstützen. Künstler hatten sich den parteipolitischen Richtlinien unterzuordnen, ansonsten drohte Verhinderung und Verbot.⁴³ Castorf war von Beginn seiner Karriere mit Versetzungen, Verboten und gerichtlichen Verfahren konfrontiert, da seine Inszenierungspraxis „nicht der sozialistischen Kulturpolitik“⁴⁴ der DDR entsprach. Sein Theater galt als gefährlich für den sozialistischen Staat, da er sich aus der Sicht der DDR-Führung zu sehr an die westliche Ästhetik angelehnt hat. Die Stasi befürchtete durch sein Theater, eine „Etablierung negativ-feindlicher Kräfte“⁴⁵. Mit kritischen Stimmen sah sich Castorf auch in der BRD⁴⁶ konfrontiert, natürlich nicht mit derartigen Konsequenzen. Castorfs Theater führte zu heftigen Kontroversen. Einerseits erhob sich Castorfs Theater, vor allem beim jüngeren Publikum, bald zum Kultstatus, aber es gab auch diffamierende Kritiken, die seine Art Theater zu machen, als Skandal, Schwachsinn und Ähnlichen beurteilten. Auf eine Frage zu seiner Inszenierungsästhetik, welche häufig auf Unverständnis vonseiten des Publikums stößt, gibt Castorf die Antwort:

Die Deutschen versuchen gern, gegen die Diskontinuität der deutschen Geschichte im Geist (nach hegelianischen Prinzip) etwas dagegenzusetzen (sic!), im Kopf eine Welt zu bauen, ein Phänomen, das abrissfest und losgelöst von der Realität vorhanden ist.⁴⁷

Wie der literarische Text im Prozess der Inszenierung verwendet wird, soll in den Analysen an späterer Stelle gezeigt werden. Den Erwartungen des Publikums auf eine

⁴¹ Frank Castorf: „Für eine andere Vitalität auf der Bühne. Frank Castorf über sein Theater und sein Kunstverständnis. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 300. 30.09.1992. S.14.

⁴² Hammerthaler, Ralph: Die Position des Theaters in der DDR. In: Hasche, Christa/ Schölling, Traute/ Fiebach, Joachim (Hrsg.): Theater in der DDR. Henschel Verlag. Berlin. S.1994. S.159.

⁴³ Schößler, Franziska: Politisches Theater nach 1945.

http://www.bpb.de/publikationen/S3BNWG.2.0.Politisches_Theater_nach_1945.html#art2 Zugriff 10.11.2010

⁴⁴ Balitzki, Jürgen: Castorf der Eisenhändler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter. Ch. Links Verlag. Berlin. 1995. S.45.

⁴⁵ Stasi-Information zum Landestheater Anklam. 23.11.1982. In: Balitzki, Jürgen: Castorf der Eisenhändler. S.46.

⁴⁶ Castorf inszenierte ab Ende der 80er Jahre auch in der BRD, schon bevor er 1992 nach der Wende die Intendanz an der Berliner Volksbühne übernahm.

⁴⁷ Frank Castorf im Gespräch mit Günter Erken. In: Theater – ein Schuss Anarchie. In: Fiebach, Joachim (Hrsg.): Manifeste europäischen Theaters. 2003. S. 441.

abgeschlossene und vorhersehbare Geschichte auf der Bühne begegnet Castorf damit, die Zuschauer im Unklaren zu lassen und sie ihren eigenen Erfahrungen zu überlassen. Castorf geht es darum, „dass der Zuschauer seine eigene Haltung, die auch gegen diesen Theaterabend gerichtet sein kann, findet.“⁴⁸

2.2.2.2. Neuer Realismus in den 90er Jahren

Wie bereits dargelegt, besteht das Verständnis vom politischen Theater, als vom Autor intendierte Gesellschaftskritik bis heute. Wie Fischer-Lichte ausführt, wird der dramatische Text vereinzelt bis heute als eine Instanz betrachtet, die den Prozess der Inszenierung steuert und kontrolliert.⁴⁹ Als aktuelles Beispiel kann hier die Entwicklung eines neuen Realismus angeführt werden, der sich ab 1990er Jahren parallel zum postdramatischen Theater entwickelte.

Diese „Wiederkehr des Textes“ (der freilich nie verschwunden war)⁵⁰, zeigt eine Tendenz zur Reliterarisierung und eine neuerliche Aufwertung des Autors und stellt den dramatischen Text neuerlich in den Mittelpunkt.⁵¹ Wie Fiebach kritisiert, ist der Regisseur in dieser Tendenz nicht mehr in der zentralen Rolle, „souverän, dekonstruktiv- produktiv mit vorgefundenen Texten, mit überkommener und neuer Dramatik schöpferisch verändernd [...]“⁵² umzugehen, sondern wird zugunsten des neuen Realismus an den Rand gedrängt. Das vorrangige Ziel dieses neuen Realismus war, ein neues Theater zu etablieren, das sich von den Klassikerinszenierungen der großen Regiegrößen distanziert und sich auf die Aufführung neu geschriebener Dramatik konzentriert, um sozialkritisch und politisch agieren zu können. Das Theater soll von seinem Elfenbeinturm geholt werden und die sozialen Probleme der außerkünstlerischen Wirklichkeit auf die Bühne zu holen.

Kennzeichen für den neuen Realismus ist der schnelle Zugriff auf aktuell geschriebene dramatische Literatur. Die junge Generation von Autoren sichert sich ihre

⁴⁸ Frank Castorf: Für ein andere Vitalität auf der Bühne. Frank Castorf über sein Theater und sein Kunstverständnis. Süddeutsche Zeitung. Nr. 300. 30. 12. 1993. S.14.

⁴⁹ Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. 2010. S.93.

⁵⁰ Lehmann, Hans- Thies: Postdramatisches Theater. S.159.

⁵¹ Vgl.: Kreuder, Friedemann/ Sörgel, Sabine: Einleitung. In: dies. (Hrsg.): Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext. A.Francke Verlag. Tübingen. 2008. S. 7.

⁵² Fiebach, Joachim: Von den 1980ern zur Jahrhundertwende. In: ders. (Hrsg.): Manifeste europäischen Theaters. Von Grotowski bis Schlegel. Theater der Zeit. Recherche. 15. S. 352.

gesellschaftliche Relevanz, durch eine inhaltliche Verhandlung mit aktuellen politischen und sozialen Problemen. Anders als in der Sozialdramatik der 70er Jahre sind neue gesellschaftliche Probleme wie Globalisierung, Arbeitslosigkeit aber auch Familiendesaster, das neue Sujet der Dramen. Stilistisch sind sie nicht mehr an klassische Einheit von Handlung, Ort und Zeit gebunden. Auch der klassische Bühnendialog zwischen den Figuren wird von manchen Autoren aufgegeben. Wesentliche stilistische Merkmale der neuen Theatertexte sind der intermediale Bezug zu den neuen Medien sowie Film und Fernsehen.⁵³ Diese Rückkehr zum dramatischen Text und die neuerliche Aufwertung des Autors, dürfen wie Wilfried Floeck unterstreicht, nicht mit einer Rückkehr zum realistischen Theater des 19. Jahrhunderts verwechselt werden. Dafür war der kulturelle Einfluss der historischen Avantgarde und die Postmoderne auf das Theater der Gegenwart zu nachhaltig.⁵⁴

Als Beispiel für den neuen Realismusbegriff im Theater kann Thomas Ostermeiers⁵⁵ Programm in der Berliner Schaubühne angeführt werden. Als er im Jahr 1999 als Mitglied der künstlerischen Leitung antrat, proklamierte er den Autor neuerlich als zentrale Instanz. Er forderte einen neuen Realismus im „Zeitalter der Beschleunigung“, der sich dem sozialen Problemen seiner Zeit stellt und sich vor allem über Inhalte definiert. Dabei griff er fast ausschließlich auf neu geschriebene Dramenliteratur zurück. Für Ostermeier wird die „ewige Wiederkehr untoter Klassiker“ im Regietheater, dem Auftrag des Theaters nicht gerecht. Er sah die Aufgabe des Theaters „ für die Befreiung des Menschen zu arbeiten, das Bewusstsein zu schaffen und zu schärfen für das Unglück einzelner oder ausgegrenzter Gruppen [...]“⁵⁶

Ostermeiers sozialkritisches Programm hatte jedoch nicht den erhofften Erfolg. Zu den nicht erzielten Erwartungen äußert er sich ein Jahr später in einem Interview folgendermaßen:

⁵³ Vgl: Kreuder, Friedemann/ Sörgel, Sabine: 2008. S.7.

⁵⁴ Floeck, Wilfried: Vom Regietheater zum Autorentheater? In: Friedemann, Kreuder/ Sörgel, Sabine (Hrsg.): Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext. Francke Verlag. Tübingen. 2008. S.134.

⁵⁵ Thomas Ostermeier ist auch heute noch der künstlerische Leiter der Berliner Schaubühne

⁵⁶ Ostermeier, Thomas: Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. In: Müller, Harald; Schitthelm, Jürgen (Hrsg.): 40 Jahre Schaubühne Berlin. Theater der Zeit 2002. S. 7.

Unser politischer, gesellschaftskritischer Anspruch droht in dieser Zeit, in der eine solche Haltung schon zu einem Markenartikel verkommt und Teil der alles beherrschenden Kulturindustrie ist, wirkungslos zu werden.⁵⁷

Die Schwierigkeit, die sich ihm stellte, war für Christine Bähr⁵⁸, dass sich sein inhaltlich orientierter Realismusbegriff, nicht mit den postdramatischen Strukturen der Dramen deckte, die er zur Aufführung brachte. Die favorisierten Texte von Ostermeier waren von Sarah Kane, Mark Ravenhill und Marius von Mayenburg. Diese Theatertexte besitzen, so Ostermeier durchaus sozialkritische Implikationen, doch sie haben, wie er selbst festhält nicht das Potenzial einer „direkten politischen Wirkung“⁵⁹, und vermitteln keine politischen Botschaften. Das Konzept von Ostermeier impliziert einen „aufklärerisch orientierten Realismusbegriff“⁶⁰ durch eine realistische Darstellung des Lebens. Fiebach kritisiert an diesem Konzept, dass die meisten relevanten Theatertexte alltägliche Phänomene einfach nachzeichnen oder bloß bekannte Oberflächen heutiger Realitäten abbilden.⁶¹ Dem soll nach Ostermeiers Konzept eine möglichst genaue inszenatorische Wiedergabe des Theatertextes auf der Bühne folgen. Wird die Wirkungsweise dieses Theatertextes aus dieser Perspektive betrachtet, stimmt es durchaus, wenn Lehmann behauptet,

dass eine theatrale Re-Präsentation von in der Realität als politisch definierten Problemen von Anfang an in der Gefahr ist, allzu folgsam nachzuplappern, was öffentlich medial, im schablonisierten Diskurs als „politisch“ qualifiziert wurde.⁶²

Dieses Beispiel zeigt wie widersprüchlich das Verhältnis zwischen Theater und Drama bzw. Theatertext im europäischen Theater ist und es immer wieder eine Tendenz zur Re-Theatralisierung und einer Re-Literarisierung gab.⁶³ Der Begriff des

⁵⁷ Ostermeier, Thomas: Die Angst vor dem Stillstand. Thomas Ostermeier im Gespräch mit Barbara Engelhardt. In: Müller, Harald; Schitthelm, Jürgen (Hrsg.): 40 Jahre Schaubühne Berlin. Theater der Zeit. 2002. S.45.

⁵⁸ Vgl.: Bähr, Christine: Sehnsucht und Sozialkritik. Thomas Ostermeier. In: Gilcher-Holtey u.a. (Hrsg.): Politisches Theater nach 1968. Campus Verlag. Frankfurt. 2006. S.253.

⁵⁹ Thomas Ostermeier konstatiert: „Es war wohl ein Trugschluss, hier etwas etablieren zu wollen, was eine direkte Strahlkraft auf andere Dinge ausübt, also eine direkte politische Wirkung“ Zit.nach Bähr, Christine: Sehnsucht und Sozialkritik: Thomas Ostermeier. 2006. S. 253.

⁶⁰ Bähr, Christine: Sehnsucht und Sozialkritik. Thomas Ostermeier. 2006. S. 242.

⁶¹ Vgl.: Fiebach, Joachim: 2003. S.354.

⁶² Lehmann, Hans-Thies: 2002. S. 12.

⁶³ Nicht nur von den Theatermachern selbst, sondern auch von Kritikern und Politikern, wurde immer wieder die Forderung nach „konventionellen“ Klassiker- Inszenierungen laut. In den letzten Jahrzehnten waren es vor allem zwei markante Wendepunkte, die in Deutschland, zu einer derartigen Forderung führten. Zuerst war es die deutsche Wiedervereinigung, die zu einer gesellschaftlichen Krise führte. Vom Theater wurde gefordert, durch Klassikerinszenierungen, die kulturelle Identität der Deutschen zu

postdramatischen Theaters ist nicht als endgültige Abkehr vom Theatertext zu verstehen, sondern beschreibt unterschiedlichste Theaterformen, die einem anderen Prinzip als der Werkinszenierung folgen. Lehmann formuliert es folgendermaßen:

In postdramatischen Theaterformen wird der Text, der (und wenn er) in Szene gesetzt wird, nurmehr (sic!) als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen.⁶⁴

Daher kann im postdramatischen Theater nicht im Inhalt des Theatertextes, sondern nur in der Form das politische Potenzial zu finden sein. Wobei Lehmann nicht nur die Form des Inszenierungstextes, sondern auch die Form des Theatertextes meint. Grundsätzlich gilt für jeden Theatertext, ob er nun der traditionellen Formel der literarischen Gattung Drama entspricht oder sich durch eine postdramatische Textgestaltung auszeichnet, dass eine subjektive Wirkungsabsicht des vom Autor intendierten politischen Inhalts eines Theatertextes von der objektiv gegebenen Wirkung zu unterscheiden ist. Denn ein unpolitisches Stück kann zu einem politischen Eklat führen⁶⁵ und literarische Stoffe mit politischer Brisanz können wirkungslos bleiben.

Jene Theater Texte, die seit den neunziger Jahren, als „gegenläufige Tendenz zum postdramatischen Aufführungstext entstehen“⁶⁶ und sich mit aktuellen Themen, wie Arbeitslosigkeit, Gentechnik, Neonationalismus, Migration oder Armutsbekämpfung beschäftigen, sind dem Vorwurf ausgesetzt, bloß eine Abbildung von Realität zu sein. Hockenbrück versucht zu widerlegen, dass Theater Aufklärungsarbeit leisten kann. Sein Argument gegen eine realistische Schilderung von sozialpolitischen Problemen in der Gesellschaft ist, dass es „wahrheitsgemäße Fakten oder Abläufe“ präsentiert, die bereits vor der Theateraufführung ein Bestandteil des kulturellen Wissens waren. Theater so seine Meinung erreicht dadurch nur ein Publikum, das sich zwar in seinem kulturellen

bekräftigen und so Stabilität in einer Zeit des Wandels herzustellen. vgl. Fischer-Lichte, Erika: Transformationen. Zur Einleitung. S. 7 -11.

Die zweite gesellschaftliche Krise, wurde durch die Terroranschläge am 11.09.2001. in den USA ausgelöst. Es wurde wieder nach einer Re-Politisierung des deutschen Theaters verlangt. Die Rückbesinnung auf einen elitären und bürgerlichen Theaterbegriff, lässt vermuten, dass die Deutschen damit eine Abgrenzung zu den „primitiven“ außereuropäischen Kulturen herstellen wollten. Mit dieser Rückbesinnung wurde die Dichotomie zwischen westlich/aufgeklärt/elitärer Kultur vs. östlich/religiös/primitiver Kultur, auch im Theater verfestigt. Vgl.: Hockenbrück, Tobias: 2008. S. 31.

⁶⁴ Lehmann, Hans-Thies: 2005. S.73.

⁶⁵ Langemeyer, Peter: Versuch zur Bestimmung eines ungeklärten Begriffs- im Anschluss an Erwin Piscators Theorie des politischen Theaters. In: Turk, Horst; Valentin, Jean-Marie (Hrsg.): Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Peter Lang Verlag. Bern. 1996. S. 9.

⁶⁶ Kreuder, Friedemann/ Sörgel, Sabine (Hrsg.): 2008. S.7.

Wissen bestätigt fühlt, jedoch das Prinzip der Aufklärungsarbeit oder Informationsleistung nicht erfüllt.⁶⁷

Auf ähnliche Weise argumentiert Lehmann, wenn er das dokumentarische Theater der sechziger Jahre kritisiert. Er spricht dem dokumentarischen Theater in mancher Hinsicht⁶⁸ die politische Wirkung ab, da es Themen behandelt, die in der Gesellschaft bereits „historisch-politisch außerhalb des Theaters entschieden [wurden].“⁶⁹ Diesem Argument ist entgegenzusetzen, dass gerade das dokumentarische Theater, Themen aufgegriffen hat, die ansonsten unreflektiert geblieben wären. Wie Brigitte Marschall in ihrem Buch „Politisches Theater nach 1950 betont, waren „die Ereignisse [...] zum Teil bereits historisch vergangen, die Auswirkungen jedoch in der Gesellschaft virulent.“⁷⁰ Die Autoren der dokumentarischen Stücke verstanden ihre Texte als Beitrag zur politischen Aufklärung der Gesellschaft, indem sie echte Dokumente aus der aktuellen Zeitgeschichte dramatisierten. Zu den Themen gehörte beispielsweise die Verantwortung für KZ-Greuel, Atomwaffenforschung, Vietnamkrieg und Imperialismus. Im Gegensatz zu Lehmann unterstreicht Brigitte Marschall, dass das dokumentarische Theater eine enge Verbindung mit der Politik einging, - Politik im Sinne von Überprüfung der Gesellschaftsordnung und ihrer moralischen Grundlagen. Die Zuschauer sollten durch die Belegbarkeit des dokumentarischen Beweismaterials gezwungen werden, sich den brennenden Fragen der Zeit zu stellen.⁷¹ Aus dieser Perspektive hatte das dokumentarische Theater durchaus eine politische Funktion, indem es „tatsächliche geschichtliche Realität eines bestimmten Vorfalles unverfälscht, aber mit ästhetischen Mitteln“⁷² darstellte. Die dokumentarische Theater verstand sich als Vermittlungsinstanz, wobei nicht die Glaubwürdigkeit und Qualität des dokumentarischen Theaters zur Diskussion stand, sondern die Fragen zur Wirkungsabsicht.⁷³

⁶⁷ Vgl.: Hockenbrück, Tobias: 2008. S.33.

⁶⁸ Als politisch wirksam bezeichnet Lehmann die deutliche Tendenz zu oratorienähnlichen Formen, zu Ritualen, wie sie auch im Verhör, Bericht und Gericht vorkommen. Als Beispiel nennt Lehmann die „Ermittlung“ von Peter Weiss, worin die Schrecken der Todeslager in Gesängen dargestellt sind, und das Material der Aussage zum liturgisch wirkenden Sprechgesang überhöhen. In: Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S.91.

⁶⁹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S.90.

⁷⁰ Marschall, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. Unter Mitarbeit von Martin Fichter. Böhlau Verlag. Wien. Köln. Weimar. 2010. S. 38.

⁷¹ Marschall, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. 2010. S.33.

⁷² Marschall, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. 2010. S. 37.

⁷³ Vgl.: Marschall, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. 2010. S.42.

2.2.3. Wirkungsästhetik am Theater im historischen Überblick

Die Begriffsdefinition der „anthropologischen Wirkungsansprüche von Theater als politische“⁷⁴, setzt nach Fischer-Lichte eine prinzipielle Veränderbarkeit des Menschen voraus und erzielt eine moralische und/oder politische Wandlung durch die Rezeption von Kunst. Dieses Kunstverständnis wird bereits von Aristoteles in dessen Poetik⁷⁵ beschrieben, wenn der Zuschauer durch die Erregung von *Eleos* und *Phobos* (Jammer und Schauer)⁷⁶ von diesen Affekten gereinigt wird. Diese Reinigung wird von Aristoteles als Katharsis bezeichnet und stellt eine transformatorische Erfahrung dar, die den Zuschauer verändert. Dieses Verständnis der Wirkungsmächtigkeit von Theater auf die Zuschauer setzt sich fort bis zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Mit der Aufklärung und der einhergehenden Autonomie der Kunst wird dieses Kunstverständnis zurückgedrängt. existieren

2.2.3.1. Aufklärung

Trotzdem lassen sich auch für diese Epoche Kunstverständnisse feststellen, welche von einer transformatorischen Wirkung von Theater ausgehen. So hat Schiller in Auseinandersetzung mit Kant und der französischen Revolution in seinen Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“⁷⁷ (1795) den Gedanken geäußert, dass der „Weg zur politischen Freiheit über die Schönheit führt“. Kunst dient bei Schiller dazu die beiden auseinander strebenden Gegensätze Körper (sinnliche Natur) und Geist (Vernunft) miteinander zu vereinen. Durch die Schönheit wird die Disharmonie des modernen Menschen aufgehoben. Nur mit der „Ausbildung des feinen Gefühlsvermögens“ durch das ästhetische „Spiel“ soll es für das „mündig gewordene

⁷⁴ Fischer-Lichte, Erika: Politisches Theater. 2005. S.244.

⁷⁵ Aristoteles: Poetik. In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): Aristoteles. Poetik. Übersetzt Manfred Fuhrmann. Reclam Verlag. Stuttgart. 2001.

⁷⁶ Es gibt für das Begriffspaar „Eleos“ und „Phobos“ unterschiedliche Übersetzungen ins Deutsche. Seit Lessings Übersetzung in dessen „Hamburgische Dramaturgie“(1769)), ist im Deutschen der Ausdruck „Mitleid und Furcht“ gängig. Fuhrmann kritisiert, an der Übersetzung von Eleos in Mitleid, dass diese irreführend ist, da sich Lessing in seiner Übersetzung zu sehr an dessen eigenen ethischen Idealen der Dramentheorie orientierte. Das Wort Phobos hingegen lässt sich für Fuhrmann nicht in eine länger andauernde mildere Gestimmtheit übersetzen, wie es das Wort „Furcht“ bezeichnet, sondern ist ein heftiger Gefühlsausdruck, der sich eher durch das Wort „Schrecken“ oder „Schauern“ wiedergeben lässt. Vgl.: Fuhrmann, Manfred: Nachwort. In: ders. (Hrsg.): Aristoteles. Poetik. Reclam Verlag. 2001. S. 162.

⁷⁷ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Henckmann, Wolfhart (Hrsg.): Friedrich Schiller. Über die ästhetische Erziehung. Wilhelm Fink Verlag. München. 1967.

Volk“ möglich werden, das Humanitätsideal zu erreichen.⁷⁸ Schillers Schrift zur „ästhetische Erziehung“ ist eng mit dem Ausgang der französischen Revolution im Jahr 1789 verknüpft. Die Ziele der Revolution will Schiller auch in Deutschland verwirklichen, doch nicht mit jener gewalttätigen Methode, sondern durch die ästhetische Erziehung des Menschen. Jacques Rancière formuliert das Konzept der ästhetischen Erziehung von Schiller folgendermaßen:

„mit der Ausbildung des moralischen Charakters durch die Erfahrung des Schönen, [wird] eine wirklich freie Menschheit vorbereitet, und den befreienden Ansprüchen revolutionären Handelns polar entgegengesetzt wird.“⁷⁹

Damit erteilt Schiller dem Theater den Auftrag nicht nur als pädagogische, sondern auch als politische Anstalt zu fungieren. Bereits in seiner Vorlesung „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ (1784)⁸⁰ bestimmte Schiller das Theater als moralische Anstalt, weil die Schaubühne „mehr als jede andere öffentliche Anstalt [...] eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele sei“⁸¹ In diesem Sinne wurde dem Theater auch während dieser Epoche die Wirkung zugesprochen, eine Veränderung des Menschen zu bewirken.

2.2.3.2. episches Theater

Um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert kam es zu einer Rückkehr der Wirkungsästhetik. Von den Vertretern der Avantgardebewegung⁸² wurde erneut überlegt, wie der Mensch durch Theater verändert werden könne.⁸³ Ein dezidiert politisches Theater entwickelte Erwin Piscator. Für ihn war das Theater ein agitatorisches und propagandistische Mittel im Dienste des Klassenkampfes. Der Wirkungsanspruch von Piscators Theater bestand darin, den proletarischen Massen die

⁷⁸ Schiller, Friedrich: 1967. S. 82.

⁷⁹ Vgl.: Rancière, Jacques: Was bringt die Klassik auf die Bühne? In: Ensslin, Felix (Hrsg.): Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf der Bühne? Schillers Ästhetik heute. Theater der Zeit. Recherchen. 34. Berlin. 2006. S.25.

⁸⁰ Schiller, Friedrich: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? In: Wiese, Benno von (Hrsg.): Schillers Werke. Nationalausgabe. Weimar. Hermann Böhlau Nachfolger. Band 20. 1962.

⁸¹ Schiller, Friedrich: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? S.95.

⁸² Zur Theateravantgarde zählen beispielsweise Theoretiker und Praktiker wie Edward Gordon Craig, Wsewolod E. Meyerhold, Georg Fuchs, Antonin Artaud ua.

⁸³ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches. A .Francke Verlag. Tübingen. Basel. 2010. S.224.

realen Vorgänge in Politik und Gesellschaft bewusst zu machen. Das realisierte er durch eine „Ausweitung der Handlung und Aufhellung der Hintergründe, also eine Fortführung des Stückes über den Rahmen des Dramatischen hinaus“⁸⁴. Für sein Konzept des epischen Theater, griff er auf Ausdrucksmittel wie Chor oder einen die Handlung kommentierenden Erzähler zurück, diese alten Formen aus der Antike und der Volkstheatertradition verband er mit neuen Darstellungsmittel wie Projektionen, Spruchbänder, Film und einer aufwendigen Bühnentechnik. Die Technik war für Piscator „nicht Mittel zum Selbstzweck, vielmehr wurde sie der politischen Zielsetzung untergeordnet“⁸⁵.

„Die Aufgabe des revolutionären Theaters besteht darin, die Wirklichkeit zum Ausgangspunkt zu nehmen, die gesellschaftliche Diskrepanz zu einem Element der Anklage, des Umsturzes und der Neuordnung zu steigern.“⁸⁶

Die Zuschauer wurden so mit ihrer eigenen jüngsten Zeitgeschichte konfrontiert, was für Piscator die Wirkung haben sollte, dass sich die proletarischen Zuschauer ihrer eigenen Lage in der bürgerlichen Gesellschaft bewusst wurden. Ein wesentlicher Beitrag fiel dem Film zu, denn dieser diente durch seine „medienspezifischen Eigenheit sowohl als Dokument als auch als Argument für die Gültigkeit seiner (Piscators Anmerk. Verfasserin) Weltanschauung [...]“⁸⁷. Neben dem Film der dazu diente historische Hintergründe und Zusammenhänge der politischen Gegenwart auf realistische Weise zu vermitteln, war es der „epische Ablauf der Epoche von ihren Wurzeln bis zu ihren letzten Auswirkungen“⁸⁸, die auf den Zuschauer eine transformative Wirkung haben sollte. Das Theater Piscators war ganz der Idee einer kommunistischen Revolution untergeordnet und sollte, wie Fischer-Lichte bemerkt, die Zuschauer dazu bewegen in die kommunistische Partei einzutreten.⁸⁹ Die Wirkungsästhetik seines Theaters zeichnet sich demnach dadurch aus, dass er die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzuheben versuchte.

⁸⁴ Piscator, Erwin: Zeittheater. „Das politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966. Rowohlt Verlag. Reinbek bei Hamburg. 1986. S.54.

⁸⁵ Schwaiger, Michael: Einbruch der Wirklichkeit. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators. In: ders. (Hrsg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater in Berlin der Zwanziger Jahre. Ausstellungskatalog. Theatermuseum Wien. Christian Brandstätter Verlag. 2004. S.11

⁸⁶ Piscator, Erwin: 1986. S. 125.

⁸⁷ Schwaiger, Michael: Einbruch der Wirklichkeit. 2004. S.11.

⁸⁸ Fiebach, Joachim: Piscator, Brecht und Medialisierung. In: Schwaiger Michael. 2004. S.113.

⁸⁹ Vgl.:Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. 2010. S.222.

Der zweite wichtige Vertreter für ein Theater mit politischem Wirkungsanspruch während der Zeit der historischen Avantgarde ist Brecht. Im Gegensatz zu Piscator hatte sein Theater keinen direkten propagandistischen Bezug. Brecht forderte wie Piscator ein neues Theater, das vor allem das Theater des Bürgertums als psychologisches Illusionstheater in Frage stellte. Brecht war kurzfristig ein Mitglied im Dramaturgenensemble der Piscatorbühne und hatte dort für seine Theorie des epischen Theaters wesentliche Anregungen bekommen.⁹⁰ Ein anderer wichtiger Einfluss, wodurch das neue Theater Brechts begründet wurde, war sein Studium der marxistischen Lehren Mitte der 20er Jahre. Von diesem Zeitpunkt an beschäftigt sich Brecht sein Leben lang mit den ökonomischen Grundlagen der Gesellschaft und der ungerechten Verteilung der Güter. Brecht beginnt in dieser Zeit sein „episch-dialektisches Theater“ zu entwickeln. Seine Stücke und auch seine theoretischen Schriften zum Theater, sind geprägt von der Kritik an der kapitalistischen Ökonomie und Gesellschaft. Anders als Piscator, der ein Praktiker des politischen Theaters war, ist Brechts Theaterarbeit durch Praxis und Theorie bestimmt.

Ein zentraler Begriff in Brechts Theorie und Praxis des epischen Theaters ist der Verfremdungseffekt, der anstelle der Einfühlung den Zuschauer zum Denken anregen soll. Verfremden heißt nach Brecht:

„zunächst einfach, dem Vorgang oder Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“⁹¹

Durch die Verfremdung des Augenscheinlichen soll es überhaupt erkennbar und durchschaubar gemacht werden. Damit steht Brechts Realitätsbegriff, wie auch Schwaiger feststellt, konträr zu Piscators Vorstellung, denn Brecht vertrat im Gegensatz zu Piscator nicht die Anschauung, dass ein Kunstwerk umso realistischer sei, je mehr die Realität in ihm dargestellt wird.⁹² Die Verfremdung zeigt die Wirklichkeit nicht als unveränderbar, wie in der dramatischen Form des Theaters, sondern zeigt „dass er seinem Schicksal nicht ausgeliefert ist“. ⁹³ Der Mensch wird als veränderbar und veränderlich gezeigt. Damit forderte Brecht den Zuschauer auf, in die sozialen und

⁹⁰ Vgl.: Schwaiger, Michael: Einbruch der Wirklichkeit. 2004. S. 12.

⁹¹ Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater. (1939/40) In: Hecht; Werner; Knopf, Jan u.a. (Hrsg.): Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. BFA 22. Band 1. Suhrkamp. Frankfurt/Main. 1070. S.540.

⁹² Vgl.: Schwaiger, Michael: 2004. S.14.

⁹³ Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater. 1970. S.554- 555.

politischen Verhältnisse außerhalb des Theaters einzugreifen. Was er mit den Worten „Das Theater legt ihm nunmehr die Welt vor zum Zugriff“⁹⁴ unterstrich. Anders als Piscator, der die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit aufbrechen wollte, trennte Brecht mit seinem Ansatz die Realität der Zuschauer von der Bühnenrealität.

Piscators und Brechts Konzeptionen des politischen Theaters sind in die Theatergeschichte eingegangen, sie gelten als die Begründer eines modernen „epischen“ Theaters, das eine explizite politische Zielsetzung verfolgt. Ihr Theater sollte laut Michael Schwaiger, „nicht mehr vorrangig der Unterhaltung dienen, sondern auch die Lebensbedingungen der Menschen analysieren und letztlich zu deren (revolutionären) Veränderung beitragen“⁹⁵. Aber nicht nur das epische Theater hatte entscheidenden Einfluss auf die nachfolgenden Generationen. Auch der Einsatz neuer technischer Mittel, hier vor allem der Film und dessen Wirkungsmächtigkeit hat sich auf die nachfolgenden Generationen ausgewirkt. Für viele Theatermacher, gelten sie als historische Bezugspunkte im ästhetischen und auch im politischen Sinne. Auch Frank Castorf zählt zu diesen Theatermachern.

2.2.3.3. Massentheater

Die politischen Massenspektakel in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen sind aus gesellschaftlichen und sozialen Krisen hervorgegangen und sollten der Bewältigung dieser Krisen dienen. Als prominenteste Beispiele nennt Fischer-Lichte die russischen Massenspektakel (1917-1933), welche die Revolution als Erlösung und die Massen als Selbstbefreier feierten, die Thingspiel-Bewegung (1932-36), mit denen in den ersten Jahren nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten die Volksgemeinschaft nicht nur dargestellt, sondern auch gefeiert werden sollte. Sie nennt auch die zionistische Peagent- Bewegung in Amerika (1932-1946), welche die Idee einer jüdischen Nation und die Rückkehr nach Eretz Israel propagierte und während des zweiten Weltkrieges das Ziel verfolgte, die Aufmerksamkeit der amerikanischen Öffentlichkeit auf die Verfolgung und Ermordung der Juden in Deutschland zu lenken.⁹⁶

⁹⁴ Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater. 1970. S.555.

⁹⁵ Schwaiger, Michael: 2004. S.9.

⁹⁶ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Mass spectacles between the Wars. In: Dies. (Hrsg.): Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre. Routledge. USA. Canada. 2005. S.96.

So unterschiedlich die gesellschaftlichen, politischen und ideologischen Kontexte waren, die von den verschiedenen Massenspektakel in der Zwischenkriegszeit verfolgt wurden, war ihnen gemeinsam, dass sie durch propagandistische Strategien versuchten, ein Gemeinschaftserlebnis und eine kollektive Identität herzustellen. Die Massenspektakel waren konzipiert als spezifische Fusion aus Ritual und Theater. Es wurden Elemente aus vertrauten Liturgien und Mythologien eingebracht, um auf die Mitglieder der Gemeinschaft religiöse Gefühle zu übertragen. Daher wurden diese Massenspektakel von der neuen Gemeinschaft durchaus als Transformation erlebt.⁹⁷

This is to say that fundamental transformations took place in the course of and through the mass spectacles – from identity of oppressed and exploited people to that of self-liberators; from the self-image of a defeated, fragmented, humiliated and betrayed people to that of a nation that will be reborn when people unite in common work; from the identity of the persecuted, martyred Diaspora Jews to that of the new Maccabees- the liberators of the nation who will accomplish its rebirth.⁹⁸

Dabei handelte es sich allerdings immer um zeitlich begrenzte Transformationen, die die Aufführungen nicht zu überdauern mochten. Die Bildung einer Gemeinschaft konnte nur während der Aufführung bestehen. Für die Wirkung dieser Massenspektakel war jeder einzelne verantwortlich, jeder der teilnahm, trug die Verantwortung für den Ausgang dieser Aufführungen. Das Ziel dieser Massenspektakel war, Akteure und Zuschauer von einzelnen Individuen in Mitglieder einer Gemeinschaft zu verwandeln und ihnen das Gefühl einer gemeinsamen Identität zu ermöglichen. Anders als die Forschung lange Zeit angenommen hatte, waren die Massenspektakel in der frühen Sowjetunion und die Thingspiele in den ersten Jahren des Dritten Reiches nicht nur Instrumente um im Sinne der Ideologie die Massen zu manipulieren. Die Teilnehmer waren nicht nur passive Objekte, sondern trugen als Subjekte eine Mitverantwortung an der Aufführung.⁹⁹

2.2.3.4. Neoavantgarde

Nach dem zweiten Weltkrieg herrschte im deutschsprachigen Raum erneut eine Theaterkonzeption vor, welche das Drama und seine Inszenierung als abgeschlossenes Kunstwerk verstand, und sich über die Werktroue definierte. Es setzte eine

⁹⁷ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Mass spectacles between the Wars. 2005. S. 201.

⁹⁸ Fischer-Lichte, Erika: Mass spectacles between the Wars. 2005. S.199.

⁹⁹ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. 2010. S.147.

Historisierung der Klassiker ein, die möglichst aktuelle politische Bezüge vermied.¹⁰⁰ Vom Regisseur als auch von den Schauspielern wurde eine szenische Interpretation verlangt, die sich ausschließlich nach der Intention des Dichters richtete.

Mit den gesellschaftlichen Umwälzungsprozessen, die bereits in den fünfziger Jahren ihren Anfang nahmen und in den sechziger Jahren zur vollen Ausprägung gelangten, entwickelten sich eine Vielzahl von neuen Theaterformen die unmittelbar auf diese Veränderungen in der Gesellschaft Bezug nahmen. Die folgende Darstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern gibt lediglich einen Überblick über die Entwicklung des Theaters in Bezug auf die Wirkungsästhetik.¹⁰¹

In dieser Zeit setzten im Berufstheater auf verschiedenen Ebenen Politisierungsprozesse ein. Diese betrafen nicht nur eine Neudefinition des Theaters und dessen Funktion in der Gesellschaft, sondern auch seine Inszenierungsformen und später auch die Mitbestimmung des Theaterpersonals in künstlerischer und organisatorischer Hinsicht.¹⁰² Neben der Neudefinition innerhalb des professionellen Berufstheaters, dass durch das Regietheater und seinen Inszenierungspraktiken versuchte das Theater für bildungsferne Schichten zu öffnen, entstanden viele andere theatrale Formen außerhalb des institutionellen Theaters, wie das Straßentheater, das Happening und die Aktionskunst. Die Künstler dieser Theaterformen griffen in mancher Hinsicht auf Entwicklungen zurück, die von der historischen Avantgarde in Gang gesetzt wurden. Wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das etablierte Bildungs- und Unterhaltungstheater negiert, und stattdessen erneut eine Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben proklamiert. Dabei stand wieder das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern im Mittelpunkt.¹⁰³

¹⁰⁰ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Klassiker-Inszenierungen im 20. Jahrhundert. In: dies. (Hrsg.): Kurze Geschichte des deutschen Theaters. S. 389.

¹⁰¹ Einen umfassenden Überblick über das „Politische Theater nach 1950“ gibt das neu erschienene Buch von Brigitte Marschall. Das Buch zeichnet die Politisierungsprozesse vom Dokumentartheater bis zum Happening und der Performancekunst nach. Marschall, Brigitte (Hrsg.): Politisches Theater nach 1950. Unter Mitarbeit von Martin Fichter. Böhlau Verlag. Wien. Köln. Weimar. 2010.

¹⁰² Vgl.: Kraus, Dorothea: Einleitung. In: dies. (Hrsg.): Theater-Protteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 60er Jahren. Campus Verlag. Frankfurt. New York. 2007. S. 14.

¹⁰³ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Der gegenwärtige Augen-Blick: Theater im Medienzeitalter. Rückkehr der Avantgarde? In: dies. (Hrsg.): Kurze Geschichte des deutschen Theaters. 1999. S. 410.

Den unterschiedlichen Theaterformen, die sich im westlichen Kulturkreis ab den 1960er Jahren entwickelten, war gemeinsam, dass sie neuerlich mit den Mitteln der Kunst eine Veränderung der Gesellschaft und ihrer Strukturen anstrebten. Viele Theatergruppen verstanden sich damals als „politisch-revolutionär“, so war der zentrale Ausgangspunkt der Straßentheatergruppen, die sich rund um die APO (Außerparlamentarische Opposition) formierten eine gesamtgesellschaftlichen Veränderung.¹⁰⁴ Eine andere Ästhetik die ebenfalls eine Änderung der gesellschaftlichen Strukturen anstrebe, war beispielsweise, die Inszenierung von Peter Handkes Stück „Publikumsbeschimpfung“ im Frankfurter Theater am Turm. Diese, von Claus Peymann uraufgeführte Inszenierung, war nicht agitatorisch-politisch, sondern begründete ihren politischen Impetus, indem sie durch eine bewusste Provokation der Zuschauer deren Erwartungshaltung und Wahrnehmungsmuster in Frage stellt.¹⁰⁵ Wie Fischer-Lichte unterstreicht, ging es nicht um die Darstellung einer fiktiven Welt, oder um die Herstellung einer innertheatralen Kommunikation, sondern um das Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern.^{106 107}

Diese auf Zuschauerpartizipation angelegten Aufführungen entstanden auch in anderen westlichen Ländern zur Zeit der 68er Bewegung. Der Vietnamkrieg und die Bürgerrechtsbewegung, als auch der Feminismus führten dazu, dass immer mehr Theatergruppen entstanden, die den Begriff des politischen Theaters für sich reklamierten. Diesen Theaterkünstlern ging es vor allem darum eine durchgehende Demokratisierung, als auch eine Befreiung des Menschen aus dem kapitalistischen System, sowie eine Befreiung von den staatlichen Autoritäten oder von hierarchischen Geschlechterverhältnissen zu etablieren.¹⁰⁸ In den USA waren es vor allem freie Gruppen wie die Performance Group von Richard Schechner oder das Living Theatre von Julian Beck und Judith Malinas, die die Zuschauerpartizipation in den Mittelpunkt ihrer Aufführungen hoben.

¹⁰⁴ Vgl.: Kraus, Dorothea: 2007. S.208.

¹⁰⁵ Vgl.: Gilcher-Holtey, Ingrid/ Kraus, Dorothea/ Schöblier, Franziska: Einleitung. In: dies. (Hrsg.): Das politische Theater nach 1968. Campus Verlag. Frankfurt am Main. 2006. S. 7.

¹⁰⁶ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.26.

¹⁰⁷ Wie sich zeigte, vollzog sich der Rollenwechsel mit einer gewissen Grenzziehung und Ermahnung zur Achtung des literarischen Werkes. Peymann duldete nicht, dass bei der auf die Premiere folgende Aufführung Zuschauer die Seite wechselten und die Bühne beanspruchten, um dort mitzumachen. Er brach die Vorstellung ab und versuchte, die Zuschauer von der Bühne zu drängen. Er verstand seine Inszenierung als Werk und sprach dem Publikum das Recht ab, die Rampe zu überschreiten und verändernd einzugreifen. In: Marschall, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. 2010. S.51.

¹⁰⁸ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: „Politisches Theater“. 2005. S. 243.

2.2.3.5. Exkurs: Das transformative Potenzial der Kunst

Dieser ausschnittshafte historische Überblick hat gezeigt, dass das transformative Potenzial des Theaters von unterschiedlichsten Theoretikern und Praktikern diskutiert und angewendet wurde. Dabei wurde auch ersichtlich, dass sich das Verständnis von Theater und dessen Wirkungsmächtigkeit immer wieder verändert hat. Wie Fischer-Lichte postuliert, müssen immer „die historischen, kulturellen und ästhetischen Bedingungen mitbedacht und differenziert werden“¹⁰⁹, wenn das Theater auf sein transformatives Potenzial hin untersucht wird. Die Vorstellung von Kunst und ihrer Wirkungsmächtigkeit änderte sich mit den gesellschaftlichen Bedingungen und den Umständen unter denen sie entstanden sind.

Eine wichtige theoretische Fundierung für die Theaterwissenschaft über das transformative Potenzial von Theater stammt vom Anthropologen Victor Turner. In seinem Essayband „Vom Ritual zum Theater“ stellte er die vielfältigen Beziehungen und Unterschiede zwischen Ritual und Theater dar, die von Praktikern und Theoretikern des Theaters seit der Antike immer wieder hervorgehoben wurden. Victor Turner übernahm aus der Studie „Les rites de passage“ (1909) vom Ethnologen Arnold van Gennep den Begriff des „Liminalen“. Dieser Begriff meint die mittlere Phase in einem dreigliedrigen Verlaufsmodell von Übergangsriten. Diese gliedern sich in drei Phasen:

1. die Trennungsphase, in der/die zu Transformierende(n) aus ihrem Alltagsleben herausgelöst und ihrem sozialen Milieu entfremdet werden;
2. die Schwellen- oder Umwandlungsphase; in ihr wird/werden der/die u Transformierende(n) in einen Zustand zwischen allen möglichen Bereichen versetzt, die ihnen völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglichen;
3. die Angliederungsphase, in der die nun Transformierten wieder in die Gesellschaft aufgenommen und in ihrem neuen Status, ihrer veränderten Identität akzeptiert werden.¹¹⁰

Diese Struktur lässt sich nach van Gennep in unterschiedlichen Kulturen beobachten. Turner hat die Schwellenphase als Zustand der Liminalität bezeichnet und genauer als Zustand einer labilen Zwischenexistenz „betwixt and between the positions assigned

¹⁰⁹ Fischer-Lichte, Erika: „ästhetische Erfahrung“ In: dies. et al: Metzlers Lexikon. Theatertheorie. S.99.

¹¹⁰ Vgl.: Gennep, Arnold van: Übergangsriten. (1909). Campus Verlag. Frankfurt/ New York. 1999.

and arrayed by law, custom, convention and ceremonial“¹¹¹ beschrieben. Diese Veränderungen, die während der Schwellenphase hergestellt werden, betreffen entweder die gesamte Gesellschaft oder Individuen, die sich einem Ritual unterziehen. Diese Riten wie zum Beispiel Hochzeiten, Begräbnisse oder Reinigungsrituale unterscheiden sich von den liminalen Erfahrungen im Theater dadurch, dass sie zu einer dauerhaften Statusänderung führen. Im Theater oder in anderen Kunstgattungen ist diese Statusänderung nicht vorausgesetzt. Eine Schwellenerfahrung, während der Rezeption von Kunst kann, wie Fischer-Lichte betont, „für denjenigen der sie durchläuft, zu einer Transformation führen [...]“¹¹², dies muss allerdings nicht geschehen. Obwohl eine Theateraufführung nicht mit einem Ritual gleichgesetzt werden kann, ist der Zustand, der von den Beteiligten während der Kunstrezeption durchlebt wird, mit dem der liminalen Erfahrung oder Schwellenerfahrung vergleichbar.

Fischer-Lichte greift um diesen Prozess der Schwellenerfahrung zu beschreiben, auf den Begriff der „ästhetischen Erfahrung“¹¹³ zurück. Dieser Prozess der spezifischen Erfahrung von Kunst der eng auf dem der Wirkung bezogen ist, wurde von „der Kunsttheorie in den letzten zweihundert Jahren entwickelt“¹¹⁴ und „durch die radikalen Veränderungen in den Künsten seit den 60er Jahren zu einem Schlüsselbegriff in der philosophischen Ästhetik“¹¹⁵.

Die „ästhetische Erfahrung“, als Schwellenerfahrung versetzt den Zuschauer, während einer Aufführung in einen Zustand, der ihn aus seiner alltäglichen Umwelt, den in ihr gültigen Normen und Regeln entfremdet und ihn so destabilisiert. Wie Fischer-Lichte betont, liegen an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert andere Bedingungen vor, um den Zuschauer in einen Schwellenzustand zu versetzen. Sie weist darauf hin, dass in einer durchgehenden Ästhetisierung der Lebenswelt und in einer Spaß- und Eventkultur, sowohl die Sinne als auch die Vernunft aufgestört werden müssen, um den Zuschauer in

¹¹¹ zit. nach Fischer- Lichte, Erika: Einleitung. In: Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Aus dem Englischen von Sylvia M: Schlomburg- Scherff. Campus Verlag. Frankfurt u.a. 2009.

¹¹² Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung. In: Küpper, Joachim; Menke, Christoph (Hrsg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 2003. S.139.

¹¹³ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Francke Verlag. Tübingen. 2001. S.22.

¹¹⁴ Fischer_Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative 2001. S.22.

¹¹⁵ Fischer-Lichte, Erika: „ästhetische Erfahrungen“In: Dies./ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. 2005. S.95.

einen Schwellenzustand zu versetzen. Um dies zu vollbringen ist die „Irritation, die Kollision von Rahmen oder die Destabilisierung von Selbst-, Fremd-, und Weltwahrnehmung, kurz: die Auslösung von Krisen scheint viel eher im Stande.“¹¹⁶

2.2.4 Neue Politiken des Ästhetischen

Unter diesen Voraussetzungen reiht Fischer-Lichte ein viertes Begriffsverständnis. Dieses entwickelte sich in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts. Die neuen „Politiken des Ästhetischen“¹¹⁷ zeichnen sich durch eine Verknüpfung zwischen „politischen Diskurs und Ästhetik“ aus. Der politische Diskurs wird in Form von Veranstaltungen in Theaterhäusern geführt, ohne den Inszenierungen und deren postdramatischer Ästhetik ein Programm vorzugeben. Die Volksbühne ist für diesen dramaturgischen Diskurs beispielhaft, denn die Dramaturgie unter Carl Hegemann¹¹⁸ hat nicht nur namhafte Theoretiker zu Diskussionen und Vorträgen eingeladen und essayistische Sammlungen publiziert, sondern präsentierte sich sogar durch eine eigene Website. Dieser öffentliche Diskurs macht es für das Publikum möglich, seinen Wissenshorizont und damit seinen Rezeptionsrahmen für die gezeigten Aufführungen zu erweitern.¹¹⁹ So fanden ab Jänner 2000 unter dem übergeordneten Titel „Kapitalismus und Depression“ monatliche Diskussionsveranstaltungen zu diesem Thema statt, die parallel zu den Castorf –Inszenierungen „Endstation Sehnsucht“¹²⁰, „Elementarteilchen“¹²¹ und „Erniedrigte und Beleidigte“¹²² geführt wurden. Ein Auszug dieser Diskussionen in der Volksbühne wurden dann jeweils zu den Inszenierungen in Buchform von Carl Hegemann im Alexander Verlag herausgegeben.

¹¹⁶ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: „ästhetische Erfahrungen“ 2005. S.99.

¹¹⁷ Fischer-Lichte, Erika: „Politisches Theater“ 2005. S.245.

¹¹⁸ Carl Hegemann war an Inszenierungen von einigen der wichtigsten deutschsprachigen Regisseure beteiligt. Unter anderem bei Christoph Schlingensiefel, Einer Schlee oder Renè Pollesch u.a.. Für Hegemann war das Theater immer zugleich Ort und Gegenstand der Reflexion und Auseinandersetzung. Wie Sandra Umathum betont, gewinnt das Theater für Hegemann erst im Kontext sozialer, politischer und ökonomischer Prozesse und Praktiken sowie vor dem Horizont zeitgenössischer medientheoretischer Umbrüche, seine Bedeutung. Vgl.: Umathum, Sandra: Vorwort. In: dies. (Hrsg.): Carl Hegemann. Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters. 1980- 2005. Theater der Zeit. Recherchen 18. Berlin. 2005. S. 9.

¹¹⁹ Weiler, Christel: „Dramaturgie“ In: Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzlers Lexikon. Theatertheorie. 2005. S. 82.

¹²⁰ Kooperation mit den Salzburger Festspielen, Premiere in Salzburg am 25.7.2000, Berliner Premiere 6.10.2000.

¹²¹ Premiere am 30.11.2000 in der Volksbühne Berlin

¹²² Koproduktion mit den Wiener Festwochen, Premiere in Wien am 28.5.2001, Berliner Premiere 11.10.2001

2.2.4.1. Das Theater der Politik/ politische Inszenierungsstrategien

Neben dem politischen Diskurs, der in Form von Veranstaltungen in deutschen Theaterhäusern ab den 90er Jahren regelmäßig stattfand, entstand laut Fischer-Lichte auch eine neue Ästhetik, die als „Gegenentwurf zum Theater der Politik“¹²³ verstanden werden kann. „Das Theater der Politik“ ist eine Metapher für die Inszenierung der Politik in den Medien und für die Medienöffentlichkeit.

Der Begriff der Inszenierung wurde im 19. Jahrhundert als Theaterbegriff in die deutsche Sprache eingeführt und meint den schöpferischen Prozess, in dem ein Werk „in Szene gesetzt“ wird und vor einem Publikum zur Erscheinung gebracht wird.¹²⁴ Derartige ästhetisierende Prozesse laufen in heterogenen kulturellen Bereichen ab, wie zum Beispiel Wirtschaft, Politik und Religion, daher funktioniert der Begriff der Inszenierung als Schnittpunkt im interdisziplinären Diskurs.¹²⁵ In der Politik- und Medienwissenschaft wird der Begriff in kulturkritischer Absicht verwendet. Aus dieser Sicht wird beklagt, dass Politik „nur“ mehr Inszenierung sei.¹²⁶ Außerhalb des Theaters hat das Wort Inszenierung einen negativen Beiklang, weil es schon immer mit den Fragen der Darstellung von Wirklichkeit verbunden war. Obwohl wir es tagtäglich erleben, gilt das Inszenieren von Politik als verpönt, da eine theatralische Darstellung unterstellt wird, um in manipulativer Absicht vom eigentlichen Thema abzulenken.¹²⁷ Daher gilt für das Inszenieren vom Politischen, dass dies keinesfalls als solches erkennbar sein soll, um nicht an Wirkung einzubüßen. Im Gegensatz dazu erhält das Theater seine Wirkung gerade durch die Inszenierungsleistung und wird auch danach beurteilt.¹²⁸

¹²³ Fischer-Lichte, Erika: „Politisches Theater“. 2005. S.245.

¹²⁴ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung und Theatralität. In: Willems, Herbert; Jurga, Martin (Hrsg.): Inszenierungsgesellschaft. Westdeutscher Verlag. Opladen. Wiesbaden. 1998. S. 82.

¹²⁵ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung und Theatralität. 1998. S. 88.

¹²⁶ Fischer-Lichte, Erika: „Inszenierung“ In: Metzlers Lexikon der Theatertheorie. 2005. S.150.

¹²⁷ Schicha, Christian: Legitimes Theater? Inszenierte Politikvermittlung für die Medienöffentlichkeit am Beispiel der Zuwanderungsdebatte. S.153.

¹²⁸ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung und Theatralität. 1998. S.87.

Die politischen Akteure bedienten sich schon immer der neuesten Unterhaltungskultur ihrer Zeit, um ihre Macht zu demonstrieren oder zu legitimieren¹²⁹. Doch erst mit der Medienentwicklung, die in den 60ern mit dem Fernsehen begann und sich stetig weiterentwickelte, entstand eine neue Form der Politikvermittlung, die der Politologe Andreas Dörner als „eine „Koppelung von Politik und Entertainment“¹³⁰ bezeichnet. Die klassischen Informationsmedien wie Zeitung und politische Magazine haben an Bedeutung eingebüßt. Vielmehr ist die Wirkung von Politik abhängig von der medialen Präsenz in einem populären Medium.¹³¹ Mittlerweile überrascht es nicht mehr, wenn Politiker in Talkshows auftreten, oder sich neue Kommunikationsplattformen, wie Facebook oder Twitter bedienen, um möglichst alle potenziellen Wählerschichten anzusprechen und zu erreichen. Um im verschärften Wettbewerb mit anderen Politikern konkurrieren zu können, sind Politiker dazu gezwungen, sich möglichst medienwirksam zu inszenieren. „Politische Akteure organisieren daher [...] kalkuliert Anlässe, an denen sich eine mediale Berichterstattung festmachen [lässt].“¹³²

Umgekehrt sind es die Medien, die nach bestimmten Selektionskriterien auswählen, was als berichtenswert gilt und in den Nachrichten gesendet wird. Dabei wird die Komplexität der Weltpolitik auf überschaubare Symbolereignisse reduziert und auf wenige Personen zugerechnet [...]¹³³ Daraus ergibt sich, dass die Medien die Wahrnehmung der Rezipienten vom politischen Geschehen verändern. Wie der Medienwissenschaftler Christian Schicha feststellt, findet Politik heute

¹²⁹ „So bedient sich der Hof Ludwig XIV bei der Künstlichkeit der Oper, der Wiener Kongress frönt trotz aller Restauration der Walzerleidenschaft, der sprachliche Gestus der Weimarer Zeit echot das überdeutlich artikulierte „R“ sowie die Gestik der damaligen Schauspielkunst. Das Naziregime schließlich usurpiert ebenso wie Mussolinis Italien das mechanisierte Menschenbild von Futurismus und Neuer Sachlichkeit, die Kino- Theaterkultur der Zehner- und Zwanzigerjahre, es verwandelt Gropius` Totaltheater in ein totalitäres Schauspiel.“ Haas, Birgit: Einleitung. Symbolische Politik und mündiges Individuum. In: dies. (Hrsg.): Macht. Performativität, Performance und Polittheater seit 1990. Königshausen & Neumann. Würzburg. 2005. S. 7.

¹³⁰ Dörner, Andreas: Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft. Suhrkamp. Frankfurt/Main. 2001. S.31.

¹³¹ Vgl.: Dörner, Andreas: Zivilreligion als politisches Drama. Politisch- kulturelle Traditionen in der populären Medienkultur der USA. In: Willems, Herbert/ Jurga, Martin (Hrsg.): Inszenierungsgesellschaft. Westdeutscher Verlag. Opladen. Wiesbaden. 1998. S.543.

¹³² Vgl.: Brosda, Carsten/ Schicha, Christian: Zur Performativität politischer Inszenierungen. In: Fischer-Lichte, Erika et al (Hrsg.): Performativität und Ereignis. A. Francke Verlag. Tübingen. Basel. 2003. S. 322.

¹³³ Vgl.: Ontrup, Rüdiger/ Schicha, Christian: Politik im Rausch der Bilder. 2001. In: Fischer-Lichte, Erika/ Horn, Christian/ Umathum, Sandra/ Warstat, Matthias (Hrsg.): Wahrnehmung und Medialität. Francke Verlag. Tübingen. 2001. S.162.

„primär unter den Bedingungen der elektronischen Medienöffentlichkeit statt. Was die Rezipienten für Realität halten und wonach sie ihr Denken und Handeln ausrichten, wird entscheidend durch die Massenmedien mit ihren elektronisch erzeugten Bildern geprägt.“¹³⁴

Dieses Zitat macht deutlich, dass die Rezipienten, wie auch Lehmann kritisiert, eine zunehmende Verbildlichung, Personifizierung und Sichtbarmachung erleben, trotzdem wird für sie Politik und das politische Geschehen zunehmend ungreifbarer und gestaltloser. Rezipienten haben durch die massenmedial verbreiteten Informationen das Gefühl über ein mehr oder weniger exaktes Wissen zu verfügen, aber zugleich scheint das Politische irgendwo zwischen Öl- und Softwareinteressen, Politikerreden, Verwaltungs- und Geheimdienstakten, Medienpropaganda und Menschenrechtspropaganda zu liegen.¹³⁵

Der Anspruch an Wahrheit der Inszenierung von politischer Information im Fernsehen und anderen Medien kann von den Rezipienten in der Regel nicht überprüft werden.¹³⁶ Die Medien versuchen die politische Welt so zu beschreiben, als ob sie unabhängig wären von dem was sie berichten, dadurch wird ein gewisser Wahrheitsanspruch bewahrt. Die Selbstbeschreibung der Medien täuscht, wie Thomas Meyer und Rüdiger Ontrup feststellen, nicht nur darüber hinweg, dass den Rezipienten Modelle aufgezwungen werden. Es wird nicht nur permanent auf das „Realitäts- und Relevanzversprechen der journalistischen Berichterstattung“ sondern auch „auf das normative Selbstverständnis der Politiker und Journalisten“ hingewiesen.¹³⁷ Die Medien haben durch ihre technischen Möglichkeiten, optimale Voraussetzungen um eine scheinbare Realität zu simulieren. Was Rezipienten als politische Wirklichkeit wahrnehmen ist vorinszeniert und selektiert. Um diesen medialen Inszenierungen der Politik etwas entgegenzuhalten haben sich, wie Fischer-Lichte behauptet, neue Ästhetiken entwickelt.

¹³⁴ Schicha, Christian: Legitimes Theater? 2007. S.137.

¹³⁵ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: 2002. S.17.

¹³⁶ Hickethier, Knut; Bleicher Joan Kristin: Die Inszenierung von Information im Fernsehen. In: Willems, Herbert; Jurga, Martin: Inszenierungsgesellschaft. 1998. S.371.

¹³⁷ Vgl.: Meyer, Thomas; Ontrup, Rüdiger: Das „Theater des Politischen“ In: Willems, Herbert; Jurga, Martin (Hrsg.): Inszenierungsgesellschaften. S. 527.

2.2.4.2. Unterbrechung des Politischen

Gegen dieses „politische Theater“ wenden sich die neuen Politiken des Ästhetischen, indem sie den Zuschauer in eine Freiheit entlassen, die nicht als Freiheit von politischer Macht zu verstehen ist, sondern eine Freiheit jenseits politischer Ideologien meint. Sie versetzen den Zuschauer in eine Freiheit, die durch eine besondere ästhetische Gestaltung der Aufführungssituation herbeigeführt wird. Dabei werden „alle Aufführungsteilnehmer zu einer Reflexion der Bedingungen ihrer eigenen Subjektivität“, als auch zu „einer Standortbestimmung in komplexen politischen Gegenwartsdiskursen und zu einer Auseinandersetzung mit der Rolle des Zuschauers in einer medial vermittelnden Politik animiert“¹³⁸. Diese Freiheit wird nicht durch das Postulieren von politischer Ideologien und der daraus resultierenden Aufforderung zur Handlung, Aktion oder Agitation hergestellt, sondern durch eine „ästhetische Erfahrung“, die für Fischer-Lichte zu einer Transformation führen kann. Fischer-Lichte greift hier offensichtlich den Freiheitsgedanken von Schiller¹³⁹ auf, der durch das freie Spiel hergestellt werden soll. Die Ästhetik des Schönen ermöglicht für den Zuschauer eine Erfahrung, die ihn aus seinem politischem Alltagsbewusstsein enthebt. Diese Erfahrung ist für Fischer-Lichte durchaus im Sinne einer Schwellenerfahrung zu deuten, wie sie in der Ritualforschung erklärt wird.¹⁴⁰

Die „ästhetische Erfahrung“ oder „Schwellenerfahrung“ wird vom Zuschauer als ein „Dazwischen“ erlebt und führt zu einer veränderten „Wirklichkeitswahrnehmung“.¹⁴¹ Diese Wirkung hat das Theater den neuen Medien voraus, wo die Berichterstattung für jeden Zuseher ein individuelles Erlebnis darstellt. Das Theater stellt mit seiner spezifischen Situation der Ko-Präsenz von Zuschauern und Akteuren eine kollektive Erfahrung her, die bereits von Heiner Müller skizziert wurde:

„Das klingt jetzt wie eine Behauptung, die ich nicht beweisen kann: Ich glaube Erfahrungen kann man nur kollektiv machen. Der Einzelne macht keine Erfahrungen. Kollektive machen Erfahrungen. Aber da Kollektive meistens so organisiert sind, dass die Erfahrungen sofort wieder verdrängt werden, geht es darum, diesen Verdrängungsprozess zu stören. Das ist das Hauptziel.“¹⁴²

¹³⁸ Fischer-Lichte, Erika: „politisches Theater“ 2005. S.243.

¹³⁹ Siehe Kapitel 2.1.3.1.

¹⁴⁰ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S. 336.

¹⁴¹ Fischer-Lichte, Erika: „politisches Theater“ 2005. S. 307.

¹⁴² Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer. Verlag der Autoren. Frankfurt am Main. 1986. S. 190.

Auf ähnliche Weise formuliert es Lehmann, für ihn kommt das Politische des Theaters nicht durch die Wiedergabe von bereits gesellschaftlich akzeptierten Themen zu tragen, sondern durch eine Störung der gewohnten Wahrnehmung. „Nur die Ausnahme, die Unterbrechung des Regelhaften, gibt die Regel zu sehen“.¹⁴³ Das Regelhafte ist die inszenierte Politik und das was die Rezipienten als politische Realität akzeptiert haben. Erst die Unterbrechung dessen macht dem Zuschauer seine eigene medial beeinflusste Wahrnehmung bewusst. Im Theater soll nun aber nicht das was wir als Politik bezeichnen unterbrochen werden, sondern seine eigene Regel. Nur ein Theater „das Situationen herstellt, in denen die trügerische Unschuld des Zuschauers gestört, gebrochen, fraglich gemacht wird“¹⁴⁴ kann eine unverfälschte Beziehung zum Politischen herstellen. Das Theater kann dieser Übermacht der Medien und ihrer Produktion von einer fragmentarischen Wirklichkeit keine wirksame Alternative entgegensetzen. Aber für das Theater besteht die Möglichkeit, mit einer Wahrnehmungspolitik und zugleich mit einer Ästhetik der Verantwortung auf die mediale Struktur zu reagieren. Das Theater kann die „beunruhigende wechselseitige Implikation von Akteuren und Zuschauern in der theatralen Bilderzeugung in den Mittelpunkt rücken und so den zerrissenen Faden zwischen Wahrnehmung und eigener Erfahrung sichtbar werden lassen“.¹⁴⁵ Das Politische, betont Lehmann, kommt durch die Überwindung der spezifischen Schau- und Höranordnung zugunsten einer Exploration des situativen Aspekts ins Spiel.¹⁴⁶ In diesem Sinne ist es gerade die performative Ästhetik des postdramatischen Theaters, welches ungewohnte Wahrnehmungen beim Zuschauer evoziert und ihn in eine Krise stützt. Diese „(Wahrnehmungs)Krisen“¹⁴⁷ wie es Hockenbrick bezeichnet, werden durch die besondere „Ästhetizität von Aufführungen“¹⁴⁸ ausgelöst. Konkreter sind es jene theatralen Phänomene, die durch eine Ästhetik des Performativen erzeugt werden, wie die Autopoesis der „feedback- Schleife“, das Oszillieren zwischen semiotischer Bedeutungserzeugung und der Wahrnehmung des phänomenalen Erscheinens, die Situationen von Liminalität und die Ereignishaftigkeit der Aufführungen.¹⁴⁹

¹⁴³ Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater? 2002. S. 17.

¹⁴⁴ Vgl.: Lehmann, Hans- Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater. 2002. S.19.

¹⁴⁵ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 2005. S.471.

¹⁴⁶ Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater. 2002. S.15.

¹⁴⁷ Hockenbrick, Tobias: Karneval statt Klassenkampf. 2008. S.37.

¹⁴⁸ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S. 283.

¹⁴⁹ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.284.

Unter diesen Voraussetzungen äußert sich das Politische des Theaters nicht im Inhalt sondern in der Form. Nicht das Was sondern das Wie ist zu thematisieren, will man begreifen, wie es um das Politische im sogenannten experimentellen Theater bestellt ist.¹⁵⁰ Demgemäß stellt sich die Frage danach, wie das Politische in die Form des Theater eingelassen ist. Wie für Lehmann ist auch für den französischen Philosophen Jacques Rancière, der sich mit Fragen der politischen Dimensionen der Kunst auseinandersetzt, eine Politik der Kunst nicht zwangsläufig mit politischem Inhalt verknüpft:

Kunst ist weder politisch aufgrund der Botschaften, die sie überbringt, noch aufgrund der Art und Weise, wie sie soziale Strukturen, politische Konflikte oder soziale, ethische oder sexuelle Identitäten darstellt. Kunst ist in erster Linie dadurch politisch, dass sie ein raum-zeitliches Sensorium schafft, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- oder In-der-Mitte-Seins festgelegt werden. Kunst ist dadurch politisch, dass sie einen bestimmten Raum und eine bestimmte Zeit aufteilt und das die Gegenstände, mit denen sie diesen Raum bevölkert, und die Rhythmen, in die sie diese Zeit einteilt, eine spezifische Form der Erfahrung festlegen, die mit anderen Formen der Erfahrung übereinstimmt oder mit ihnen bricht.¹⁵¹

Wie Lehmann vertritt auch Rancière die These, dass nicht der Inhalt, sondern die Form das Politische im Theater ausmacht. Das Politische liegt für Rancière in der Neuverteilung des Sinnlichen und im Brechen mit der gegebenen Ordnung. Das bedeutet beispielsweise, dass die medial geprägten Wahrnehmungskonventionen der Zuschauer unterbrochen werden, um deren Bewusstsein über die Suggestivkraft der Medien zu sensibilisieren.

Ein weiteres Argument gegen ein Theater, das sich thematisch mit Politik auseinandersetzt, führt Lehmann zurück auf seine Position innerhalb der heutigen Gesellschaft. Denn das Theater steht weder im Zentrum einer Polis, wie in der Antike, noch wird es zur Stärkung eines Nationalbewusstseins benötigt, wie in Schillers und Goethes Zeit. Es ist als Kunsttheater auch nicht geeignet, um politische Themen zu verbreiten oder die Gesellschaft darüber aufzuklären, dazu wendet sich die Politik an andere Medien. Daher zweifelt Lehmann auch die tatsächliche Wirkung eines agitatorischen Theater oder eines Lehrstücks an, denn dieses „dürfte meist ein Bestätigungsritual schon Überzeugter gewesen sein“.¹⁵² Auch stützt die Produktionsweise der Dramen in Westeuropa für Lehmann die These, dass das Politische im Theater nicht als Wiedergabe, sondern als

¹⁵⁰ Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater. 2002. S.16.

¹⁵¹ Rancière, Jacques: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. In: Muhle, Maria (Hrsg.): Jacques, Rancière. Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. b.books Verlag. Berlin. 2008. S. 77.

¹⁵² Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater.2005. S.451.

Unterbrechung des Politischen zu Denken sei. Denn anders als in Nordamerika, wo der Dramatiker an einer Theaterproduktion mitwirkt, erfolgt die Produktion von Text und Aufführung in Westeuropa getrennt voneinander. Lehmann verortet das Problem in der Zeitspanne zwischen Produktion des Dramas und dessen Aufführung:

Bis ein Theaterstück zu politischen Themen geschrieben, lektoriert, gedruckt, von einem Theater geplant, geprobt und aufgeführt ist, dürfte es für eine politische Wirkung immer schon zu spät sein. Sich aber, wie es oft geschieht, damit zu trösten, dass Theater die Probleme zwar verspätet, dafür aber irgendwie „tiefer“ und gründlicher darstellen kann, heißt erneut, sich zu betrügen.¹⁵³

Lehmann kritisiert in diesem Zusammenhang auch den neuen Realismus, wie er seit den 90er Jahren in Erscheinung tritt. Denn ein so auf Akzeptanz des Publikums zielendes Theater, das der ewigen Destruktion leid ist, bleibt unter seinen politischen und künstlerischen Fähigkeiten.¹⁵⁴ Für Lehmann sind nur jene Theatertexte politisch, welche keine realistische Schilderung der politischen Gegenwart vornehmen. Nur mit Hilfe des Extrems, so Lehmann, wird der Kern der Sozialität selbst bloßgelegt.¹⁵⁵ Das Extrem äußert sich wiederum in der Unterbrechung der Wahrnehmungskonventionen. Das Theater soll, so Lehmann, auch nicht durch die inhaltliche Darstellung von politischen Themen eine spontane moralische Reaktion bei den Zuschauern hervorrufen. Ein auf Moral appellierendes Theater macht den Zuschauer nur zu einem Richter, statt ihn die schwankenden Voraussetzungen des eigenen Urteils erfahren zu lassen.¹⁵⁶

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das gegenwärtige Theater für Lehmann nur dann eine politische Wirkung erlangt, wenn jene Strukturen sichtbar gemacht werden, die die politische Wirklichkeit erzeugen. Wird eine Analyse der Politizität einer Aufführung vorgenommen, darf nicht vergessen werden, dass die sinnliche Wahrnehmung im Theater nicht zu trennen ist von seiner Existenz in einer Lebenswelt aus Medien, die alles Wahrnehmen massiv modellieren. Das Theater muss diese Wahrnehmung selbst zum Thema machen. Nicht durch politische Mitteilung oder Information oder durch politisches Engagement, sondern durch eine Unterbrechung dieser medial geprägten Wahrnehmungskonventionen des Politischen ist es möglich,

¹⁵³ Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater. 2002. S.13.

¹⁵⁴ Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater. 2002. S. 15.

¹⁵⁵ Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater. 2002. S.21.

¹⁵⁶ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater. 2002. S.19.

das Politische im Theater einzulassen. Lehmann unterstreicht diese Verantwortung des Theaters mit den Worten „Politik des Theaters ist Wahrnehmungspolitik“¹⁵⁷.

Inwiefern diese Thesen von Lehmann und Fischer-Lichte auf die Inszenierungen „Erniedrigte und Beleidigte“ und „Elementarteilchen“ zutreffen, soll anhand einer Analyse der beiden Inszenierungen gezeigt werden. Liegt das politische Potenzial in Castorfs Theater, tatsächlich nur in der Form? Oder gibt es auch einen inhaltlichen Rekurs auf die Romane, die als Material verwendet wurden?

¹⁵⁷ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 2005. S. 469.

3. Zur Methode

3.1. Begriffliche Differenzierung von „Aufführung“ und „Inszenierung“

Als zentraler Gegenstand der Theaterwissenschaft gilt seit Max Hermann¹⁵⁸ die Aufführung. Die Aufführung zeichnet sich durch ihren transitorischen Charakter aus. Das heißt, die Aufführung wird sich in dieser Weise nur einmal zwischen den anwesenden Akteuren und Zuschauern ereignen. Diese Ereignishaftigkeit ist ein spezifisches Phänomen des Theaters, das sich aus der Interaktion zwischen den beteiligten Personen ergibt. Wird eine Aufführungsanalyse vorgenommen steht, wie Balme betont, die „Wechselwirkung zwischen dem theatralen Ereignis und den anwesenden Zuschauern im Mittelpunkt“¹⁵⁹. Doch gibt es keine „Aufführung ohne Inszenierung“¹⁶⁰. Jede Aufführung, wie Fischer-Lichte unterstreicht, bedarf einer Vorbereitung oder sogar einer aufwendigen Einstudierung.¹⁶¹ Als Inszenierung wird das theatrale Kunstwerk bezeichnet, wie es im Repertoiretheater mit möglichst wenigen Abweichungen über längere Zeit hinweg zur Aufführung gelangt. In diesen Zusammenhang kritisiert Balme, dass beide Begriffe oft „synonym gebraucht werden.“¹⁶² Um den Unterschied zwischen Inszenierung und Aufführung zu veranschaulichen, differenziert er zwischen drei Text-Ebenen.

Der Theatertext ist die bereits definierte textliche Vorlage. Er wird durch die Inszenierungsarbeit des künstlerischen Stabes in eine szenische Form gebracht bzw. als szenisches ‚Kunstwerk‘ entworfen, das man den Inszenierungstext nennen kann. Die allabendliche Realisierung der Inszenierung produziert den Aufführungstext mit seinem Ereignischarakter.¹⁶³

Balme bemerkt, dass streng genommen nur der Aufführungstext für die Zuschauer zugänglich ist, daher kann auch die Analyse der Inszenierung nur über die Aufführung erfolgen. Doch sollte laut Balme die Diskrepanz zwischen den Begriffen nicht überbetont werden, denn das würde dazu führen, dass Analysen einer Inszenierung oder einer Aufführung immer nur von der Einzigartigkeit ausgehen können. Da aber wissenschaftliches Arbeiten nachvollziehbar sein soll ist davon auszugehen, dass

¹⁵⁸ Hermann, Max: Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes. 1920. In: Klier, Helmar (Hrsg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. 1981. S.15 -24.

¹⁵⁹ Balme, Christopher: Inszenierungsanalyse. In: ders.: Einführung in die Theaterwissenschaft. 3. Auflage. Erich Schmidt Verlag. 2003. S.82.

¹⁶⁰ Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. 2010. S.234.

¹⁶¹ Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. 2010. S.234.

¹⁶² Balme, Christopher: Inszenierungsanalyse. 2003. S. 82.

¹⁶³ Balme, Christopher: Inszenierungsanalyse. 2003. S.83.

zwischen den Aufführungen derselben Inszenierung soviel Konstanz besteht, dass die intersubjektive Verständigung gewährleistet ist.¹⁶⁴ In diesem Sinne versteht sich die vorliegende Arbeit als Inszenierungsanalyse. Neben der Notation einer von mir besuchten Aufführung werden weitere Quellen wie eine Videoaufzeichnung, das Regiebuch, in Büchern und Zeitungen veröffentlichte Interviews mit Castorf, als auch Texte zum Theater von Castorf herangezogen.

Um eine Inszenierungsanalyse vorzunehmen gibt es unterschiedliche Methoden, wobei das Erkenntnisinteresse und die Fragestellung, die an den Gegenstand herangetragen wird, ausschlaggebend für die Wahl der Methode ist. Wenn im Zentrum des Interesses die dramaturgische Umsetzung vom Theatertext zum Inszenierungstext steht, werden die analytischen Schritte von einer vorhergehenden Werkinterpretation ausgehen, um die Transformation¹⁶⁵ vom Theatertext zum Inszenierungstext aufzeigen zu können. Dieses Vorgehen stößt, wie Balme feststellt, für postdramatische Theaterformen, an seine Grenzen.¹⁶⁶ Das postdramatische Theater ist nicht mehr vom Theatertext dominiert, dieser wird als „gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhang begriffen“.¹⁶⁷

Daher würde eine vorhergehende literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Roman „Erniedrigte und Beleidigte“ von Fjodor M. Dostojewski¹⁶⁸, zwar umfangreiche Informationen zum Werk und Schaffen des Autors leisten, aber wenige Anhaltspunkte für die Inszenierungsanalyse geben. Denn wie ich bereits im Kapitel 2.2.4.2. gezeigt habe, liegt das Politische des postdramatischen Theater nicht in der inhaltlichen Rekonstruktion eines Theatertextes, sondern in der Unterbrechung dessen, was als Politisch gilt. Aus diesem Grund werde ich mich auf die von Fischer- Lichte

¹⁶⁴ Vgl.: Balme, Christopher: Inszenierungsanalyse. 2003 S.83.

¹⁶⁵ Diese von Guido Hiß vorgeschlagene Analyseverfahren, die er als Transformationsanalyse bezeichnet, „arbeitet in zwei Schritten. Sie analysiert ein Drama dramaturgisch, im Hinblick auf denkbare und sinnvolle Interpretationen, und bestimmt vor diesem Hintergrund, das Profil der zu untersuchenden Aufführung. In: Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Dietrich Reimer Verlag. Berlin. 1993. S.158.

¹⁶⁶ Balme, Christopher: Inszenierungsanalyse. 2003 S.92.

¹⁶⁷ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S.73.

¹⁶⁸ „Erniedrigte und Beleidigte“ erschien im Jahr 1861 als Fortsetzungsroman in Dostojewskis eigener Zeitschrift. Dieser Roman weißt noch nicht die Genialität seiner fünf Hauptwerke auf, doch gilt es als wichtiges Übergangswerk. Inhaltlich ist er sehr stark an literarischen Vorbildern verhaftet, wie Friedrich Schillers „Räuber“, „Kabale und Liebe“ und Dickens „The Old Curiosity Shop“. Vgl.: Neuhäusler, Rudolf: Das Frühwerk Dostojewskis. Carl Winter Verlag. Heidelberg. 1979. S. 253.

vorgeschlagene Methode stützen, die sie in der „Aufführung als Text“¹⁶⁹ vorschlägt und durch phänomenologische Ansätze¹⁷⁰ erweitert.

3.1.1.Theater als Text

Die Semiotik geht davon aus, dass alle Kunstwerke Schriften sind, nicht nur jene die als solche auftreten.¹⁷¹

Mit der Erklärungsmetapher „Kultur als Text“¹⁷² wurde die Semiotik ab den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts eine zentrale Disziplin in der theaterwissenschaftlichen Forschung. Für die Theaterwissenschaft besteht der Gewinn der Anwendung einer Semiotik darin, dass nicht nur sprachliche Äußerungen, die von einem Drama oder einem anderen literarischen Text vorgegeben werden, sondern auch alle anderen theatralen Zeichen analysiert werden können. Welche theatralen Zeichen es gibt und wie diese kombiniert und organisiert werden, zeigt Fischer-Lichte anhand eine Grafik.

Geräusche	akustische	transitorisch	raum-bezogen
Musik			schauspielerbezogen
linguistische Zeichen			
paralinguistische Zeichen			
mimische Zeichen			
gestische Zeichen			
proxemische Zeichen	visuelle	länger andauernd	raum-bezogen
Maske			
Frisur			
Kostüm			
Raumkonzeption			
Dekoration			
Requisiten			
Beleuchtung			

173

Diese Kategorisierung zeigt, dass es unendlich viele Möglichkeiten gibt, wie auf dem Theater Bedeutung erzeugt wird. Im Regelfall sind Theaterzeichen „Zeichen von

¹⁶⁹ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 3. Die Aufführung als Text. 4. Auflage. Günter Narr Verlag. Tübingen. 2003.

¹⁷⁰ Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. 2010. S.81.

¹⁷¹ Theodor W. Adorno zit. nach: Meyer, Petra: Intermedialität des Theaters. Einwurf einer Semiotik der Überraschung. Parerga Verlag. Düsseldorf. 2001. S. S. 60.

¹⁷² Fischer-Lichte, Erika: Zwischen Text und Performance. In: Dies.: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. 2001.S.9.

¹⁷³ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band I. Das System theatraler Zeichen. 3. Auflage. Gunter Narr Verlag. Tübingen. 1994. S.28.

Zeichen“¹⁷⁴, dass bedeutet das Theater verdoppelt Zeichen, die bereits ein in der primären Kultur existieren, daher sind die theatralen Zeichen primär ikonisch.¹⁷⁵ In der Performancekunst sind diese Zeichen häufig selbstreferentiell. Hier trifft die Definition von „der Satz, den der Schauspieler A spricht, denotiert den Satz , den die Figur X spricht; die Geste, die er macht, die Geste, welche X macht; sein Kostüm die Kleidung, die X trägt usf.“¹⁷⁶ nicht zu. In der Performancekunst ist die „Als ob“ Funktion aufgehoben, da der Performer nicht in eine darstellende Rolle schlüpft. Dies gilt aber auch für Theateraufführungen, wo ein Schauspieler aus einer darstellenden Rolle fällt.

Ein besonderes Kennzeichen der theatralen Zeichen ist, dass sie prinzipiell durch ein anderes Zeichen ersetzt werden können. So können Worte durch Gesten, Requisiten, Geräusche etc. ersetzt werden. Mit der Mobilität der Zeichen ist zugleich ihre Polyfunktionalität angesprochen. Die Polyfunktionalität ist die Voraussetzung für die Mobilität, denn „ein theatrales Zeichen, vermag nur insofern andere theatrale Zeichen zu ersetzen, als es unterschiedliche Zeichenfunktionen zu übernehmen imstande ist.“¹⁷⁷ In diesem Sinne kann ein Stuhl ein Stuhl sein, aber auch ein Flugzeug oder ein Berg etc. Je nachdem welche Bedeutung dem Zeichen zugeschrieben wird, kann es geändert werden. So kann ein theatrales Zeichen das darstellen, was es ist, aber es kann auch viele andere Funktionen erfüllen.

Für die Analyse ist es nun wichtig die Aufführung in Segmente geringer Kohärenz zu gliedern. Dabei lassen sich vier Ebenen unterscheiden.

1. die elementare Ebene - hier sind alle Arten theatraler Einzelzeichen einzuordnen, wie Gesten, Bewegung, Requisiten, Einzelteile der Dekoration, Teile des Kostüms etc.;
2. die klassematische Ebene – ihr sind die komplexen Zeichen geringer Komplexität zuzurechnen, wie einfache Handlungen bzw. Verhaltenssequenzen, ein bestimmtes Kostüm bzw. äußere Erscheinung einer Figur, eine Dekoration o.ä.;
3. die Ebene der Isotopien – auf ihr sind die komplexen Zeichen „Handlung“ und „Figur“ zu situieren;
4. die Ebene der Totalität der Aufführung.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft heute. Dietrich Reimer Verlag, Berlin. 1990. S. 238.

¹⁷⁵ Während beispielsweise sprachliche Zeichen in ihrer primären Verwendung als Symbole fungieren. Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band I. 1983. S.28.

¹⁷⁶ Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. 1990. S. 238.

¹⁷⁷ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. 2001. S. 163.

¹⁷⁸ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. 2001. S.169.

Auf allen vier Ebenen entsteht Bedeutung durch die beiden grundlegenden Verfahren der externen und internen Umkodierung. Die interne Umkodierung erzeugt Bedeutung innerhalb eines Inszenierungstextes, wobei die Mobilität und Polyfunktionalität der theatralen Zeichen die Voraussetzung darstellt und jedes Zeichen durch ein anderes Zeichen ersetzt werden kann. Die externe Umkodierung beansprucht ein spezifisches kulturelles Wissen über die Kultur in der die Aufführung erfolgt,¹⁷⁹ wie zum Beispiel Anspielungen auf gesellschaftliche Ereignisse oder auch auf Literatur uvm. Wenn innerhalb eines theatralen Textes auf eine außertextuelle Strukturkette Bezug genommen wird, kann das bestimmte Schwierigkeiten bei der Rezeption ergeben, denn diese muss dem Rezipienten bekannt sein und Teil seines kulturellen Wissens sein.¹⁸⁰

Die Methode ist je nach Erkenntnisinteresse und Typus der Inszenierung durchzuführen. Fischer-Lichte schlägt vor, „zunächst die Ziele und Aspekte zu formulieren, unter denen die Untersuchung durchgeführt werden soll [...]“.¹⁸¹ Den ersten Schritt der Analyse stellt die Wahl der Segmentierungsebenen dar, wobei die „Einheiten in geringer semantischer Kohärenz“¹⁸² gegliedert werden. Danach kann an einem beliebigen Punkt begonnen werden. Daher ist das Modell der Inszenierungsanalyse von Fischer-Lichte flexibler und erweist sich für die Herangehensweise an die Inszenierung von Castorf als geeigneter.

3.1.2. Wahrnehmung zwischen Bedeutungserzeugung und Wirkung

Während die Semiotik eine Aufführung¹⁸³ als Text versteht und die Zeichen im Theater in Hinblick auf seine Bedeutungskonstitution untersucht, richtet die Analyse des Performativen die Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung der „sinnlichen Qualitäten und die besonderen Wirkungen auf den Wahrnehmenden“¹⁸⁴ die sich während einer Aufführung vollziehen. Diese Forschungsperspektive entfaltete sich in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts in den Kultur- und Geisteswissenschaften unter der Metapher

¹⁷⁹ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 3. Die Aufführung als Text. 2003. S.102.

¹⁸⁰ Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. 1990. S. 245.

¹⁸¹ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 3. Die Aufführung als Text. 2003. S. 109.

¹⁸² Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 3. Die Aufführung als Text. 2003. S.77.

¹⁸³ Fischer-Lichte verwendet den Begriff der Aufführungsanalyse, da sie davon ausgeht, dass eine Inszenierung nicht erfassbar ist und von einem problematischen Textbegriff ausgeht, trotzdem ist die Vorgehensweise durchaus legitim für sie.

¹⁸⁴ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. 2001. S.142.

„Kultur als Performance“ als Wechsel vom semiotischen Ansatz.¹⁸⁵ Trotz der unterschiedlichen Perspektiven der semiotischen Ästhetik und der performativen Ästhetik stehen beide in einem besonderen Wechselverhältnis zueinander. Für Fischer-Lichte erscheint aus der Perspektive des Semiotischen das Performative als eine wesentliche Bedingung für die Möglichkeit der Bedeutungserzeugung.¹⁸⁶ Eine Aufführung kann bestimmte Reaktionen beim Zuschauer auslösen, wie Scham, Ekel, Langeweile etc., zugleich haben die Zuschauer den Wunsch dem Wahrgenommenen, das diese Reaktion hervorgerufen hat, eine bestimmte Bedeutung beizulegen. Daher kann es in einer Aufführung das Semiotische nicht ohne das Performative geben.¹⁸⁷ Wahrnehmung und Wahrgenommenes fallen zusammen. Dies gilt nicht nur für das postdramatische Theater, sondern für jedes theatrale Genre.¹⁸⁸ Das besondere an dieser Herangehensweise ist, dass die Wahrnehmung auf die Präsenz bezogen ist, diese ist von der Repräsentation zu unterscheiden. In einer Aufführung werden nicht, wie lange Zeit angenommen, anderorts bereits gegebene Bedeutungen repräsentiert, sondern die Bedeutungen werden erst im Verlauf der Aufführung hervorgebracht.¹⁸⁹

Das methodische Problem, das sich während einer Analyse einstellt, ist jenes, dass sich das Wahrgenommene verflüchtigt. Deshalb wird die phänomenologische Ästhetik eingeführt, die das Phänomen von Performativität im Theater begrifflich und analytisch zu fassen ermöglicht.¹⁹⁰

(Die) Phänomenologie macht sich die Differenz zwischen dem Erlebnis des Erscheinens bzw. Wahrnehmens und der Erscheinung bzw. Wahrnehmung selbst zunutze, indem sie diesem Vollzug des Zwischen zum Gegenstand macht, der nunmehr als Phänomen aufgefasst werden kann.¹⁹¹

Eine phänomenologische Analyse „zielt nicht auf die Zeichenfunktion des Gezeigten/Vorgeführten, sondern auf sein phänomenologisches So-Sein, sowie auf die

¹⁸⁵ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. 2001. S.9.

¹⁸⁶ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. 2001. S.142.

¹⁸⁷ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. 2001. S. 23.

¹⁸⁸ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. 2001. S.233.

¹⁸⁹ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: dies./ Risi, Clemens/ Roselt, Jens (Hrsg.): Kunst der Aufführung -Aufführung der Kunst. Theater der Zeit. Recherchen. 18. Berlin. 2004. S.18.

¹⁹⁰ Roselt, Jens: Aufführungsparalyse. In: Balme, Christopher/ Fischer-Lichte, Erika/ Grätzel, Stephan (Hrsg.): Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter. Francke Verlag. Tübingen. 2003. S.149.

¹⁹¹ Roselt, Jens: Aufführungsparalyse. 2003. S.149.

Art und Weise, wie es vom Zuschauer erfahren wird und auf ihn wirkt“.¹⁹² Da aber Performativität und Semiotizität einander bedingen, kann eine Analyse einer Aufführung weder nur auf die Bedingungen der semiotischen Bedeutungsproduktion, noch nur auf die Wahrnehmung und Wirkung des Performativen beschränkt werden. Soll eine Analyse die spezifische Beziehung zwischen Affiziertsein und Bedeutungsproduktion erforschen, müssen beide angewendet und miteinander verschränkt werden.¹⁹³ Die Wahrnehmung des Zuschauers oszilliert zwischen der Konzentration auf das phänomenale Erscheinen in seiner Selbstbezüglichkeit und auf die Assoziationen, die dabei ausgelöst werden. Das heißt, jeder Körper, jedes Objekt, jede Bewegung etc. kann sowohl in seiner spezifischen Materialität (Phänomenologie) als auch als ein Zeichen, dem Bedeutungen beizulegen sind (Semiotik) wahrgenommen werden.

¹⁹² Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. 2001. S.257.

¹⁹³ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. 2001. S.265.

4. „Erniedrigte und Beleidigte“ nach dem Roman von Fjodor M. Dostojewski

Basis der nachfolgenden Analyse der Castorf Inszenierung von „Erniedrigte und Beleidigte“ stellt ein zweimaligen Besuch der Aufführung dar, dabei wurden Notizen angefertigt. Als weitere Gedächtnisstütze wurde eine Videoaufzeichnung von „Erniedrigte und Beleidigte“ herangezogen. Diese wurde am 10.11. 2001 von Prof. Erhard Ertl von der freien Universität vom Institut für Theaterwissenschaft hergestellt. Die Videoaufzeichnung¹⁹⁴ ist eine frontale Kameraaufzeichnung aus dem Zuschauerraum, wobei angemerkt werden muss, dass sehr wohl mit Zoom auf die Schauspieler, und da vor allem auf die Videoleinwand gearbeitet wurde, wodurch sich der Blick auf die gesamte Bühne teilweise verweigert. Zusätzlich dienten mir das Regiebuch, als auch Interviews und Texte von und über Frank Castorf als weitere Stützen.

4.1. Der Roman „Erniedrigte und Beleidigte“ (1861) Fjodor M. Dostojewski

Das Leitmotiv in *Erniedrigte und Beleidigte* ist ein Liebeskonflikt, der auf einer gesellschaftlichen Ungleichheit beruht und von Dostojewski aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wird. Im Zentrum steht der Konflikt zwischen dem Gutsbesitzer Ichmenew und seiner Tochter Natascha. Sie verlässt das Elternhaus, um dem reichen Aristokratensohn Aljoscha zu folgen. Parallel dazu wird der Konflikt zwischen Walkowski und dessen Sohn Aljoscha dargestellt. Ein weiterer Erzählstrang ist der Vater-Tochter Konflikt zwischen dem englischen Fabrikbesitzer Smith und seiner Tochter, die mit ihrer 13-jährigen Tochter Nelly vom Ausland nach St. Petersburg zurückkehrt und dort im Elendsviertel der Stadt an einer unheilbaren Krankheit stirbt. Zur Vorgeschichte gehört eine Verwicklung von Fürst Walkowski, der vor einigen

¹⁹⁴ Videoaufzeichnungen haben für die Aufführungsanalyse Erleichterung geschaffen. Dem Transitorischen einer Aufführung wurde damit entgegengewirkt. Die Videoaufzeichnung kann als Gedächtnisstütze eingesetzt werden und kann uns helfen bestimmte Details einer Aufführung in Erinnerung zu rufen. Allerdings bergen Videoaufzeichnungen Probleme quellenkritischer Art in sich, denn aufgrund der Kameraführung und der Schnitttechnik kommt es zu räumlicher Verzerrung und begrenzte Wahrnehmungsperspektiven. Zudem kann eine Videoaufzeichnung die leibliche Ko-Präsenz einer Aufführung nicht ersetzen. Die Atmosphären und Energieflüsse lassen sich durch eine Videoaufzeichnung nicht übermitteln. Vgl.: Balme, Christopher (2003): Einführung in die Theaterwissenschaft und Fischer-Lichte, Erika (2010): Aufführungsanalyse. In: dies. (Hrsg.): Theaterwissenschaft. S.72-100. hier. S.77.

Jahren mit Smith geliebter Tochter aus St. Petersburg geflohen ist und Smith um sein gesamtes Vermögen betrogen hat. Im Ausland hat der Fürst Smiths Tochter, die bereits schwanger war, verlassen und ist alleine nach St. Petersburg zurückgekehrt. Das Kind von Smith Tochter und des Fürsten, trägt den Namen Nelly, sie bleibt nach dem Tod der Mutter und des Großvaters alleine zurück und wird vom Schriftsteller Wanja aufgenommen. Der Schriftsteller Wanja ist der Ich-Erzähler des Romans, aus seiner persönlichen Erinnerung wird die Geschichte um die „Erniedrigten und Beleidigten“ erzählt. Er war einst selbst mit Natascha verlobt, dennoch hilft er seinem Nebenbuhler Aljoscha, die von ihm ebenfalls geliebte Natascha zu gewinnen. Die Geschichte um das Waisenkind Nelly wird erst nach und nach in Form eines Detektivromans enthüllt und in die Haupthandlung eingebettet. Erst im Epilog erfährt der Leser durch den Privatdetektiv Maslobojew, dass sie die Tochter des Fürsten Walkowski ist, womit sich der Kreis schließt der mit dem Tod des alten Smith begonnen hatte. Zu dieser Vorgeschichte zählen auch die persönlichen Erinnerungen des Ich-Erzählers, als Natascha noch nicht in Aljoscha verliebt war und er seinen ersten Erfolg als Schriftsteller hatte. Der Dramaturg Carl Hegemann bezeichnet „Erniedrigte und Beleidigte“, als

knallharten Großstadroman, in dem jeder auf seine Weise um seine erotische und finanzielle Existenz kämpft, in dem das Kalkül den größten Raum einnimmt [...] Was in der bisherigen Beschäftigung mit Kapitalismus und Depression fast ausgeklammert bleibt, die gesellschaftliche Hierarchie und die Aufteilung der Menschen in winner und loser, ist hier selbstverständlicher Hintergrund.¹⁹⁵

4.1.1. Der literarische Text im Prozess der Inszenierung

Wie bereits in Kapitel „2.2.2.1“ erläutert, ist der Theatertext für Castorf keine Instanz, welche die Inszenierung steuert oder kontrolliert, es geht ihm nicht um eine werktreue Wiedergabe des Inhalts. Doch kann der Theatertext, wie Fischer-Lichte bemerkt, als wichtige Quelle der Inspiration angesehen werden. Der literarische Text wird wie jedes andere spezifische Material der Aufführung, wie beispielsweise der Raum oder die Schauspieler, aufgrund seiner Qualitäten und Potenziale für die Inszenierung

¹⁹⁵ Hegemann, Carl: Vorwort zu „Erniedrigte und Beleidigte“. In: Hegemann, Carl (Hrsg.): Erniedrigung genießen. Kapitalismus und Depression III. Alexander Verlag. Berlin. 2001. S.11.

ausgewählt und im Prozess der Inszenierung verwendet.¹⁹⁶ Castorfs Theaterarbeit ist seit Beginn seiner Karriere durch eine experimentelle Haltung gegenüber dem Theatertext bzw. dem literarischen Text geprägt. Er lässt zwar bei Literaturbearbeitungen, wie auch bei „Erniedrigte und Beleidigte“, Spielfassungen¹⁹⁷ machen, jedoch nur um zu sehen was noch fehlt und was er auf keinen Fall machen will.¹⁹⁸ Der Inszenierungstext entsteht bei Castorf nicht auf Basis einer Dramatisierung eines Romans, sondern jeder der Schauspieler eignet sich den literarischen Text auf seine Weise an¹⁹⁹. Dabei werden die Schauspieler vorher nicht mit dramaturgischem Material versorgt, da laut Castorf die finanziellen Mittel der Volksbühne, für eine lange Probenzeit²⁰⁰ nicht ausreichen.²⁰¹ Die Arbeitstechnik beschreibt er in einem Interview folgendermaßen:

Da gibt es einen Raum, und da sind Menschen, und die lernen einen Text. Und ich versuche, ihn in seine Bestandteile zu zerlegen, wo ich sage, das ist absolut grandios. Da kann ich natürlich sagen, dass da eine Zertrümmerung stattfindet. Und da unterscheiden sich die Betrachtungsweisen, manche sehen nur die Zerstörung, und manche sehen, wie aus den Trümmern etwas Neues entsteht.²⁰²

Dieses Zitat macht deutlich, dass für Castorf die Bedeutung nicht in einer ursprünglich vom Autor intendierten Auffassung liegt. Bedeutung entsteht für Castorf, durch die spezifische Hervorhebung der theatralen Mittel, wie Körper, Stimme, Raum und Zeit. Thomas Martin beschreibt dem Umgang Castorfs mit dem literarischen Text wie folgt:

Die literarische Vorlage wird weder in ihrer inhaltlichen noch formalen Ästhetik akzeptiert. Die Entwicklung von Arrangements und Figurenbeziehungen wird auf einer neuen Basis vollzogen. Konflikte werden aus dem Spiel entwickelt, nicht aus dem Text. Der Text muss aus dem Spiel verdient werden. Genosse Zufall. Bevor eine Szene probiert wird, untersucht der Regisseur sie auf strukturelle und literarische Besonderheiten. Das heißt, was ihm (im Rahmen der

¹⁹⁶ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. 2010. S.94.

¹⁹⁷ Für Dramatisierung des Romans wurde Jens Roselt engagiert. Er wurde von Carl Hegemann und Frank Castorf beauftragt, aus dem Roman sollte ein „richtiges“ Stück zu machen, mit Figuren, Szenen und Handlung, kein postdramatischer Textteppich also. Für Roselt hat seine Romandramatisierung mit der späteren Inszenierung nichts gemeinsam. Roselt Jens: Leichenschändung. Zur Transformation eines Romans im Theater. 2006. S.86.

¹⁹⁸ Vgl.: Frank Castorf: „Es gibt zu wenig Anarchisten“ Frank Castorf im Gespräch mit Cornelia Niedermeier und Claus Philipp. In: Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Von Grotowski bis Schleef. Theater der Zeit. Recherchen 13. Berlin. 2003. S.450.

¹⁹⁹ Wuttke sucht sich Texte und probiert Haltungen, Herbert Fritsch setzt sich minutiös mit jeder Szene des Romans auseinander, Hübchen liest intuitiv, nimmt sich Sachen raus, die ihm passen und weiß das auch. Frank Castorf: „Nicht Realismus, sondern Realität“. In: Hegemann, Carl (Hrsg.): Einbruch der Realität. Politik und Verbrechen. Alexander Verlag. Berlin 2002. S. 76.

²⁰⁰ Knapp viereinhalb Wochen Probenzeit, wurde für die Inszenierung angesetzt. In: Theater der Zeit. Heft Nr. 9. September 2001. S. 25.

²⁰¹ Vgl.: Frank Castorf: Es gibt zu wenig Anarchisten. S. 449.

²⁰² Frank Castorf: Es gibt zu wenig Anarchisten. 2003. S. 449.

Grundkonzeption) gefällt, für ein Spiel günstig erscheint wird belassen, der Rest fliegt raus. Die Vorlage für eine neue Szene ist z.B. ein Lied, Musikstück oder – [...] ein völlig anderer, nicht zum Stück gehörender Text. Sei es Literatur, Journalismus, Philosophie [...] passt es in den dramaturgischen Kontext, wird es benutzt [...] ²⁰³

Mit diesem dekonstruktivistischen Verfahren emanzipiert sich Castorf, von der Dominanz des Textes und schafft ein autonomes vom literarischen Text unabhängiges Ereignis. Schon 1992 begründet er seine Arbeit mit dem literarischen Text damit, dass er „das Leben auf die Bühne bringen“ ²⁰⁴ will, wie es wirklich ist. Er interessiert sich nicht für ein „abgeschlossenes literarisches Gebilde“ ²⁰⁵. Daher beginnt er auch Ende der 90er Jahre vorwiegend Romane zu inszenieren, dies begründet er damit, dass diese die Uneindeutigkeit der Wirklichkeit viel besser darstellen können.

Mir ist eine gewisse Komplexität, eine Komplexität, wie sie in einer vielschichtigen Wahrnehmungsweise, aber auch stofflich in den Romanen Dostojewskis liegt, ganz wichtig. Wenn ich einen Stoff wie Dämonen habe, da kommt mir vor, dass man immer nur Grenzwerte der Annäherung schafft. Aber diese Komplexität der Weltspiegelung, der möchte ich mich gerne annähern, diese Ungleichzeitigkeit. Das finde ich wichtig, als ästhetisches Prinzip. ²⁰⁶

Mit der Verwendung von Romanen als Theatertext erzeugt Castorf eine höhere Komplexität, die für ihn eine Widerspiegelung der Realität erzeugt. So wie die Wirklichkeit keine eindeutige und abgeschlossene Aussage zulässt, ist auch seine Inszenierung angelegt, diese Realität auf der Bühne zu spiegeln. Die Zuschauer werden mit einer Ungewissheit und einer Uneindeutigkeit konfrontiert, die sie in ihrer Erwartungshaltung stört. Diese Verunsicherung der Zuschauer wird durch unterschiedliche Veränderungen am Theatertext erhöht.

Dabei sind die auffälligsten Merkmale nicht die Striche, die der umfangreiche literarische Text von Dostojewski notwendigerweise mit sich bringt, sondern die Umstellungen und Hinzufügungen, wie beispielsweise Textteile aus der Bibel ²⁰⁷, einen

²⁰³ Martin, Thomas: Paris. Moskau – Bewegung zwischen den Fronten. In: Wilzopolski, Siegfried: Theater des Augenblicks. 1992. S. 173.

²⁰⁴ Castorf, Frank: Für eine andere Vitalität auf der Bühne. Süddeutsche Zeitung. 1992. S.14.

²⁰⁵ Castorf, Frank: Für eine andere Vitalität auf der Bühne. Süddeutsche Zeitung. 1992. S.14.

²⁰⁶ Frank Castorf: Es gibt zu wenig Anarchisten. S.456.

²⁰⁷ Hier kann ein interessanter Bezug zu Brecht hergestellt werden, denn auf Brecht hat das Buch Hiob aus der Luther Bibel einen wichtigen Einfluss ausgeübt. Die Bibel-Bezüge lassen sich kaum aufzählen bei Brecht. So schreibt Brecht als 18jähriger in sein Tagebuch: „Ich lese die Bibel. Ich lese sie laut, kapitelweise, aber ohne auszusetzen: Hiob und die Könige. Sie ist unvergleichlich schön, stark, aber ein böses Buch.“ zit. nach: Skriptum Europäisches Theater nach 1945. Theorie und Praxis des Theaters von Bertold Brecht. Prof. Dr. Monika Meister. 2002. S.6.

Teil aus seiner ersten Dostojewski Inszenierung „Dämonen“²⁰⁸ und ein Zitat aus Schillers „Die Räuber“. Diese Hinzufügungen verstärken diese Verunsicherung der Zuschauer, die ohnehin schon vergeblich versuchen der Aufführung inhaltlich zu folgen.

Zudem lässt er einige Schauspieler zwei Rollen spielen, wodurch interessante Situationen entstehen. Beispielsweise gibt es eine Szene, in der Astrid Meyerhold zunächst noch die aufbrausende und bösertige Bubnowa spielt und plötzlich das Spiel abbricht und als Alexandra Semjonowa die liebevolle und besorgte Beschützerin von Nelly darstellt. Außerdem werden auch einige Textteile von anderen Personen gesprochen, wodurch sich teilweise eine Änderung der Handlung ergibt. Offenbar soll für Castorf ein derart komplexer Inszenierungstext die Uneindeutigkeit der realen Welt widerspiegeln. So wie die Komplexität der Welt niemals vollkommen begreifbar sein kann, so ist auch der Inszenierungstext angelegt, gerade diese Komplexität widerzuspiegeln. Wie er an den literarischen Text von „Erniedrigte und Beleidigte“ herangegangen ist, erklärt Castorf mit folgenden Worten:

Ich habe bewusst viele Szenen weggelassen. Man hat die traditionelle Exposition, erhält bestimmte Erzählstränge. Die Verwirrung entsteht dadurch, dass ich anfangs vorgebe, eine Familiengeschichte, eine Gesellschaftsanalyse vorzunehmen. Dann aber werden die Geschichten dieser Exposition nie verhandelt. Es ist wie eine völlig falsche Fährte, die gelegt wird. Diese Exposition aber ist mir wichtig. Die Figuren haben noch die Hoffnung, etwas miteinander zu verhandeln. Diese Hoffnung scheint aber ein Irrtum oder ein Albtraum zu sein. Und sie läuft immer mehr in den Exzess, ins Artaudhafte, ins Körperliche, in die Gefährdung. Die Psychologie wird forciert in die Psycho-Pathologie²⁰⁹

Meines Erachtens werden hier von Castorf, zwei wichtige Merkmale einer Ästhetik des Performativen angesprochen: Zum einen ist es das Ausbleiben der Sinnstiftung, wenn nämlich auf der Bühne keine kohärente Geschichte verhandelt wird, „muss sich die Wahrnehmung des Zuschauers nach anderen Kriterien richten“.²¹⁰ Wie Fischer-Lichte beschreibt, sind für die Wahrnehmung der Zuschauer bestimmte Selektionsprinzipien gegeben, solange die Logik der Aufführung auf eine bestimmte Handlungsfolge und Figurenpsychologie aufbaut. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer wird sich auf jene Elemente der Aufführung richten, die helfen, den Handlungsablauf zu folgen und das

²⁰⁸ Jene Textpassage aus Dämonen, wurde auch von Katrin Angerer in der Inszenierung „Nach Moskau! Nach Moskau“ nach Anton Tschechows „Drei Schwestern“ und „Die Bauern“ gesprochen. Premiere im deutschsprachigen Raum. Wiener Festwochen 2010.

²⁰⁹ Frank Castorf: Es gibt zu wenig Anarchisten. S.455.

²¹⁰ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.288.

Verhalten der Figuren zu verstehen. Wenn aber diese Selektionskriterien ausfallen, muss sich die „Ökonomie der Aufmerksamkeit“²¹¹, nach anderen Kriterien organisieren.²¹² Dann fokussiert sich die Wahrnehmung der Zuschauer, wie auch außerhalb des Theaters, nach anderen Kriterien wie beispielsweise die besondere Gegenwart des phänomenalen Erscheinens von Körpern und Atmosphären. Jeder einzelne Teilnehmer einer Aufführung wird die besondere Phänomenalität die in Erscheinung tritt auf seine je spezifische Weise wahrnehmen und stellt unterschiedliche Assoziationsketten her, die wesentlich von den eigenen Erfahrungen, dem Wissen und der spezifischen Befindlichkeit abhängen.²¹³ Wahrnehmung und Bedeutungskonstitution wird nicht durch eine vorgefasste Interpretation des Theatertextes hervorgebracht, sondern evoziert sich im Laufe der Aufführung für jeden einzelnen Teilnehmer auf unterschiedliche Weise.

Einmal mehr wird hier von Fischer-Lichte jene Auffassung, dass Bedeutung dem Theatertext inhärent ist und auf dem Theater durch theatrale Mittel und Zeichen an die Zuschauer übermittelt werden soll, für unhaltbar erklärt. Die Fabel, die bereits bei Aristoteles den wichtigsten Teil der Tragödie bildete und von ihm als „Mythos“²¹⁴ bezeichnet wurde und auch bei dessen Kritiker Brecht eine zentrale Rolle spielte²¹⁵, wird im postdramatischen Theater, wie Lehmann konstatiert, auf unterschiedliche Weise zurückgedrängt. Wobei er Unterschiede in der Radikalität feststellt, „von einem „fast noch dramatischen“ Theater bis zu einem solchen, in dem nicht einmal mehr der Ansatz fiktiver Vorgänge vorliegt.“²¹⁶ Bei Castorf entsteht Bedeutung in erster Linie nicht dadurch, dass er eine vorgegebene Bedeutung, durch eine spezifische Interpretation des Theatertextes vermittelt. Sein Theater stellt das Performative des Theaters in den Mittelpunkt. Für Fischer-Lichte steht Castorfs Theater zwischen

²¹¹ Fischer-Lichte bezieht sich mit dem Begriff der „Ökonomie der Aufmerksamkeit“ auf die gleichnamige Schrift von Georg Frank. München 1998.

²¹² Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.288.

²¹³ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. 2010. S.56.

²¹⁴ Aristoteles: Poetik. In: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): Aristoteles. Poetik. S.21.

²¹⁵ Wie bei Aristoteles ist die Fabel die Seele des Dramas. „Die Auslegung der Fabel und ihre Vermittlung durch geeignete Verfremdung ist das Hauptgeschäft des Theaters“, schreibt Brecht im Abschnitt 70 des kleinen Organons. Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. (1948/49) In: Hecht, Werner/ Knopf, Jan/ Mittenzwei, Werner/ Müller, Klaus- Detlef (Hrsg.): Brecht Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. BFA 23. Band 3. Suhrkamp Verlag. 1988-1997. S.95.

²¹⁶ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 2005. S.114.

„Textualität und Performativität“, da es mit den performativen Mitteln des Theaters auf dessen Performativität reflektiert.²¹⁷

Zum anderen hebt Castorf mit dem Verweis auf Artaud, die liminalen Qualitäten einer Aufführung hervor. Artauds forderte in seiner 1938 veröffentlichten Schriftensammlung „Das Theater und sein Double“ eine radikale Veränderung des Theaters. Artauds Vision richtete sich vor allem gegen die abendländische Kultur seiner Zeit. Er vertrat die Auffassung, dass die Renaissance zutiefst destruktive Strukturen hinterlassen hat, die den Menschen krank machen. Um den an der Zivilisation erkrankten Menschen zu heilen, soll das Theater den Menschen wieder in Kontakt mit seinen Ursprüngen bringen, indem es wieder in ein Ritual verwandelt wird.

[Theater] wird auf den psychologischen Menschen mit seinen wohlunterschiedenen Gefühlen und Charakterzügen verzichten und sich an den totalen Menschen richten, nicht an den sozialen, den Gesetzen unterworfenen und durch Religionen und Vorschriften entstellten.²¹⁸

Artaud betont in seiner Schrift, dass das Theater wie „die Pest eine Krise ist, die mit dem Tod oder der Heilung endet.“²¹⁹ Wie Fischer-Lichte betont, kehrt mit dem Bild der Pest bei Artaud, das Konzept der Ansteckung zurück. Als „Ansteckung“²²⁰ affiziert es nicht nur die Seele des Zuschauers, sondern es wirkt unmittelbar auf seinen Körper ein, verändert dessen Zustand.²²¹ In diesem Sinn weist Castorf mit dem Verweis auf Artaud auf die Liminalität des Theaters und damit zugleich auf dessen Ereignishaftigkeit hin. Bereits in der Avantgarde wurde der Ereignischarakter²²² einer Aufführung, als

²¹⁷ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. 2001. S.146.

²¹⁸ Artaud, Antoine: Das Theater und sein Double. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1969. S. 42.

²¹⁹ Vgl.: Artaud, Antonin: 1969. S.34.

²²⁰ Mit dem Begriff der Ansteckung wird eine Zustand einer Wahrnehmungskrise verstanden, der nicht als kathartische Reinigung zu verstehen ist, sondern als „Vorgang, bei dem im Wahrnehmenden eben die Empfindungen ausgelöst werden, die er am Körper des Wahrgenommenen ausgedrückt findet.“ Fischer-Lichte, Erika: Zuschauen als Ansteckung. In: Schaub, Mirjam u.a. (Hrsg.): Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips. Fink Verlag. München. 2005. S. 40.

²²¹ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.339.

²²² Um die Wende vom 19. zum 20.Jahrhundert wurde von den Vertretern der Avantgarde der Werkbegriff negiert und stattdessen der Ereignisbegriff postuliert. Der vorherrschende Gedanke, dass der Künstler als autonomes Subjekt ein autonomes Werk schafft, in dem Wahrheit verschlossen liegt wurde relativiert und aufgehoben. Zwei grundlegende Voraussetzungen, die erfüllt werden müssen, damit von einem Werk und damit von Kunst gesprochen werden konnte wurden negiert. Einerseits das Artefakt, an dessen Stelle sie flüchtige, einmalige und unwiederholbare Vorgänge setzten, und andererseits die Trennung von Produzenten und Rezipienten, die sie relativierten, wenn nicht gar aufhoben. Auf diesen Voraussetzungen beruhen jedoch Werk-, Produktions- und Rezeptionsästhetiken. Deren Parameter und Kategorien konnte somit nicht länger als auf eine Aufführung anwendbar gelten. Die Kunsthaftigkeit einer Aufführung, ihre spezifische Ästhetizität sollte sich entsprechend allein aus ihrer Ereignishaftigkeit ergeben. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S 281.

konstitutiv für Theater angesehen. Seit den 60er Jahren drängen die ästhetischen Praktiken der Avantgarde, in veränderter Gestalt, wieder auf die Bühne zurück. Der Ereignischarakter der Aufführung eröffnet eine spezifische Erfahrung für die an ihr beteiligten Zuschauer und Akteure und können wie schon im Kapitel 2.1.3.5. über „Ästhetische Erfahrung“ ausgeführt, zu einer Transformation führen.

4.2. Der theatrale Raum²²³

Das Konzept der Bühne stammt vom Bühnenbildner Bernd Neumann²²⁴. Wie bei der ersten Dostojewski Inszenierung von Dämonen im Jahr 1999 steht wiederum ein geschlossenes bungalowartiges Gebäude auf einer Drehbühne. Der Bungalow enthält drei Räume. Eine Seite des Bungalows zeigt die Vorderfront eines Hauses mit einem Fenster und zwei Türen. Der Zuschauer erkennt durch den durchsichtigen Vorhang des Fensters ein Bild mit goldenen Rahmen, es zeigt das Portrait eines kleinen Mädchens. Als sich später im Laufe der Inszenierung die Tür öffnet, ist im Hintergrund ein weißer Vorhang erkennbar, der die anderen Räume des Bungalows abtrennt und verbirgt.

Die zweite Tür der Vorderfront führt in einen ärmlich eingerichteten Raum. Die Zuschauer können durch die geöffnete Tür nur einige am Boden liegenden Matratzen in einem schlecht beleuchteten Raum erkennen. Seitlich befindet sich eine Terrassenglasfront mit einem elegant eingerichteten Salon. Innerhalb dieses Salons sind mehrere Videokameras an der Wand installiert. Zwischen den zwei Räumen befindet sich eine kleine Kammer mit einem Kleiderständer und hohen Spiegelwänden im Hintergrund. Dieser dritte Raum wäre dem Zuschauer ohne eine Videoübertragung vollkommen verborgen geblieben. Auf dem Dach des Bungalows steht eine ca. 3mal 4

²²³ Der Raum im Theater ist ein gedoppelter. Er ist zum einen ein architektonisch-geometrischer Raum, aber auch ein performativer Raum. Durch die spezifische Organisation des Raumes und den spezifischen Umgang mit dem Raum, wird der Aufführungsraum konstituiert. Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.187.

²²⁴ Der Bühnenbildner Bert Neumann ist seit 1992 an der Berliner Volksbühne tätig und stattete bereits die ersten Inszenierungen unter Castorfs Intendanz, wie beispielsweise „Pension Schöller/ Die Schlacht“ (1994), Golden fließt der Stahl/Wolokolamsker Chaussee (1996), aus. Bert Neumanns Leistung für die Volksbühne besteht darin, neue Raumkonstruktionen zu entwerfen, die der Theaterkonvention, dass alles auf der Bühne für das Publikum sichtbar sein soll, nicht entsprechen. Wie Roselt bemerkt nimmt er Diderots Forderung nach der vierten Wand im Theater beim Wort und stellt mit einem Gebäude, wirklich eine vierte Wand auf die Bühne. Roselt, Jens: Leichenschändung: Zur Transformation eines Romans im Theater. In: Hausbei, Kerstin u.a. (Hrsg.): Erfahrungsräume- Configurations de l'experience. Transversale. 2006. S. 87.

Meter große Leinwand²²⁵, links daneben ein Kamin, aus dem unentwegt weißer Rauch steigt. Vor dem Bungalow befindet sich ein zugefrorener Pool, auf dem die Schauspieler während der Aufführung immer wieder Schlittschuh laufen. Neben dem Pool befinden sich weiße Gartensessel, die immer wieder für Castorfs typische Slapstick Nummern herangezogen werden. Erst durch die Projizierung der Bilder aus dem Inneren des Bungalows kann der Zuschauer erkennen, dass sich auch ein Bücherregal, ein Elektroherd und ein Stockbett hinter der zweiten Tür verbergen.

Die Zeichen des Raumes lassen wenige Assoziationen auf ein altes Sankt Petersburg Mitte des 19. Jahrhunderts, wie es Dostojewski in „Erniedrigte und Beleidigte“ in seinem Roman beschrieben hat, zu. Bis auf den rauchenden Kamin und den zugefrorenen Pool deutet der Raum nicht auf ein historische Sankt Petersburg. Die Auswahl der Bühnendekoration und der Requisiten sind nicht nach realistischen Prinzipien erfolgt, sie sind den heutigen Wohnverhältnissen in der westlichen Welt entnommen und sind damit selbstreferentiell. Das bedeutet, dass die Zeichen des Raumes aufgrund ihres spezifischen Aussehens keine eindeutigen Schlüsse auf die Epoche zulassen, die Dostojewski in seinem Roman beschrieben hat. In diesem Sinne verweisen die verwendeten Requisiten und Dekorationen auf ihren eigenen Materialstatus. Daher erfährt der Zuschauer auch keine Illusionierung, da er „selbsttätig Sinnzusammenhänge“²²⁶ herzustellen hat. Der Zuschauer sieht auf der Bühne weder realistisch eingerichtete Wohnungen, noch eine Darstellung einer russischen Stadt, wie sie im Roman von Dostojewski vorwiegend beschrieben sind. Die Bühne lässt unterschiedliche Assoziationen zu, wie zum Beispiel ein Filmset aus der amerikanischen Fernsehserie, aber auch einfach ein schicker Bungalow in einem Nobelviertel am Rande einer großen Stadt. Der Zuschauer ist hier gezwungen, selbst Assoziationen herzustellen.

²²⁵ Das Einspielen von live auf der Bühne produzierten Videoaufnahmen, wurde nicht das erste mal als ästhetisches Element von Frank Castorf verwendet, bereits in Ibsens „Volksfeind“ am Städtischen Theater Karl Marx Stadt im Jahr 1988, war ein Monitor auf der Bühne zu sehen. Schon damals wurde auf dem Monitor gezeigt, was sich hinter der Bühne ereignet. Statt in einem Gefängnis wurde der Badearzt Thomas Stockmann, der das verseuchte Badewasser des Kurortes entdeckte und damit an die Öffentlichkeit gehen wollte, von seinem Bruder im Medium Fernsehen eingesperrt. Ertl, Erhard: Montage der kulturellen Attraktionen. In: Schoenmakers, Henri/ Bläske, Stefan/ Kirchmann, Kay/ Ruchatz, Jens (Hrsg.): Theater und Medien. Theatre and the Media. Grundlagen- Analysen- Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Transcript Verlag. Bielefeld. 2008. S.397.

²²⁶ Hockenbrück, Tobias. Karneval statt Klassenkampf. 2008. S.44.

In diesem Sinne wird, wie Fischer-Lichte es für die „neuen Politiken des Ästhetischen“ postuliert, eine Freiheit für die Zuschauer geschaffen, sich selbst als Akteure zu erfahren, da sie selbst Assoziationen für das Wahrgenommene finden müssen. Die Zuschauer werden dazu angehalten, eine eigene Meinung für das Vorgefundene zu bilden, ohne das ihnen ein ideologisch vorgefasster Standpunkt einfach nur vermittelt wird. Sie erfahren sich dadurch als Mithandelte und Schöpfer eines neuen Sinnzusammenhangs. Dies gilt obwohl die räumliche Anordnung der Volksbühne Berlin auf einer Guckkastenbühne basiert. Die Bühne und das Publikum sind frontal gegenübergestellt. Die Sitzplätze befinden sich im Zuschauerraum nach hinten ansteigend, gegenüberliegend von der Bühne. Trotz dieser räumlichen Trennung von Schauspielern und Zuschauer löst sich das Zwischengeschehen der Aufführung nicht auf. Für Roselt stellt, diese Trennung selbst ein mediales Phänomen dar, das nicht nur durch das Spacing eines Bühnenbildes, sondern auch durch die Syntheseleistung von Zuschauern und Schauspielern vollzogen wird.²²⁷

4.2.1. Die Konsequenz des Raumes im Bühnenraum

Das besondere dieser Bühnenkonstruktion ist, dass der Bungalow auf der Bühne, für das Publikum nur spärlich oder gar nicht einsehbar ist. Die gesamte Inszenierung hindurch wird damit gespielt, dem Zuschauer etwas zu verbergen. Der Zuschauer kann meist nur fragmentarische Teile davon erkennen, was gerade im Inneren des Raumes passiert. Diese Sichteinschränkung wird durch das Schließen der Vorhänge und Türen zusätzlich verstärkt. Auch an den Glaswänden des Salons wurden Vorhänge angebracht, die während der Aufführung mal geschlossen, mal geöffnet sind. Auch zeigen sich die Schauspieler nur kurz durch einen Spalt der Vorhänge, um sich gleich danach wieder im Inneren des Hauses zu verstecken. Dieser Entzug des leiblich anwesenden Schauspielerkörpers, wird durch die Videoübertragung kompensiert. Zuschauer können das was sich innerhalb des Bungalows ereignet, auf der Videoleinwand verfolgen.

Diese Raumkonstruktion hat eine besondere Konsequenz für die Wahrnehmung der Zuschauer, denn auch die Videoübertragung macht nur Fragmente sichtbar. Wenn sich die Schauspieler innerhalb des Bungalows befinden und die Gesichter der Schauspieler

²²⁷ Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. S.80.

meist nur in Close-ups auf der Leinwand zu sehen sind, wird für die Zuschauer, wie Roselt feststellt, der „Appetit auf Menschenfleisch, auf eine Art visueller Einverleibung der Schauspieler, [...] nicht gestillt und durch die Videoübertragung aus dem Inneren wohl eher noch gesteigert.“²²⁸ Die Leinwand auf der Bühne führt in diesem Sinne nicht zu einer „medialen Reizüberflutung, sondern zu einer sinnlichen Anämie.“²²⁹ Die Kamera wird dabei bis auf eine Ausnahme, von Jan Speckenbach geführt, der während der gesamten Aufführung nicht in Erscheinung tritt, erst beim Schlussapplaus verneigt er sich mit den anderen Schauspielern.

4.2.2. Der Entzug des leiblichen Schauspielers als Krisenerfahrung

Dieses ästhetische Verfahren der Live-Übertragung spielt mit der spezifischen Medialität von Aufführungen. Die spezifische Medialität von Aufführungen wird durch die schon erwähnte Ko-Präsenz von Zuschauern und Akteuren zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort konstituiert. Im Zuge der zunehmenden Medialisierung unserer Kultur hat in den neunziger Jahren eine verstärkte Debatte begonnen, die die besonderen medialen Bedingungen von Theateraufführungen, die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, ihre sogenannte „liveness“²³⁰ behandelt. Diese Debatte wurde von zwei amerikanischen Theoretikern angeführt. Zwei gegensätzliche Positionen wurden dabei vertreten. Die Theoretikerin Peggy Phelan vertritt die These, dass der Ereignischarakter der Aufführung eine medialisierte Reproduktion nicht zulässt.

Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction, it betrays and lessens the promise of its own ontology.²³¹

Gegen diese Auffassung, macht Auslander geltend, dass die von Phelan vertretene Differenz längst aufgehoben ist. Für Auslander ist die „Live-Performance“ schon längst in der medialisierten Performance aufgegangen und verschwunden.

²²⁸ Roselt, Jens: Leichenschändung: Zur Transformation eines Romans im Theater. 2006. S. 87.

²²⁹ Roselt, Jens: Leichenschändung. Zur Transformation eines Romans im Theater. 2006. S.87.

²³⁰ Der Begriff „Live“ ist in der deutschen Diskussion missverständlich, da er bei uns eindeutig aus dem Fernsehkontext stammt und Fernsehen in „Echtzeit“ meint. Hier dagegen meint er, was wir Aufführungen nennen im Gegensatz zur abgefilmten, aufgezeichneten Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.114.

²³¹ Phelan, Peggy: Unmarked. The Politics of Performance. New York. London. 1993. S. 146.

whatever distinction we may have supposed [...] to be between live and mediatized events is collapsing because live events are becoming more and more identical with mediatized ones. [...] Ironically, intimacy and immediacy are precisely the qualities attributed to television that enabled it to displace live performance. In the case of such large-scale events [...] (like sporting events, Broadway shows, and rock concerts) live performance survives as television.²³²

Beide Theoretiker gehen von einer kulturellen Überlegenheit ihrer vertretenen These aus. Für Pelan ist es die live-Aufführung und für Auslander die allumfassende Medialisierung, die eine gewisse Vormachtstellung innerhalb der westlichen Kultur hat. Während Peggy Phelan suggeriert, dass die Präsenzerfahrung von Aufführungen eine selbstevidente, anthropologische Grunderfahrung sei, betont die Gegenposition von Philip Auslander die Verschränkung und wechselseitige Abhängigkeit von Live-Erfahrung und Medialität.²³³ Diese ontologische Differenzierung wird gerade durch den exzessiven Einsatz von Reproduktionsmedien auf der Bühne hinterfragt und führt zu weiteren Überlegungen für die vorliegende Arbeit.

Wenn im Theater, wie bei Castorf, exzessiv mit Reproduktionstechnologien gearbeitet wird, wird dann die Aufführung zu einer medialisierten Aufführung? Welche Wirkung hat der Einsatz von Video auf die Wahrnehmung der Zuschauer? Und was bedeutet diese Wahrnehmungsweise für die Politizität der Aufführung? Fischer-Lichte die dieses ästhetische Verfahren an der späteren Dostojewski - Inszenierung „Der Idiot“ (2002) von Castorf untersucht hat, erklärt das sich die Zuschauer nach einiger Zeit der Abstinenz nach dem leiblich anwesenden Körper der Schauspieler sehnen. Diese Form des Entzugs, wie es im Idioten²³⁴ auf die Spitze getrieben wurde, macht gerade die spezifische Wahrnehmungsmodalität selbst wahrnehmbar. Die Zuschauer sehnen sich nach dem leiblich anwesenden Körper auf der Bühne. Die Live-Bilder der Schauspieler, welche vom Inneren des Bungalows nach außen auf die Leinwand transportiert werden, stellen kein Surrogat dar. Das bedeutet, dass die mediale Reproduktion der Schauspieler und deren Spiel im Inneren des Bungalows nicht als Ersatz akzeptiert werden. Wenn ein

²³² Auslander, Philip: *Liveness- Performance in a mediatized culture*. London. New York. 1999. S. 32.

²³³ Vgl.: Kolesch, Doris: „Liveness“. In: Fischer-Lichte, Erika u.a.: *Metzlers Lexikon. Theatertheorie*. 2005. S.189.

²³⁴ Bert Neumann schuf mit der „Neustadt“ ein Environment, welches den gesamten Bühnen –und Zuschauerraum einnahm. Die Sicht war von allen Plätzen bereits zu Beginn der Aufführung mehr oder weniger eingeschränkt. Diese Sichteinschränkung wurde im Laufe der Aufführung weiter reduziert, so dass die Zuschauer über einen Zeitraum von einer Stunde, das Spiel der Schauspieler nur über Leinwände oder Monitore verfolgen konnten. Zudem gab es auch Plätze, die überhaupt die gesamte Aufführung nur über eine Leinwand als Film zeigten. Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. S.123.

Schauspieler nach einer längeren Abwesenheitsphase wieder auf die Bühne tritt, erfährt dessen leiblich anwesender Körper eine neue Qualität, dabei wird ihm eine gewisse „Aura“²³⁵ verliehen. Somit wird der Verlust der Präsenzerfahrung, die von den Zuschauern im Theater erwartet und ansonsten als selbstverständlich vorausgesetzt wird, zur Erfahrung gemacht.

Der Begriff der „Aura“ wird hier von Fischer-Lichte unter Rekurs auf den von Walter Benjamin im Jahr 1938 verfassten Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ verwendet. Walter Benjamin hat mit dem Begriff der „Aura“ den Unterschied zwischen dem Darsteller- und Zuschauerverhältnis im Theater und im Film beschrieben. Im Film, so sein Argument, kann jener Mythos den die darstellende Person umgibt nicht wahrgenommen werden, denn die Apparatur der Filmaufzeichnung kann die „Aura“ des Schauspielers nicht transportieren. Anders als im Theater, wo vom Zuschauer die Ausstrahlung, die Präsenz oder die Repräsentation aufgefangen wird, verweigert der Film diese Art von Energieaustausch.

[...] zum erstenmal (sic!) – und das ist das Werk des Films- kommt der Mensch in die Lage, zwar mit seiner gesamten lebendigen Person, aber unter Verzicht auf deren Aura wirken zu müssen. Denn die Aura ist an das Hier und Jetzt gebunden.²³⁶

Zugleich bewirkt dieser Präsenzzug, wie Sabine Schouten feststellt, eine „Verschiebung der Aufmerksamkeit, indem Wahrnehmungsinhalte, die zuvor unauffällig blieben, plötzlich deutlich ins Bewusstsein treten.“²³⁷ Die Aufmerksamkeit richtet sich auf jenes, was vorher als selbstverständlich vorausgesetzt war. Dadurch wird ein weiterer Wahrnehmungsprozess ausgelöst.

Auf der Suche nach Ersatzbefriedigung wird die Aufmerksamkeit, der Zuschauer auf sich selbst zurückgeworfen. Es ist die Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung, die im Laufe der Aufführung immer stärker ins Bewusstsein rückt [...] ²³⁸

Nicht nur das die Zuschauer sich selbst als wahrnehmendes Subjekt erfahren, die Wahrnehmung richtet sich demnach verstärkt auf die räumliche und dingliche

²³⁵ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004 S.125.

²³⁶ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (1939) In: Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 2007. S. 28.

²³⁷ Schouten, Sabine: Zuschauer auf Entzug. In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hrsg.): Kunst der Aufführung- Aufführung der Kunst. Theater der Zeit. Recherchen 18. Berlin. 2004. S.108.

²³⁸ Schouten, Sabine: Zuschauer auf Entzug. 2004. S.110.

Umgebung bzw. die Atmosphäre, vor allem aber auf die Menschen, die sich im theatralen Raum befinden. Nicht nur die Körper der Schauspieler, auch die anderen Zuschauer und ihr Verhalten, rücken näher ins Bewusstsein der einzelnen Zuschauer. Wird nun, wie in Castorfs Inszenierung, mit einem „exzessiven Einsatz von Reproduktionstechnologien“²³⁹ gearbeitet, stellt es diese besondere Liveness aus, die für eine Aufführung konstitutiv sind. Die Zuschauer werden durch den Verlust der Präsenzerfahrung, die durch den leiblich anwesenden Schauspieler im Theater gegeben ist, in eine Wahrnehmungskrise gestürzt. Reproduktionsmedien wie Video oder auch Tonaufnahmen einer Stimme sind nicht in der Lage, jene Atmosphäre zu erzeugen, die durch den phänomenalen Leib ausgestrahlt wird.

Dieses Etablieren von Krisensituationen führt zu einer Wechsel zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung, was weiters dazu führt, dass sich für die einzelnen Zuschauer ganz individuelle Aufführungen ergeben. Es gibt keine konkreten Assoziationsangebote, die dem Zuschauer geboten werden. Die Zuschauer sind dabei weitestgehend sich selbst überlassen, was sie wann wo wahrnehmen und welche Bedeutung sie dem phänomenalen Erscheinen zuschreiben.²⁴⁰ In diesem Sinne erarbeiten sich die Zuschauer ihre eigene Aufführung, die sehr individuell sein kann, da jeder Zuseher andere Assoziationen herstellt. Zur Debatte um die besondere Liveness von Theater kann angemerkt werden, dass ein Theater nicht durch eine Leinwand zum medialen Ort wird. Oder mit den Worten von Roselt:

Theater ist eben deshalb ein medialer Ort, insofern hier das Grenzland der Wahrnehmung durchschritten wird, wobei die Zuschauer in jeder Aufführung ihren eigenen Weg finden müssen.²⁴¹

Die Aufführung bleibt eine Aufführung, auch wenn elektronische Medien in irgendeiner Form zum Einsatz kommen, ändert das nichts an den medialen Bedingungen, unter der eine Aufführung zustande kommt. Die sich wie schon mehrmals betont wurde, aus der leiblichen Ko-Präsenz von Zuschauern und Schauspielern konstituiert.

²³⁹ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.118.

²⁴⁰ Vgl.: Schouten, Sabine: Zuschauer auf Entzug. 2004. S. 111.

²⁴¹ Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. 2008. S.102.

4.2.3. Die Konsequenz des Simultanen

In Castorfs Inszenierung von „Erniedrigte und Beleidigte“ werden zwei Einsatzformen von Video angewendet, einerseits die schon erwähnten Live-Übertragungen und andererseits werden auch Werbespots von unterschiedlichen Konsumgegenständen, wie eine aus einem fahrenden Zug gefilmte Landschaft, ein Ausschnitt aus einem Pornofilm, als auch ein Teil des Dämonenfilms, der von Castorf im Jahr 2000 in Norddeutschland gedreht wurde, auf die Leinwand projiziert. Diese Einspielungen werden mit Live-Übertragungen aus dem Bungalow, sowie mit Live-Übertragungen von Situationen, die sich außerhalb des Bungalows ereignen gegengeschnitten. Die Simultanität von leiblich anwesenden Schauspielern und den fragmentarischen Ausschnitten auf der Leinwand eröffnet eine weitere Perspektive auf eine neue Ästhetik des Politischen.

Eine interessante Szene in diesem Zusammenhang ergibt sich, wenn der Fürst (Henry Hübchen) von Wanja gefilmt wird. Dabei befinden sich beide Schauspieler innerhalb des Bungalows. Zunächst ist nicht klar, wer den Fürsten filmt. Erst wenn sich beide Schauspieler zur Tür hinaus bewegen wird ersichtlich, dass es Martin Wuttke ist, der die Handkamera führt. In jener Szene entstehen zwei völlig unterschiedliche Perspektiven auf ein und dieselbe Situation, denn während die beiden Schauspieler langsam aus der Tür heraustreten und sich auf dem zugefrorenen Pool niederlassen, sehen die Zuschauer zur gleichen Zeit den Fürsten in Großaufnahme auf der Leinwand. Dabei ist der Blickwinkel der Kamera nicht jener aus dem Zuschauerraum, sondern aus einer anderen Perspektive. Womit das was sich auf der Bühne ereignet nicht als vergrößertes Bild zu sehen ist, sondern das Geschehen auf der Bühne aufsplittert in unterschiedliche Betrachtungswinkel. Jan Speckenbach erklärt, dass diese Überforderung der Zuschauer, die nicht mehr wissen, wohin sie blicken sollen, von Castorf beabsichtigt ist.

Es geht um Simultanität, um die Gleichzeitigkeit bestimmter Handlungen und Welten, um die gleichzeitige Präsenz von Widersprüchen. Das ist eine dialektische Form der Weltwahrnehmung, die aber nicht zu einer Synthese kommen kann, sondern eine Spannung aus These und Antithese bleibt. Dadurch wird man auf der Bühne mit der Behauptung zweier Realitäten konfrontiert, bei denen man klar erkennen kann, dass eine Realität der Ursprung ist für etwas, das trotzdem auf zwei Seiten behauptet wird.²⁴²

²⁴² Vgl.: Jan Speckenbach im Gespräch mit Matthes Ulrich „Wege durch die vierte Wand. Momente der Reflexivität. In: Fischer-Lichte, Erika/ Gronau, Barbara/ Schouten, Sabine/ Weiler, Christel (Hrsg.): Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater. Theater der Zeit. Recherchen 33. Berlin. 2006. S. 76.

Es geht im Grunde um das Sehen machen von sonst unsichtbaren Vorgängen. Unsere Sinneseindrücke haben sich an die im Überfluss vorhandenen Medienbilder und Informationen angepasst. Wie schon im Kapitel 2.1.4. näher ausgeführt, präsentieren uns die Medien eine Wirklichkeit, die eine Fragmentarische ist. Dabei sind sie, wie auch Roselt bemerkt, umso effektiver und produktiver, je problemloser, selbstverständlicher und unauffälliger sie ihre Rolle spielen.²⁴³ Durch das ästhetische Verfahren in „Erniedrigte und Beleidigte“, welches die Realität aus unterschiedlichen Perspektiven zu zeigt, wird dem Zuschauer die eigene Weltwahrnehmung zur Erfahrung gemacht. Der Prozess der Wahrnehmung, der in der außertheatralen Wirklichkeit wohl selten von den Rezipienten der Massenmedien, bewusst reflektiert wird, wird auf diese Weise erfahrbar gemacht.

Für Lehmann handelt es sich bei dieser Störung der Wahrnehmungskonvention, um ein durchgehendes Prinzip im postdramatischen Theater. Anders als im dramatischen Theater, dessen Anordnung der theatralen Zeichen dazu beiträgt Verwirrung zu vermeiden und stattdessen Harmonie und Verständlichkeit herstellt, widerspricht der Zeichengebrauch des postdramatischen Theaters dieser etablierten hierarischen Struktur, an deren Spitze die Sprache, Sprechweise und Gestik stehen und in der die visuellen Qualitäten wie architektonische Raumerfahrung, wenn sie ins Spiel kommen, als untergeordnete Aspekte figurieren.²⁴⁴ Womit hier durchaus eine Parallele zwischen dem Ganzheitsanspruch der Medien und dem dramatischen Theaters herzustellen ist, denn beide versuchen eine eigene Wirklichkeit zu schaffen, deren Anspruch zwar die Repräsentation von Ganzheit ist, aber doch nur ein Fragment bleibt.²⁴⁵ Das postdramatische Theater versucht die Geschlossenheit der Repräsentation innerhalb eines dramatischen Werkes mit spezifischen ästhetischen Mitteln zu brechen. Für Lehmann tritt an die Stelle der Ganzheit der Fragmentcharakter der Wahrnehmung, der im postdramatischen Theater ausdrücklich bewusst gemacht wird.²⁴⁶

²⁴³ Vgl.: Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. 2008.S.101.

²⁴⁴ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 2005. S.147.

²⁴⁵ Vgl.: Siegmund, Gerald: Diskurs und Fragment: Für ein Theater der Auseinandersetzung. In: Bierl, Anton/ Siegmund, Gerald/ Meneghetti, Christoph/ Schuster, Clemens (Hrsg.): Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne. Transcript Verlag. Bielefeld. 2009. S.12.

²⁴⁶ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 2005. S.150.

Gespielt wird in dieser Inszenierung auch mit Wirkung der Simultanität von vorproduzierten Videoeinblendungen und der gleichzeitigen Anwesenheit der Schauspieler auf der Bühne. So wird in der Inszenierung eine Situation hergestellt, wobei sich die Zuschauer zwischen den Worten des Fürsten und den zwischen den Werbeeinblendungen erscheinenden Ausschnitten eines Pornofilms entscheiden müssen. Der Fürst und Wanja sitzen dabei in einiger Entfernung von einander auf Stühlen an der Rampe. Der Blick der Schauspieler richtet sich dabei in den Zuschauerraum. Während sich der Fürst über das Leben der Dichter lustig macht und damit Wanja provoziert bis dieser aufspringt und mit den Füßen auf dem Boden stampft wie ein kleines Kind, erscheinen im Hintergrund auf der Leinwand Werbeeinblendungen und ein Porno. Die erste Einblendung wird noch gar nicht so richtig wahrgenommen, denn sie kommt ganz unerwartet und überraschend. In dieser Szene muss sich der Zuschauer zwischen dem Monolog des Fürsten und dem zeitgleich gezeigten Pornofilm auf der Leinwand entscheiden. Für Thomas Oberender entsteht dadurch

ein reales Dilemma, das der Zuschauer als Realität erlebt, die er teilt, im Theater wie im Leben. In solchen Momenten setzt sich eine konkrete Realität an die Stelle eines stilistischen Realismus, der auf etwas außerhalb Liegendes verweist, das er nur vertritt, statt es zu sein.²⁴⁷

Auch hier werden durch die Störung der Wahrnehmung, Ereignisse geschaffen, bei denen die Zuschauer vor die Wahl gestellt werden, auf welches Ereignis sie sich einlassen wollen. Somit wird für die Zuschauer eine Freiheit hergestellt, wie sie Fischer Lichte für die neuen Politiken des Ästhetischen postuliert. Das ästhetische Verfahren der Simultanität rekurriert auf etwas außerhalb Liegendes ohne es direkt abzubilden. Dem Zuschauer wird die Freiheit geboten selbst Entscheidungen zu treffen. Die spezifische Erfahrung, die durch die Aufführung hergestellt wird und zu einer Schwellenerfahrung führt, könnte möglicherweise auch außerhalb des theatralen Rahmens zu neuen Betrachtungsweisen führen.

²⁴⁷ Oberender, Thomas: Analyse der Störung. Theater als das Drama der Wahrnehmung. In: Kurzenberger, Hajo/ Matzke, Annemarie (Hrsg.): TheaterTheoriePraxis. Theater der Zeit. Recherchen 17. Berlin. 2002. S.33.

4.3. Die Atmosphäre des theatralen Raumes

Die Räumlichkeit entsteht nicht nur durch die spezifische Verwendung, welche Akteure und Zuschauer vom Raum machen, sondern auch durch die besondere Atmosphäre, die er auszustrahlen scheint.²⁴⁸ Die Atmosphäre²⁴⁹ eines Theaterraumes ist normalerweise das erste was die Zuschauer wahrnehmen. Die Atmosphäre wird durch die Präsenz der Schauspieler, als auch durch die „Extase der Dinge“²⁵⁰ erzeugt. Aber anders als die Präsenz welche durch die energetischen Vorgänge, zwischen den Menschen entsteht, meint der Begriff der „Extase“ nicht dasselbe, da von Dingen schwerlich eine Energie ausgestrahlt werden kann. Es geht dabei vielmehr um das erspüren dessen, was sich „zwischen dem Ding und dem wahrnehmenden Subjekt im performativen Raum ergießt.“²⁵¹ Dabei werden die Dinge in besonderer Weise als gegenwärtig wahrgenommen, da sie sich der Aufmerksamkeit der Zuschauer aufdrängen. In Anlehnung an den Philosophen Gernot Böhme erklärt Fischer-Lichte das Atmosphären

zwar ortslos, aber dennoch räumlich ergossen (sind). Sie gehören weder allein den Objekten bzw. den Menschen an, die sie auszustrahlen scheinen, noch denen die den Raum betreten und sie leiblich spüren.²⁵²

Atmosphäre lässt sich nicht durch Rekurs auf einzelne Elemente des Raumes erklären, sondern wird durch das, bei Inszenierungen wohlkalkulierte Zusammenspiel aller Elemente im theatralen Raum erfahren. Fischer-Lichte bezeichnet diese ästhetische Erfahrung als einen „Gesamteindruck“²⁵³ und Schouten beschreibt die Atmosphäre als „Gesamtheit der szenisch hergestellten Ekstasen“²⁵⁴. Atmosphären werden von den Wahrnehmenden als synästhetische Erfahrung erlebbar. Schouten erklärt, dass Atmosphären leiblich erspürt werden. Obwohl sich Atmosphäre dergestalt als ein räumliches Phänomen begreifen lässt, kann diese nicht an einer bestimmten Stelle

²⁴⁸ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.200.

²⁴⁹ Die Atmosphäre ist auch für Castorf wichtig. In einem Interview meint er: „Ich versuche, bestimmte Sachen einfach atmosphärisch auf mich wirken zu lassen. Dieses Wirkenlassen (sic!) ist aber kein mystischer Prozess, vielmehr muss man sich konzentrieren, und auf einmal sieht man die Wahrheit irgendwo liegen. Frank, Castorf „Alte Stücke neu gelesen“ Frank Castorfs Bemerkungen in einem Rundtischgespräch, geleitet von Dieter Görne. In: Wilzopolski, Siegfried: Theater des Augenblicks. 1992. S.148.

²⁵⁰ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.202.

²⁵¹ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.203.

²⁵² Zit.nach Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.201.

²⁵³ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.201.

²⁵⁴ Schouten, Sabine: Der Begriff der Atmosphäre als Instrument der theaterästhetischen Analyse. In: Kurzenberger, Hajo/ Matzke, Annemarie (Hrsg.): TheaterTheoriePraxis. Theater der Zeit. Recherchen 17. 2002. S.60.

lokalisiert bzw. auf diese reduziert werden.²⁵⁵ Vor allem Laute und Licht haben ein starkes Wirkpotenzial. Diesen beiden Elementen kann sich der Zuschauer auch schwer entziehen, da sie direkt auf den Leib einwirken. Anders als Böhme geht Fischer-Lichte nicht davon aus, dass die leibliche Erfahrung der Atmosphäre von der Bedeutungskonstitution ablösbar ist. Sie geht davon aus, dass leibliche Erfahrungen, die durch eine bestimmte Atmosphäre ausgelöst wird, sehr wohl auch bedeutungsvoll sein können.²⁵⁶ Auch Sabine Schoutens versucht in Auseinandersetzung mit dem Begriff der Atmosphäre zu belegen, dass „theatrale und somit künstlich erzeugte Atmosphären nicht ohne das Wissen um die spezifische Bedeutung auskommen [...]“²⁵⁷ Atmosphärische Wahrnehmung besteht aus dieser Perspektive, aus einem Wechselverhältnis zwischen affektiver Erspürung und reflexiver Ausdeutung.

In Abgrenzung zu Fischer-Lichte geht Roselt davon aus, dass sich die Atmosphäre im Theater, welche vom Zuschauer als Einheit wahrgenommen wird, oftmals nicht einstellt. Denn angesichts der zunehmenden Ästhetisierung unserer Umwelt ist danach zu fragen, ob im zeitgenössischen Theater, nicht „auch eine eigene Form von Dispartheit zu beobachten ist“. Als Beispiel für theatrale Räume, „in denen sich durch das Zusammenspiel von Dingen, Akteuren und Zuschauern kein wie auch immer geartetes ‚Gesamt‘ einstellen will“²⁵⁸, führt Roselt die markanten Wahrnehmungserfahrungen in Castorfs Theater an. In Castorfs Theater wird jene Synthese, die zu einem Gesamteindruck führen könnte, immer wieder gestört oder ganz unterbrochen. Dass die theoretische Annahme von Roselt zutrifft, kann an einem Erinnerungsprotokoll gezeigt werden.

4.3.1 Analyse Erinnerungsprotokoll Nelly trifft auf den Fürsten

Wanja befindet sich am Dach des Bungalows, er kniet vor der Leinwand und spricht mit lauter und verzweifelter Stimme mit den Bildern, die vor ihm erscheinen. Das Licht ist blutrot. Nur das flackernde Licht des Videos durchbricht, die dichte rote Masse. Das

²⁵⁵ Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. 2008. S.108.

²⁵⁶ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.209.

²⁵⁷ Schouten, Sabine: Der Begriff der Atmosphäre als Instrument der theaterästhetischen Analyse. In: Kurzenberger, Hajo/ Mastzke Annemarie (Hrsg.): TheaterTheoriePraxis. Theater der Zeit. Recherchen 17. 2002. S. 56 – 65. hier: S. 58.

²⁵⁸ Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. 2008. S.110.

Rot hat eine sehr bedrückende und etwas aufreibende Wirkung. Wanja, der selbst in rotes Licht getaucht ist, schreit und ruft verzweifelt nach den „schönen Menschen“²⁵⁹, die mit den eingespielten Werbungen auf der Leinwand erscheinen, versucht diese auch mit seinen Händen zu ertasten. Es scheint als ob er kurz davor wäre einen Nervenzusammenbruch zu erleiden. Währenddessen werden in unregelmäßigen Abständen immer wieder kurze Ausschnitte des Dämonenfilms²⁶⁰ auf die Leinwand projiziert. Diese kurzen Ausschnitte zeigen den Schauspieler Milan Peschl beim vergeblichen Versuch einen Teich mit einem Boot zu überqueren. Wanja ruft nach dem Schauspieler auf der Leinwand, beginnt ihn mit dem Namen „Kurt“ anzusprechen. Womit er kurzfristig aus der Rolle tritt und nicht als Figur wahrgenommen wird.

Während Wanja weiterhin laut und verzweifelt ruft, treten der Fürst (Henry Hübchen) gefolgt von Nelly (Katrin Angerer) hinter der Leinwand hervor. Der Fürst bedrängt Wanja ihn zur Gräfin zu begleiten. Wanja ist sichtlich abgeneigt und will sich nicht darauf einlassen. Währenddessen beginnt Nelly die Hosenbeine des Fürsten hochzuschieben und danach die Köpfe seines Hemdes zu öffnen. Dabei betrachtet sie die nackte Haut des Fürsten als ob sie etwas Bestimmtes suchen würde. Diese Szene hat etwas Beschämendes. Wanja zieht sie zur Seite an den rechten Rand der Leinwand und will erfahren was los ist. Sie antwortet mit hauchender, pathetischer Stimme: „Er ist es der Teufel“. Mit diesen Worten ertönt unvermittelt und laut Bruce Springsteens Song „Born in the USA“ aus den Lautsprechern. Zur selben Zeit tritt unten an der Tür des Bungalows Sir Henry²⁶¹ aus der Tür und beginnt mitzusingen. Am Dach beginnen die drei Schauspieler zu tanzen. Plötzlich als der Fürst mit Nelly tanzen will und sie dabei an den Händen fasst wird sie völlig steif. Sie gleitet an seinem Körper zu Boden. Auf dem Boden mit ausgestreckten Beinen sitzend beginnt sie mit den Füßen zu zappeln. Als die Musik abrupt absetzt trommeln ihre Beine weiterhin auf das Dach des Bungalows, wodurch ein lautes dumpfes Geräusch, eine eigenartige beklemmende und beunruhigende Atmosphäre geschaffen wird.

²⁵⁹ Hier kann schon eine Assoziation hergestellt werden, zur Ästhetisierung unserer Lebenswelt, wenn suggeriert wird, wenn mit einem bestimmten Produkt sich Schönheit erkaufen lässt.

²⁶⁰ Die Inszenierung von „Dämonen“, die 1998 bei den Wiener Festwochen Premiere hatte, wurde von Frank Castorf und seinen Schauspielern im Jahr 2000 in Mecklenburg-Vorpommern verfilmt.

²⁶¹ Sir Henry (John Henry Nijenhuis) wirkte seit Mitte der neunziger Jahre immer wieder als Komponist und Musik an Inszenierungen von Castorf mit.

Wie dieses Erinnerungsprotokoll zeigt, wird das was von Fischer-Lichte als Atmosphäre bezeichnet wird, mehrmals gebrochen. Natürlich stellt sich auch eine gewisse Affiziertheit ein, die durch die Präsenz der Schauspieler, dem intensiven roten Licht und der lauten Musik entsteht. Doch wird dieser Gesamteindruck immer wieder gestört. Auch hier stellt sich das von Fischer-Lichte beschriebene Umspringen zwischen den beiden Wahrnehmungsordnungen ein. Die Wahrnehmung oszilliert zwischen der Ordnung der Präsenz und der Ordnung der Repräsentation. Wobei durch das Umspringen die Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden zugleich auf den Wahrnehmungsprozess selbst und seine spezifische Dynamik gelenkt wird. Fischer-Lichte erklärt, dass je öfter dieses Umspringen des Wahrnehmungsprozesses zwischen den beiden Ordnungen herausgefordert wird, desto eher wird sich der Zuschauer seiner eigenen Wahrnehmung bewusst. Die Wahrnehmung des Zuschauer richtet sich solange sich eine der beiden Ordnungen stabilisiert auf jene Phänomene, die ihm helfen die fiktive Figur, eine fiktive Welt in einer symbolischen Ordnung zu folgen, oder umgekehrt jenen Phänomenen zu folgen, die verschiedene Assoziationen hervorrufen können. Im Augenblick des Umspringens dagegen wird der Wahrnehmungsprozess selbst auffällig, damit bewusst und so selbst zum Gegenstand der Wahrnehmung.²⁶²

Der Zuschauer erfährt sich selbst als handelnd, da Bedeutung nicht ausschließlich durch eine psychologische Figurenrepräsentation vermittelt wird. Beispielsweise wurde jener Ausschnitt aus dem Dämonenfilm, indem Milan Peschl ein Maschinengewehr in den Händen hält und dieses mit ehrfurchtsvollen und bewundernden Augen betrachtet zeitgleich mit dem Lied „Born in the USA.“ gezeigt, was Assoziationen rund um die USA und ihrer Rolle als Weltmacht auslöst. Zudem wird durch das intensive Rot nicht nur die Aufmerksamkeit gesteigert, sondern auch ein inhaltlicher Bezug zur Geschichte um die Figur des Waisenmädchens Nelly aus Dostojewskis Roman hergestellt.²⁶³ Das rote Licht hat hier eine symbolische Bedeutung, es verweist auf den Missbrauch des Waisenmädchens Nelly. Die Musik hat meines Erachtens die stärkste emotionale Wirkung mit dem Zusammenspiel der körperlich agierenden Schauspielern auf der Bühne, dem roten Licht und den Bildern auf der Leinwand hatte diese Szene eine starke

²⁶²Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Fischer-Lichte, Erika/Risi, Clemens/ Roselt, Jens (Hrsg.): Kunst der Aufführung- Aufführung der Kunst. Theater der Zeit. Recherchen 18. Berlin. 2004. S.21.

²⁶³ In Verbindung mit der Geschichte um die Figur Nelly aus dem Roman Dostojewskis kann das intensive Rot durchaus als ein Zeichen für den Missbrauch verstanden werden. Somit wird eine innerer Vorgang der Figur Nelly, durch einen optischen Effekt in den Zuschauerraum transportiert.

atmosphärische Gesamtwirkung. Doch wurde dieses atmosphärische Erspüren während der Szene mehrmals unterbrochen. Wie beispielsweise das plötzliche Aussetzen der Musik und den leisen Stimmen der Schauspieler und den hämmernden Geräuschen von Katrin Angerers Stöckelschuhe auf dem hölzernen Dach des Hauses.

4.3.2. Die Wirkung des atmosphärischen Raumes

In der außertheatralen Wirklichkeit hat vor allem die Werbeindustrie die Atmosphäre und ihre zum Kauf anregende Wirkung schon lange für sich entdeckt. In symbolisch ausgerichteten Werbestrategien wird das Produkt über semiotische Aufladung selbst emotionalisiert. So werden mit einem Produkt Gefühle wie Liebe, Glück und Erfolg in Verbindung gebracht. Viel effektiver sind natürlich Inszenierungen in Shopping Center, Restaurants, Museen oder auch Wahlkampfveranstaltungen, da hier der Verkauf von Waren, Speisen oder Inhalten in eine Gesamtsituation eingebettet wird.²⁶⁴ Hier wird für den Konsumenten ein positives Erlebnis erzeugt, das er dann mit diesem Produkt in Verbindung bringen wird. Dieser „kulturelle Kapitalismus“ wie Thomas Oberender es nennt, wäre lediglich ein penetranter und schnell durchschaubarer Vorgang, wenn dieser Prozess sich nicht geschickt der Wahrnehmung seiner Wahrnehmbarkeit entziehen würde [...] ²⁶⁵ Das bedeutet, dass wie in der Inszenierung der Politik auch die kommerziellen Atmosphären, die zum Konsum anregen sollen, derart unmerklich inszeniert werden, dass sie von den Konsumenten gar nicht wahrgenommen werden.

Während die kommerziellen Atmosphären unmerklich einlullen, auf subtile Kundenbindung durch störungsfreie Markenkommunikation aus sind und somit auf technische Perfektion sowie sinnliche und symbolische Stimmigkeit setzen, ist die atmosphärische Wahrnehmung in der gegenwärtigen Kunst oftmals durch Verunsicherungen, Irritationen und Diskontinuitäten gekennzeichnet, die dazu beitragen spezifische Erfahrungen des Zuschauers hervorzubringen.²⁶⁶

Die Störung von Atmosphärischen, kann wie hier Schouten und auch Roselt bemerken dazu beitragen die eigene Wahrnehmung erfahrbar zu machen und auch reflektiert damit umzugehen. Das heißt, zu erkennen welche Strategien die Werbung einsetzt um Produkte und Waren zu emotionalisieren und den Kunden zu binden, da der Kunde

²⁶⁴ Vgl.: Schouten, Sabine: Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater. Theater der Zeit. Recherchen. 46. 2007. S.96.

²⁶⁵ Oberender, Thomas: Analyse der Störungen. Theater als das Drama der Wahrnehmung. 2002. S.31.

²⁶⁶ Schouten, Sabine: Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater. Theater der Zeit. Recherchen 46. 2007. S.106.

diese Waren mit bestimmten positiven Emotionen wie Glück, Freude usw. verbindet. In diesem Sinne kann das Unterbrechen von Atmosphärischen den Zuschauer durchaus aufstören und irritieren.

4.4. Musik und Licht und ihre Wirkung

Musik ist einer der wichtigsten Bestandteile im Theater von Castorf. Schon in seinen ersten Inszenierungen in den 80er Jahren, wird Musik von den Schauspielern auf Musikinstrumenten erzeugt oder Musik vom Tonband eingespielt. Vor allem Rockmusik ist für Castorf, wie Erhard Ertel schreibt, ein „kulturell verbreitetes Ausdrucksmedium, um Inszenierungen durch eigene Erfahrungen, durch Assoziationsmöglichkeiten, durch verfremdende Perspektiven zu brechen.“²⁶⁷ Rockmusik gilt Ertel als kulturelles Medium im Allgemeinen und die konkreten Songs als ihre Produkte im Besonderen fungieren als Konzentrat, als Verdichtung historisch konkreter Wahrnehmung und Erfahrung.²⁶⁸ In diesem Sinne hat Musik in erster Linie die Funktion bestimmte Erinnerungen oder Kontexte wachzurufen, die mit einem bestimmten Musikstück oder auch mit einer bestimmten Musikgattung zu tun haben. Doch hat Musik vor allem eine starke emotionale Wirkung auf die Wahrnehmung der Zuschauer. Die motorischen Signale der Musik wirken, laut Hiß

(...) unmittelbar auf das menschliche Nervensystem. Sie können aber auch als Bezugspunkte, als Wegweiser für die Assoziationen, mittelbar nachklingen, konnotiert als elementare Modelle psychischer Bewegtheit.²⁶⁹

Das heißt, Musik kann Reiz und Zeichen sein. Musik in Castorfs „Erniedrigten und Beleidigten“ wird vielfach verwendet, als Hintergrundmusik, um die Zuschauer aus ihre Sitze zu reißen, um eine spezifische Atmosphäre herzustellen, um Beklemmung oder Unheimliches zu unterstreichen usw. Bei der Wahl der Musik beschränkt er sich generell nicht nur auf Rockklassiker.

In der Inszenierung von „Erniedrigte und Beleidigte“ wird auch Pop, ruhige Kaufhaus-Hintergrund Musik oder auch elektronisch erzeugte Discomusik untermalt mit

²⁶⁷ Ertel, Erhard: Montage der kulturellen Attraktionen. In: Schoenmarkers, Henri; Bläske, Stefan; Kirchmann, Kay; Ruchatz, Jens (Hrsg.): Theater und Medien. Theatre and the Media. Transcript. 2008. S.398.

²⁶⁸ Ertel, Erhard: 2008. S.398.

²⁶⁹ Hiß, Guido: Freiräume für die Phantasie! Neue Tendenzen in der Methodendiskussion. In: Oltmanns, Piet (Hrsg.): TheaterZeitSchrift. Theaterwissenschaft morgen. Heft 35. 1995. S.25.

Balkanklängen, eingesetzt. Zudem wird in dieser Inszenierung, wie auch in anderen Inszenierungen davor, live von Sir Henry musiziert und von den Schauspielern live gesungen. Ähnlich wie Hiß beschreibt auch Fischer-Lichte die Wirkung von Musik. Das Volumen und die evozierten Emotionen der eingespielten Musik sind für Fischer-Lichte durchaus in der Lage, eine entsprechende Erschütterung im leiblich anwesenden Zuschauer zu erzeugen. Musik wird dabei als ein inner-leiblicher Vorgang erlebbar und führt dazu, dass sich der Zuschauer seiner eigenen Leiblichkeit bewusst wird. Daher wird für Fischer-Lichte, „der performative Raum als liminaler Raum ausgewiesen, in dem Verwandlungen durchlaufen werden und Transformationen stattfinden.“²⁷⁰ Welche Funktion Musik für Castorf auf der Bühne hat, beschreibt er in einem Interview:

Wie Spannung aufgebaut werden kann, wie durch den Filmschnitt bestimmte Reizmomente inhaltlicher und atmosphärischer Art gesetzt werden können, wie durch ein spezielles Ordnungsprinzip die Aufmerksamkeit konzentriert und gelenkt wird und dadurch eine große Sinnlichkeit erreicht wird [...] Ich wünsche mir, dass auch das Theater sagt, dieses oder jenes ist in dem Moment wichtig. Wie in einem guten Musikstück, das hier ebenso als Beispiel dienen kann, geht es um das Hinkomponieren auf einen Hauptpunkt hin, auf eine Pointe, nach der sich alles wieder in eine Vielheit auflöst. Theater als synthetische Kunst hat die Chance, Ausdrucksmittel aus allen Künsten heranzuziehen.²⁷¹

Neben Musik sind es auch die Elemente des Lichts und der Farben, die zur Schaffung einer bestimmten Atmosphäre beitragen können. Neben der Funktion die dunkle Bühne zu erhellen, hat das Licht unterschiedliche Funktionen, es kann eine symbolische Funktion haben oder eine bestimmte emotionale Stimmung erzeugen. Wie Fischer-Lichte beschreibt, wurden in jeder Kultur bestimmte „Licht-Codes“²⁷² ausgebildet. In der westlichen Kultur wird helles warmes Licht allgemein in Bezug auf eine ruhige, warme, freundliche Atmosphäre interpretiert, trübes oder kaltes Licht in Bezug auf eine beklommene, Angst auslösende und Traurigkeit auslösende Atmosphäre.²⁷³ Der Bühnenbildner Neumann arbeitet in der Inszenierung „Erniedrigte und Beleidigte“ sehr oft mit den Farben Rot und Grün, oder auch mit Grautönen und Blautönen. Wobei das graublau Licht eine unheimliche Atmosphäre herstellt, vor allem in jener Szene in der die Schatten von Wanja und Natascha riesenhaft auf die Hausmauer des Bungalows

²⁷⁰ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.208.

²⁷¹ Frank Castorf, „Theater – ein Schuss Anarchie“. Frank Castorf im Gespräch mit Günther Erken.(1989/90) In: Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Von Grotowski bis Schleef. Theater der Zeit. Recherchen. 13. 2003. S.443.

²⁷² Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 1. Das System theatralischer Zeichen. 1994. S. 159.

²⁷³ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Band 1. Das System theatralischer Zeichen. 1994. S. 159.

geworfen werden. Interessant ist, dass er oft mit den Farben Rot und Grün arbeitet. Diese Farben gehören zu den klassischen Komplementärkontrasten und sind in der Werbung sehr beliebt. Die Farbpsychologie spricht dieser Kombination eine die Aufmerksamkeit steigernde, aktivierende Wirkung zu.²⁷⁴ Andererseits können bestimmte Farben auch Konnotationen auslösen, wie beispielsweise Rot Liebe oder Blut konnotieren kann.

4.5. Die Irritation, die Störung und die Rhythmisierung als Politisierung des Rezeptionsprozesses

Im Vergleich mit der Untersuchung des Politischen von Lehmann am Theatertext von Sarah Kane und dem Inszenierungstext von Castorf kann eine Parallele zur Form hergestellt werden. Lehmann veranschaulicht sein Verständnis vom Politischen im postdramatischen Theater an den Theatertexten von Sarah Kane. Das politisch wirksame Potenzial liegt für Lehmann in der „radikale[n] Unterbrechung des Dramas, des Schau-Theaters, der „politischen Analyse“.²⁷⁵ Der Wechsel von „einer noch konventionell wirkenden Durchleuchtung des Alltagsverhaltens“ zu einer „plötzlich surrealen, halluzinativen Welt“²⁷⁶ ist ein Merkmal in Kanes Theatertext, als auch in Castorfs Aufführungstext „Erniedrigte und Beleidigte“. Castorf beschreibt das Prinzip der Irritation mit folgenden Worten:

Ich bin für die Irritation, das mephistophelische Prinzip der Verneinung, ohne zu sagen für wen, warum und wieso, ich möchte diesen Schwebezustand zwischen ja und nein, nicht wissend, wohin sich in diesem Augenblick etwas mit einer Antwort entwickelt. Auch wenn ich meine, sie zu wissen, kann ich in dem augenblicklichen Weltzustand – ich meine das auch politisch- schwer sagen, wo die Richtigkeit liegt.²⁷⁷

Immer wieder bricht die narrative Geschichte, die sich zwischen den Figuren entwickelt ab und schlägt um in eine Aufführung, die vielmehr das Performative des Theaters in den Vordergrund rückt. Die Zuschauer werden die gesamte Aufführung hindurch immer wieder mit etwas Unerwarteten konfrontiert. Generell kann gesagt werden, dass Irritation und Störung als durchgängiges ästhetisches Prinzip bei „Erniedrigte und

²⁷⁴ Zit.nach: Schouten, Sabine: Sinnliches Spüren. 2007. S. 61.

²⁷⁵ Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater. 2002. S.21.

²⁷⁶ Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater. 2002. S.21.

²⁷⁷ Frank Castorf: „Theater- Ein Schuss Anarchie. Der Regisseur Frank Castorf im Gespräch mit Günter Erken“. In: Fiebach, Joachim (Hrsg.): 2003. S.441.

Beleidigte“ benutzt wird, um die aufgebaute narrative Handlung zu unterbinden. Schon zu Beginn der Aufführung wird eine Handlung aufgebaut und mit Brüchen plötzlich und unerwartet aufgelöst. So wird bereits in der ersten Szene ein Gespräch zwischen Wanja (Martin Wuttke), dem Gutsverwalter des Fürsten Ichmenew (Bernhard Schütz) und dessen Frau Anna (Susanne Düllmann) aufgelöst, indem Wanja sich plötzlich an Smith (Joachim Tomaschewsky) wendet, der vor einiger Zeit die Szene betreten hat. Wanja beginnt den alten Mann auf aggressive Weise verbal zu attackieren und ihn zu bedrohen.

Wanja: Ich Sie fragen, warum Sie gucken so emsig auf mich? Ich bei Hofe bekannt, aber Sie nicht bekannt bei Hofe! Herr Schulz hat gebeten Sie, nicht gucken so emsig auf ihn.²⁷⁸

Wanja lässt von diesem alten Mann nicht ab, schimpft weiter auf ihn ein und droht Smith dessen Hund auszustopfen. Nach einiger Zeit schlägt der Tonfall und die Stimmlage von Wuttke um und meint versöhnlich:

Wanja: Was haben Sie denn? War doch nur ein Scherz. Ist Ihnen nicht gut? Brauchen Sie einen Arzt? Wo wohnen Sie denn? Ich bringe Sie nach Hause.²⁷⁹

Auffälliger als in der ersten Szene wird ein derartiger Bruch eingeführt, wenn die Figur des Schriftsteller Wanja zunächst in leidvoller Stimme und Mimik über sein gescheitertes Vorhaben, einen großen Roman zu verfassen spricht. Während er spricht wird seine Stimme immer lauter und aggressiver, um seinen Ärger über seine eigene Unzulänglichkeit Ausdruck zu verleihen. Inmitten dieser aufgeheizten emotionalen und pathetischen Ansprache bricht er plötzlich ab und ruft aus: „Schnitt, Cut fangen wir von Anfang an“. Diese unerwartete Unterbrechung der Kontinuität lenkt die Aufmerksamkeit der Wahrnehmung von der fiktiven Figur auf die Körperlichkeit des Schauspielers in seinem phänomenalen Erscheinen. In weitere Folge können Assoziationen hergestellt werden, wie zum Beispiel Filmdreharbeiten. Zudem wird durch diesen plötzlichen Bruch die Aufmerksamkeit auf die Konstruktion von Illusion in der Theateraufführung gelenkt.

²⁷⁸ Regie, Frank Castorf „Erniedrigte und Beleidigte“ Videoaufzeichnung

²⁷⁹ Regie, Frank Castorf „Erniedrigte und Beleidigte“ Videoaufzeichnung

Insofern ist auch bei Castorf eine „Unterbrechung des Dramas, des Schau-Theaters, der politischen Analyse“²⁸⁰ festzustellen, die nach Lehmann das Politische im postdramatischen Theater ausmacht. Die Zuschauer werden somit aus dem pathetischen Schauen herausgeholt. Die Aufmerksamkeit schwankt zwischen Wahrnehmung der fiktiven Figur bzw. ihrer fiktiven Welt in der sie agiert und deren phänomenalen Erscheinen. Diese Brüchigkeit ist charakteristisch für Castorfs Theater. Durch diese Brüche wird dem Zuschauer gar nicht die Gelegenheit geboten, über einen längeren Zeitraum in eine Illusion einzutauchen. Den Erwartungshaltungen der Zuschauer wird mit irritierenden Situationen entgegengewirkt. Anstatt den Zuschauern eine Geschichte der sozialen Ungerechtigkeit innerhalb einer hierarchisch strukturierten Gesellschaft zu erzählen und ihn betroffen zu machen über das Gesehene, wird der Moment des Einfühlens plötzlich unterbrochen. Dieses ästhetische Prinzip der Irritation findet sich schon in den 80er Jahren in Castorfs Inszenierungen. Helmar Schramm beschreibt die Zuschauerreaktionen wie folgt:

Passiv beschaulichem Genuss wird mit allen Mitteln entgegengewirkt. Daraus ergeben sich interessante Konfliktverlagerungen von der Bühne in den Saal: die allabendlich gepflegte Gewohnheit des bequemen Abschaltens, Ausweichens, wie sie das Fernsehen bietet, führt dazu, dass nicht bediente Erwartungsmuster im Theater schnellst umschlagen in oftmals ganz irrationale, heftige Abwehrmechanismen.²⁸¹

Die Irritation führt zu einer Unterbrechung der fiktionalen und narrativen Zusammenhänge. Hier kann eine Nähe zum Vorgang der Verfremdung von Brecht festgestellt werden. Wie Roselt bemerkt, wird durch die Verfremdung dem Vertrauten die Selbstverständlichkeit genommen, um neue Möglichkeiten der Wahrnehmung und des Verstehens aufzuschließen.²⁸² In diesem Sinne, so Roselt „wäre eine Nähe zu phänomenologischen Denkweisen festzustellen, ohne dass eine explizite Auseinandersetzung Brechts mit den Phänomenologen seiner Zeit gegeben ist.“²⁸³ Brecht ging es nicht um die Wahrnehmung von Dingen oder Menschen, sondern um die sozialen Vorgänge zwischen den Menschen. Brecht hat so Roselt, in Auseinandersetzung mit Hegels „Phänomenologie des Geistes“ den Satz: „Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt.“²⁸⁴ untersucht. Brecht ging es

²⁸⁰ Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater. 2002. S.21.

²⁸¹ Schramm, Helmar: Dem Zuschauer auf den Leib rücken. (1987). In: Wilzopolski, Siegfried: Theater des Augenblicks. 1992. S.120.

²⁸² Vgl.: Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. 2008. S.315.

²⁸³ Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. 2008. S. 315.

²⁸⁴ Zit.nach: Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. 2008. S.315.

vor allem darum, den Zuschauern und Schauspielern durch die Verfremdung eine Möglichkeit zu bieten, selbst ein Urteil zu fällen. Trotz dieser Ähnlichkeiten ging es Brecht vor allem um den semiotischen Körper, der zwar nicht gänzlich, wie im realistisch-psychologischen Theater, in der Rolle aufgehen soll, aber der Schauspieler bei Brecht soll, sowohl die Figur darstellen als auch zugleich seine Haltung ihr gegenüber.

Im Theater von Castorf oszilliert die Wahrnehmung des Zuschauers zwischen der Wahrnehmung der vom Schauspieler dargestellten Figur und der Wahrnehmung des phänomenalen Leibes. Dieses Umspringen der Wahrnehmung wird von Fischer-Lichte als „perzeptive Mutlistabilität“²⁸⁵ bezeichnet und führt zu einer Wahrnehmungskrise. Die Wahrnehmung der Zuschauer wechselt zwischen der Figur des Schriftstellers Wanja, der mit seiner überdimensionalen Pelzhaube am Kopf, seiner oftmals etwas schäbigen Kleidung und seiner fahrigen, nervösen Gestik und Mimik durchaus einen Rückschluss auf die von Dostojewski beschriebene Figur herstellen lässt und dem Schauspieler als Person Wuttke. In diesem Sinne ist es die Oszillation zwischen Kunst und Wirklichkeit, wodurch eine politische Situation hergestellt wird.

4.5.1.Rhythmus

Der Rhythmus stellt für Fischer-Lichte ein grundlegendes Verfahren dar, um Aufführungen zeitlich zu organisieren und zu strukturieren. Es ist der Rhythmus, der die Materialität, wie Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit zu einander in Beziehung setzt und ihr Erscheinen im Raum als auch ihr Verschwinden reguliert und eine Beziehung zwischen Akteuren und Zuschauern herstellt.²⁸⁶ Da Rhythmus ein „Grundprinzip des menschlichen Lebens“²⁸⁷ darstellt, wird Rhythmus nicht nur dann wahrgenommen, wenn es sich dabei um musikalische und akustische Phänomene handelt, sondern der menschliche Körper ist generell „rhythmisch gestimmt“²⁸⁸. Die Bewegung unserer Organe als auch unsere Handlungen ereignen sich rhythmisch. Daher ist es, wie Fischer-Lichte betont, nicht verwunderlich, dass eine Aufführung rhythmisch

²⁸⁵ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. 2004. S.151.

²⁸⁶ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Rhythmus als Organisationsprinzip von Aufführungen. In: Brüstle, Christa/ Ghattas, Nadia/ Risi, Clemens/ Schouten, Sabine (Hrsg.): *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*. Transcript. Bielefeld. 2005. S.235.

²⁸⁷ Brüstle, Christa/Ghattas, Nadia/ Risi, Clemens/ Schouten, Sabine: Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess. In: dies (Hrsg.): 2005. S.11.

²⁸⁸ Fischer-Lichte, Erika: *Rhythmus als Organisationsprinzip*.2005. S.235.

organisiert ist. Demnach ist Rhythmus in jeder Aufführung beteiligt, auch wenn es sich dabei um eine „traditionelle“ Theaterform handelt, deren Handlungsverlauf oder Figurenentwicklung die leitenden Strukturierungsprinzipien liefern.

Der Rhythmus hat hier vor allem die Funktion, die Abfolge der Szenen beim Sprechen, in der Bewegung zu organisieren und so zu gewährleisten, dass die Zuschauer dem Handlungsablauf als auch der psychologischen Figurenentwicklung folgen können. Dagegen erscheint nach Fischer-Lichte, „der Rhythmus in vielen Aufführungen von Theater und Performance-Kunst seit den sechziger Jahren, als das leitende, das übergeordnete, wenn nicht gar zum ausschließlichen Prinzip“²⁸⁹ avanciert zu sein.

Unter Rhythmus versteht Fischer-Lichte „in diesem Zusammenhang im Unterschied etwa zu Takt und Metrum ein Ordnungsprinzip, das nicht auf Gleichmaß, sondern auf ein Regelmäß zielt.“²⁹⁰ Im Rhythmus wirken demnach Voraussehbares und Nichtvoraussehbares(sic!) zusammen. Er entsteht durch Wiederholung und Abweichung vom Wiederholten.²⁹¹ Auch mit Patrick Primavesi kann gesagt werden, dass sich das Theater der letzten Jahrzehnte auf eine neue Weise musikalisiert hat.

Längst geht es nicht mehr nur um die Rhythmen des dramatischen Geschehens, sondern vielmehr um das komplexe Zusammenspiel verschiedener Formen von Rhythmus und zugleich um ihre spielerische Unterbrechung, Auflösung und Veränderung.²⁹²

Für Fischer-Lichte vermag der Rhythmus als dramaturgisches Organisationsprinzip unterschiedliche Funktionen erfüllen. Dabei sind drei Funktionen besonders auffällig in Erscheinung getreten:

- 1) Der Rhythmus bewirkt eine Dehierarchisierung der verwendeten theatralen Mittel.
- 2) Er erscheint als ein Prinzip der Selbstorganisation im Hinblick auf die Inszenierung.
- 3) Er bringt eine Gemeinschaft von Akteuren und Zuschauern hervor.²⁹³

Inwiefern diese Funktionen von Rhythmus in Castorfs Theater in Erscheinung treten und als politisch zu verstehen sind, sollen nun die nachstehenden Ausführungen zeigen.

²⁸⁹ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S.233.

²⁹⁰ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S.233.

²⁹¹ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S.233.

²⁹² Primavesi, Patrick: Markierungen. Zur Kritik des Rhythmus im postdramatischen Theater. In: Brüstle, Christa/ Ghattas, Nadia/ Risi, Clemens/ Schouten, Sabine (Hrsg.): Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur. Transcript Verlag. Bielefeld. 2005. S. 249.

²⁹³ Fischer-Lichte, Erika: Rhythmus als Organisationsprinzip. 2005. S.237.

Rhythmisierung findet sich meines Erachtens auf dreifacher Weise in „Erniedrigte und Beleidigte“: zum einen ist die gesamte Aufführung auf eine rhythmische Abwechslung zwischen Leise und Laut, zwischen Handlungsaufbau und Bruch oder Störung dieses Handlungsaufbaus, zwischen Slapsticknummern und Ernsthaftigkeit, zwischen Repräsentation der Figur und Präsenz der Schauspielerkörper usf., aufgebaut. So bringt die Aufführung eine Rhythmisierung in Erscheinung die die Wahrnehmung der Zuschauer auf die Materialität der Aufführung lenkt.

Eine weiteres Phänomen von Rhythmus findet sich darin, dass sich die Darsteller aus keinem ersichtlichen Grund immer wieder im Salon zusammenfinden und Gemeinsam oder auch im Duett mit Sir Henry singen. Ein ähnliches Phänomen erkennt Fischer-Lichte in der Aufführung „Murx“²⁹⁴ von Christoph Marthaler. Wie auch in Castorfs „Erniedrigte und Beleidigte“ wird in bestimmten Zeitabständen von den Darstellern live auf der Bühne musiziert, die einzige Abweichung besteht in der unterschiedlichen Liedwahl. Wobei angemerkt werden muss, dass Castorf dem Publikum auch hier keine durchgängige Verbindlichkeit anbietet. Dieses gemeinsame Musizieren der Darsteller im Duett oder auch in einer Gruppe aus mehreren Darstellern findet sich nicht in jeder Szene. Auffällig ist, dass dieses Musizieren keinesfalls eine psychologische Figurenentwicklung oder einen Handlungsaufbau unterstützt, sondern im Gegenteil, diesen bricht oder stört. Dabei beginnt jede dieser Sequenzen damit, dass Sir Henry den Salon betritt oder bereits vorher für das Publikum nicht sichtbar den Raum betreten hat und ein Lied einstimmt. Nach einer Weile gesellen sich ein oder mehrere Darsteller zu ihm und begleiten ihn im Duett oder auch in der Gruppe. Diese gesungenen Lieder sind in unserem Kulturkreis vermutlich fast jedem bekannt.²⁹⁵

Zum anderen findet sich das Phänomen von Rhythmus in viel auffälliger Weise jedes Mal am Ende der ersten vier Szenen. Beendet wird jede der vier Szenen, indem ein Darsteller auf die Bühne erscheint und auf der Suche nach der „sechsten Linie“ ist. Wobei die ersten beiden Enden der Szenen damit beginnen, dass Smith mit dem Hund Askora die Bühne betritt und von den anderen Figuren darauf aufmerksam gemacht

²⁹⁴ Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn ab! Murx ihn ab! hatte im Jahr 1993 an der Volksbühne Berlin Premiere und stand dort bis 2007 am Spielplan

²⁹⁵ Beispielsweise „One more night“ von den Bee Gees, oder „Time after time“ von Cindy Lauper

wird, dass er hier falsch ist. Am Ende der dritten Szene erscheint wieder Smith mit Askora an der Leine, dieses Mal geht er in den Bungalow, nachdem er rauskommt, spricht er vom Geld, das ihm Nelly bringen sollte und danach spricht er einen Textteil aus Hiob. In der vierten Szene wird Nelly in ein Gespräch verwickelt, nun ist es nicht Smith sondern Nelly, die auf der Suche nach der „sechsten Linie“ ist. Die Wörter „sechste Linie“ werden dabei von den Darstellern in sehr auffälliger Weise überbetont, sodass die Wiederholung sehr auffällig erscheint. Jedes Ende der ersten vier Szenen wird in geringer Variation zur vorhergehenden Szene wiederholt.

Diese drei Beispiele in der Aufführung von Castorfs „Erniedrigte und Beleidigte“ zeigen, dass der Rhythmus dadurch entsteht, indem Elemente zusammenhangslos in geringer Variation im Laufe der Inszenierung immer wieder in Erscheinung treten. Keine Handlung scheint spurlos zu verschwinden. Sind bestimmte Elemente, wie die Suche nach der „sechsten Linie“ oder das gemeinsame Singen einmal in Erscheinung getreten, erscheinen sie in anderen Szenen wieder, auch wenn sie nicht exakt gleich sind wie zuvor. Rhythmus erfüllt als dramaturgisches Prinzip in Castorfs „Erniedrigte und Beleidigte“ die Funktion der Selbstorganisation. Dieses Prinzip verhindert wie Fischer-Lichte betont,

„dass die Aufführung in ihrem Verlauf irgendeiner Handlungs- und Psychologik folgt oder andern Arten der kausalen Verknüpfung. Er bewirkt vielmehr einen ständigen Wechsel zwischen dem Voraussagbaren und Nicht- Voraussagbaren, zwischen dem Vorhersehbaren und dem Unerwarteten. Weder herrscht der pure Zufall noch eine streng logische oder kausale Ordnung. Der Rhythmus schafft vielmehr Spiel- und Freiräume, die es ermöglichen, dass in einer dynamischen Ordnung immer wieder Neues emergiert, welches den Wahrnehmenden in einen Zustand der Instabilität versetzt.“²⁹⁶

Die Massenmedien sind, wie Primavesi betont, durch eine exzessive Rhythmisierung geprägt und wenn das Publikum im Theater durch Unterbrechung und Störung davon abgelenkt wird hat Castorfs Theater, wie Fiebach betont, „ein produktives Potenzial, im Alltag eingeschliffene Wahrnehmung zu verstören“²⁹⁷ In diesem Sinne kann Rhythmus als ästhetisches Verfahren bezeichnet werden, dass auf die außertheatrale Wirklichkeit Bezug nimmt. Durch die spezifische ästhetische Verwendung von Rhythmus in Castorfs Inszenierung von „Erniedrigte und Beleidigte“ wird Wahrnehmung selbst zum Thema

²⁹⁶ Fischer-Lichte, Erika: Rhythmus als Organisationsprinzip. 2005. S.246.

²⁹⁷ Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Von Grotowski bis Schlee. Theater der Zeit. Recherchen 13. 2003. S.361.

gemacht, worin für Lehmann das Potenzial für politisch wirksames Theater steckt. Die Rhythmisierung dient nicht mehr dazu die Zeit in regelmäßige und bedeutungstragende Einheiten zu gliedern, sondern die Materialität und die Ereignishaftigkeit einer Aufführung für das Publikum wahrnehmbar zu machen.

4.6. Fazit zur Analyse von „Erniedrigte und Beleidigte“

Jedes ästhetische Element in der analysierten Aufführung „Erniedrigte und Beleidigte“ scheint angelegt zu sein den Wahrnehmungsprozess selbst zu thematisieren und für das Publikum erfahrbar zu machen. Bedeutung entsteht dabei nicht ausschließlich durch den semantischen Zeichengebrauch, sondern durch die spezifische Wirkung auf das Publikum. Die Elemente, welche in Castorfs Inszenierung in Erscheinung treten, sind so eingesetzt, dass das Publikum nicht auf passiv distanzierter Weise einem geschlossenen Werk gegenüber sitzt und dabei die Zeichen decodieren, sondern es wird durch die unterschiedlichen ästhetischen Verfahren zu einem aktiven Publikum. Durch den spezifischen Umgang mit dem literarischen Text im Prozess der Inszenierung und den daraus resultierenden Aufführungsereignis macht Castorf den Unterschied zwischen literarischem Text und Aufführung erfahrbar. Zudem können die spezifischen ästhetischen Verfahren das Bewusstsein der Zuschauer über die Strategien der Politik als auch der Werbung stärken. Durch den Entzug des leiblichen Schauspielerkörpers, der Simultaneität von vorproduzierten Videoeinspielungen und den live auf der Bühne agierenden Schauspielern, als auch der besondere Umgang mit dem Atmosphärischen im Raum werden die Zuschauer auf die massenmedialen Wahrnehmungskonventionen aufmerksam gemacht.

Politisch ist Castorfs Aufführung „Erniedrigte und Beleidigte“, weil in der Aufführung selbst Situationen hergestellt werden, die als politisch bezeichnet werden können. Politisch, da die Aufführung fortwährend die Aktivität der Zuschauer herausfordert, indem sie selbst Assoziationen herstellen müssen, oder auch von den unterschiedlichen ästhetischen Verfahren, derart affiziert werden, dass sie aus ihrer alltäglichen Erfahrungswelt enthoben werden und eine Transformation erleben können. In „Erniedrigte und Beleidigte“ hat vor allem die Konfrontation von Theater mit dem Reproduktionsmedium Video eine zentrale Funktion. Der Einsatz von live auf der Bühne produzierten Video, als auch die Gleichzeitigkeit von Video und vorproduzierten

Video oder Filmen, provoziert eine Reflexion der eigenen Wahrnehmung, da es die Wahrnehmungskonventionen außerhalb des Theaters, aber auch die Wahrnehmungskonvention des Theaters selbst in Frage stellt. In einem Interview betont Castorf:

Nahaufnahme. Vergrößerung. Schnelligkeit. Überraschung. Mich interessiert das aber nicht in der technischen Verselbstständigung. Es sind Schnitttechniken, wie ich sie auch im Theater zu machen versuche, erkenntniserhellend (sic!). Sprünge, damit man sich nicht verliert in der Durchschnittspsychologie, in Gefühligkeit und Identifikation, sondern immer wieder extreme Psychologie mobilisiert, das Diskontinuierliche betont. Also eben nicht nur der klassische Bühnenvorgang vorn an der Rampe, Text klar und verständlich vorgetragen. Ich bin zum Konnotieren, zur Interpretation gezwungen.²⁹⁸

Zudem sind Irritation, Störung und der Rhythmus in Castorfs „Erniedrigte und Beleidigte“ in unterschiedlichsten Varianten zu entdecken. Auch hier ist die Funktion in erster Linie den Zuschauer aus seiner passiv beschaulichen Rezeptionshaltung herauszuholen. Diese ästhetischen Verfahren verursachen eine Dehierarchisierung der theatralen Mittel. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer wird nicht auf die Zeichenhaftigkeit, sondern auf die Materialität des Wahrgenommenen gelenkt.

²⁹⁸Frank, Castorf „Ich hasse Verstellungskünstler“ www.zeit.de/2001/29/Ich_hasse_Verstellungskuenstler?page=all&print=true Zugriff 28.03.2011

5. „Elementarteilchen“ nach Texten aus dem gleichnamigen Roman von Michel Houellebecq

Die Inszenierung Elementarteilchen nach den Texten von Michel Houellebecq hatte am 30.11.2000 an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz seine Uraufführung. Die folgende Analyse stützt sich auf eine Videoaufzeichnung, die mir von der Volksbühne Berlin zur Verfügung gestellt wurde. Da die Inszenierung nicht lange im Repertoire der Volksbühne war, konnte ich der Aufführung selbst nicht beiwohnen. Die Kamera steht ungefähr in der zehnten Reihe inmitten des Zuschauersaals, wodurch die Reaktionen des Publikums zum Teil mitgefilmt wurden. Diese Perspektive der Kamera gibt den Blick frei auf das Verhalten des Publikums während der Aufführung, wodurch es für mich möglich war, die Wirkung auf das Publikum zum Teil zu erfassen. Reaktionen wie lachen, klatschen, erschreckt zurückweichen etc. sind sehr gut zu erkennen. Zudem dienten mir für die Analyse auch Rezensionen, Interviews sowie das Programmheft als Stütze.

5.1. Der Roman Elementarteilchen von Michel Houellebecq

Im Gegensatz zu Erniedrigte und Beleidigte ist Elementarteilchen ein zeitgenössischer Roman. Bei seinem Erscheinen im Jahr 1998 löste er einen Skandal aus, der innerhalb kürzester Zeit zu einem regelrechten Hype um Houellebecq führte, der schon durch das Erscheinen seines Buches „Ausweitung der Kampfzone“(1994) vorbereitet wurde. Die Kernthese seines Romans ist, dass sich die westliche Welt selbst vernichtet und dem Untergang geweiht ist. Den Grund darin sieht er im Individualismus, der durch den Feminismus und die Hippie-Bewegung gefördert wurde. Anhand des ungleichen Brüderpaares Bruno Clément und Michel Djerzinski wird gezeigt, welche Auswirkungen diese gesellschaftlichen Veränderungen hatten.

In „Elementarteilchen“ wird überspitzt dargestellt, wie sich durch die sexuelle Befreiung der Frauen und der Auflösung der traditionellen Rollenmuster die Menschheit zu individuellen Einzelgängern gewandelt hat, deren einziges Ziel es ist, die eigenen Bedürfnisse zu befriedigen. Die Literaturwissenschaftlerin Heide Lutosch erkennt in der Mutter der Brüder „eine Art „Vorläuferin“ der feministischen

Revolution“²⁹⁹, die in ihrem Drang nach persönlicher Freiheit keine Beziehung zu ihren Kindern aufbauen will. Sie überlässt die Halbbrüder den jeweiligen Vätern. Da diese ebenso unfähig waren Kinder zu versorgen, wurden beide von ihren jeweiligen Großmüttern aufgezogen. Die Brüder lernen sich erst in der Pubertät kennen. Als Erwachsene treffen sie sich wieder, Bruno ist Gymnasiallehrer und sein Bruder Michel ein genialer Physiker und Molekularbiologe, der in der Gentechnik die Entwicklung eine neue Spezies von Mensch vorantreibt.

Während Bruno an Individualisierung leidet, ist es für Michel eine Weltanschauung, die für ihn kein Problem darstellt. Bruno leidet an seiner Sexbesessenheit, die ihn dazu bringt, sogar seine Schülerinnen zu belästigen. Michel ist fast asexuell, empfindet fast kein sexuelles Begehren. Sein Interesse gilt ausschließlich der Wissenschaft. Er bereitet den Weg für eine neue Spezies von Mensch, den unsterblichen und sich durch Klonen fortpflanzenden, posthumanen Menschen vor. Nur kurz lässt Houellebecq die beiden Brüder doch noch am Glück teilhaben, indem beide jeweils auf eine Frau treffen, mit der sie hätten leben können. Dieses Glück währt für beide Brüder nicht lange. Während Brunos Freundin Christiane durch einen Unfall beim Geschlechtsverkehr in ein akutes Stadium ihrer Knochenkrankung gerät und danach Selbstmord begeht, stirbt Michels Jugendfreundin und Geliebte an einem Gebärmutterhalskrebs, der unmittelbar mit ihrer Kinderlosigkeit in Verbindung steht. Nach diesen Ereignissen weißt sich Bruno selbst in eine Psychiatrie ein und Michel zieht sich nach Irland zurück, um dort mit anderen Wissenschaftlern an der Gentechnologie weiterzuarbeiten.

Nach Michels Selbstmord wurden im Jahr 2029, nach dem Widerstand der religiösen Gemeinschaften, von der Unesco Geld zur Verfügung gestellt um Michels Forschungsergebnisse zu realisieren. Danach tritt anstelle des Menschen eine neue Spezies Mensch, der posthumane Mensch, unsterblich und geschlechtslos. Der Schluss wird in Form eines Science-Fiction Romans dargestellt, indem Houellebecq den Erzähler im Rückblick aus dem Jahr 2079 darüber reflektieren lässt, wie die heutigen Menschen ihrer eigene Selbstzerstörung vorangetrieben haben.

²⁹⁹ Lutosch, Heide: Ende der Familie- Ende der Geschichte. Zum Familienroman bei Thomas Mann, Gabriel Garcia Márquez.und Houellebecq. Aisthetis Verlag. Bielefeld. 2007. S.144.

Jene gequälte, widersprüchliche, individualistische, streitsüchtige Spezies mit grenzenlosem Egoismus, die manchmal zu Ausbrüchen unerhörter Gewalt fähig war, aber nie aufgehört hat, an die Güte und an die Liebe zu glauben. Und auch jene Spezies, die es zum ersten mal in der Geschichte der Welt verstanden hat, die Möglichkeit ihres eigenen Überwindens zu erwägen; und die es einige Jahre später verstanden hat, dieses Überwinden in die Tat umzusetzen.³⁰⁰

Als skandalös am Inhalt des Romans gelten nicht nur die detailgenauen Passagen der sexuellen Begegnungen der Figuren, sondern vor allem wie der Autor die Errungenschaft der modernen Gesellschaft durch antimoderne Einwände immer wieder denunziert.³⁰¹ So werden jene attraktiven und sexuell befreiten Frauen, die der ursprünglichen Rollenzuweisung der Kinderaufzucht und der Ergebenheit gegenüber dem Mann als Oberhaupt innerhalb einer Familie nicht mehr nachkommen damit gestraft, dass sie schlussendlich genau daran sterben. Zudem führt in Houellebecqs Roman auch der Körperkult, zu dessen Entfaltung die Frauen seit der 68er Bewegung selbst maßgeblich beigetragen haben dazu, dass sie je älter sie werden, nur mehr Ekel vor sich selbst zu empfinden, einen Ekel, der im übrigen jenem entsprach, den sie in den Augen der anderen lesen konnten.³⁰²

Die Form des Romans ist nicht einheitlich, er ist, wie auch der Dramaturg Hegemann feststellt, „eine Collage aus höchst unterschiedlichen Textsorten. Die Zersplitterung der Individuen wird aus der Sicht Hegemanns zusätzlich durch diese Form bestätigt.“³⁰³ Houellebecq lässt philosophische Betrachtungen wie beispielsweise Aldous Huxleys „Schöne neue Welt“ als auch naturwissenschaftliche Philosophie in banalen, oft ordinären und von Hass erfüllten Worten der Protagonisten einfließen. Formal und inhaltlich besteht der Text aus einem ständigen Hin und Her zwischen fiktiver Erzählung und abstrakter Theorie.

³⁰⁰ Houellebecq, Michel: Elementarteilchen. 10. Auflage. DuMont Verlag. Köln. 2004. S.357.

³⁰¹ Vgl.: Steinfeld, Thomas: Einleitung. In: ders. (Hrsg.): Das Phänomen Houellebecq. DuMont. Köln. 2001. S.21.

³⁰² Houellebecq, Michel: Elementarteilchen. 2004. S.119.

³⁰³ Vgl.: Carl Hegemann „Elementarteilchen“ <http://www.volksbühne-berlin.de> Zugriff 01.02.2007.

5.1.1 „Lasset uns Menschen machen“³⁰⁴ oder der literarische Text im Prozess der Inszenierung

Die Inszenierung der Elementarteilchen an der Volksbühne wurde vom Feuilleton nach einer Verschiebung schon sehnlichst erwartet. Die erste Dramatisierung wurde von Rainald Götz vorgenommen doch von Castorf nicht übernommen, da laut dem Dramaturgen Hegemann diese Bearbeitung mit der Inszenierungspraxis von Castorf nicht vereinbar war.³⁰⁵ Für Hegemann war der Fokus der Inszenierung weniger auf die emanzipatorische Ideologie, wie sie im Roman vertreten wird, sondern auf der intensiven und extensiven Totalität des Kapitalismus gerichtet. Weniger die Folgen der emanzipatorischen Bewegungen der Frauen standen im Mittelpunkt, sondern „wie am Ende des 20. Jahrhunderts auch Intimbeziehungen und Familienbande reell unter die Kapitalbewegung subsumiert werden und damit ihrer Grundlagen und ihres Sinns verlustig werden.“³⁰⁶ „Die Volksbühne nähert sich dem Ereignis mit einer kommentierenden Bühnenversion des Romans „Elementarteilchen“, der nach Form und Inhalt, so etwas wie die gültige Bestandsaufnahme der Befindlichkeit des Mittelstands zur Jahrtausendwende zu sein scheint.“³⁰⁷ Mit der Bezeichnung „kommentierende Bühnenversion“, nimmt Hegemann schon vorweg, dass der literarische Text auch für diese Inszenierung ein gleichberechtigtes Material unter den anderen theatralen Mitteln darstellt.

Zwar ist der zeitgenössische Roman wie jener von Houellebecq dem postdramatischen Theater in Form und Inhalt näher als Dostojewskis Roman aus dem 19. Jahrhundert, da von Houellebecq eine Montagetechnik anwendet, die den Leser die „kontemplative Geborgenheit“³⁰⁸ während des Lesens verweigert. Doch ist trotzdem zwischen der Rezeption eines Textes und der Wahrnehmung eines Theatergeschehens ein großer Unterschied. Dieser wird von Lehmann mit folgenden Worten beschrieben:

³⁰⁴ „Lasset uns Menschen machen“ war 2000/2001 das Spielzeit Motto der Volksbühne Berlin. Dieses Motto hing als Transparent über dem Portal der Volksbühne. Es war als Analogie zum biblischen Schöpfungsmythos gedacht. Dieser biblische Mythos wurde von Hegemann mit der Vision Houellebecqs in Zusammenhang gebracht. Der Protagonist Michel schafft eine neue bessere Spezies Mensch.

³⁰⁵ Carl Hegemann „Menschen machen“ Der Dramaturg Carl Hegemann über Genetik und „Elementarteilchen. Im Gespräch mit Volker Corsten. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 274. 28.Nov.2000. S. 16.

³⁰⁶ Hegemann, „Elementarteilchen“ <http://www.volksbuehne-berlin.de> Zugriff 01.02.2007.

³⁰⁷ Hegemann „Elementarteilchen“ <http://www.volksbuehne-berlin.de> Zugriff 01.02.2007.

³⁰⁸ Theodor W. Adorno zit. nach.: Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 2005. S.187.

Fundamental unterscheiden sich die Theaterwahrnehmung auch hierin in der Lektüre: Schock, Erregung, Verwirrung, mag der Text auslösen – sie verwandeln sich aber rezeptionsästhetisch eher in Reflexionsformen, während die raumzeitliche Körperlichkeit des Theatervorgangs das intelligible Schema des Wahrgenommenen in einen affektiven Lebensmoment einschließt.³⁰⁹

Während der Leser eines literarischen Textes über eine große Wahlmöglichkeit verfügt, wie er sich zum Text und dessen Inhalt verhält, werden bei der Theaterrezeption Zeitpunkt, Ort, Dauer, Rhythmus, faktische Umstände des Partners Zuschauer in einem sehr hohen Grad beeinflusst.³¹⁰ Der Zuschauer einer Theateraufführung kann sich der Feedback Schleife, der Atmosphäre des theatralen Raumes und der Körperlichkeit der Schauspieler schwer entziehen, außer er verlässt den Raum in der die Aufführung stattfindet.

Castorf hat für seine Inszenierungen immer wieder Methoden entwickelt, um den Unterschied zwischen Text und Aufführung für die Zuschauer erfahrbar zu machen. So verwendet er für „Endstation Amerika“ (2000), als auch für „Forever Young“ (2003), beides Bearbeitungen³¹¹ von Tennessee Williams, eine Leuchtschriftanzeige. Auf dieser Anzeige werden Textteile von Williams Dramen in der Originalfassung eingespielt. Diese schriftlichen Zeichen haben jedoch mit dem jeweiligen Geschehen auf der Bühne nichts zu tun. Wie Fischer-Lichte an diesem ästhetischen Verfahren bemerkt, „markiert der fehlende Zusammenhang zwischen Übertitelung und den Bühnenvorgängen den prinzipiellen Unterschied zwischen Text und Aufführung [...]“³¹². Die Vorstellungen die sich der Lesende während der Lektüre eines literarischen Textes macht, sind immer individuelle, die die Wahrnehmung des Betreffenden während einer Aufführung beeinflussen. Dieser Unterschied zwischen dem Text von Houellebecq und der Inszenierung von Castorf ist auch ganz gut an der Kritik zur Inszenierung der „Elementarteilchen“ nachzuzeichnen. Die Erwartungshaltung des Feuilletons wurde dabei offensichtlich nicht erfüllt. Durchwegs bekam, diese Inszenierung schlechte Pressestimmen. So beurteilte Rebhandel Bert die Inszenierung nur als „Prolegomena zu

³⁰⁹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatische Theater. 2005. S.188.

³¹⁰ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatische Theater. 2005. S.188.

³¹¹ Die Originaltitel der Dramen sind „Endstation Sehnsucht“ und „Sweet Bird of Youth“. Endstation Sehnsucht wurde in Kooperation mit den Salzburger Festspielen aufgeführt. Nach der Premiere von „Endstation Sehnsucht“ bemängelten die amerikanischen Rechteinhaber, die University of Tennessee, fehlende Texttreue und verlangten per einstweiliger Verfügung eine Titelländerung. Letztendlich wurde die Verlagsrestriktion aufgehoben, indem das Stück in seiner Berliner Variante in Endstation Amerika umbenannt wurde. <http://www.volksbuehne-berlin.de> Zugriff 18.10.2006

³¹² Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. 2010. S.96.

der unvollkommenen Replikation eines Romans.“³¹³ Für Eva Behrendt war nach den ersten zwanzig Minuten bereits Endstation, alles was danach kam, war „ein leidlich komisches Durcheinander der elementaren Themen. An keinem mag Castorf Anschluss finden.“³¹⁴ Auch von Gustav Seibt kommt eine ähnlich negative Kritik:

So roh und unbehauen, teilweise lieblos hat selbst Castorf schon lange kein Stück mehr auf die Bühne geworfen; es waren nur zwei oder drei Viertelstunden des insgesamt über vierstündigen Abends, in denen der Regisseur, sozusagen fürs Protokoll, zeigte, dass er der Meister ist, als der er gilt.³¹⁵

Diese Kritiken machen deutlich, dass auch diese Inszenierung derart angelegt ist, dass sie sich dem literarischen Text nicht unterordnet. Auch hier war die eigene Sicht auf die Welt ein zentraler Ausgangspunkt für Castorf. Ihm ging es vor allem auch darum, in Abgrenzung zu diesem populären Roman, ein „autonomes Kunstwerk“ zu schaffen, dass er nicht nur als „ironischen Kommentar zum Roman oder zur Zeit“ machen wollte.³¹⁶

Castorfs Zugang zu diesem literarischen Text:

Das ist doch reine Fiktion! Selbst wenn es einmal so sein sollte, gäbe es viele Menschen, die mit Lust die scheinbar Unsterblichen totschiessen würden – einfach aus Hass, aus einem Restgefühl von Gerechtigkeit, Gleichheit und Brüderlichkeit heraus, weil du dich als Unsterblicher zu weit außerhalb der Norm bewegst. Mit Recht würden sie dich dann erschlagen.³¹⁷

Das Castorf dieser Utopie keinen Glauben schenkt wird in der Inszenierung sehr oft deutlich, denn auch die deprimierendsten und todtraurigsten Szenen aus Houellebecqs Roman werden durch Übertreibungen und Slapsticknummern ironisiert. Wie sich diese Ironisierung zeigt, wird an späterer Stelle erläutert.

Dramaturgisch lassen sich, wie in jeder anderen Inszenierung von Castorf sehr viele Differenzen zum literarischen Text feststellen. Die augenscheinlichste Veränderung ist, dass der Inszenierungstext wesentlich mehr Figurenpersonal enthält als der literarische Text, wodurch eine eindeutige Zuordnung der Figuren erschwert wird. Zudem sind fast

³¹³ Bert Rebhandl, „Verzweiflungstat angesichts einer Vision“. Der Standard. 2./3. Dezember 2000. S.18.

³¹⁴ Eva Behrendt, „Schwanzdenker altern schneller“. Theater heute. Jänner 2001. S.7.

³¹⁵ Gustav Seibt, Belecktes Unglück. Michel Houellebecq malt die Schrecken der Moderne aus: Zu Frank Castorfs Berliner Inszenierung der „Elementarteilchen“. In: „Die Zeit“ Nr.50. 7.12.2000. S.69.

³¹⁶ Frank Castorf im Interview „Gehen wäre Fahnenflucht“ vom 27.11.2000. http://www.focus.de/kultur/medien/kultur-gehen-waere-fahnenflucht_aid_185824.html. Zugriff 07.03.2011

³¹⁷ Frank Castorf über den Text „Elementarteilchen“ In: Hegemann, Carl (Hrsg.): Glück ohne Ende. Kapitalismus und Depression II. Alexander Verlag. Berlin. 2000. am Buchrücken

alle Schauspieler mit Nummern an ihrem Oberteil versehen. Meines Erachtens kann dieses kleine Detail auf den Kostümen der Figuren durchaus einen Rückschluss auf den literarischen Text zulassen. Die Zahlen auf den T-Shirts und Hemden der Schauspieler kann als Zeichen für die Identitätslosigkeit der neuen Spezies Mensch verstanden werden, die Houellebecq in seinem Roman beschreibt. Auch die beiden Protagonisten Bruno und Michel, gespielt von Herbert Fritsch und Martin Wuttke, treten zunächst als Nummer 1 und Nummer 2 auf, erst im Laufe der Aufführung reden sie sich gegenseitig mit den Namen der Figuren an, womit eine Zuordnung für die Zuschauer möglich wird. Der Umgang mit dem Text ist auch hier Castorf typisch angelegt. Wiederum arbeitet Castorf mit vielen Umstellungen, Streichungen und Hinzufügungen. Doch nicht in so einem auffälligen Ausmaß wie bei „Erniedrigte und Beleidigte“.

5.2. Der Bühnenraum

Bernd Neumann hat für die „Elementarteilchen“ eine große beigefarbene Freizeitlandschaft aus Schaumstoffpolstern konstruiert. Sowohl auf dem Boden als auch seitlich befinden sich große dicke Schaumstoffpolster. Den Hintergrund bildet eine Kletterwand, die im selben Farbton gehalten ist. Auf dieser Schaumstofflandschaft stehen ein Fitnessgerät, als auch ein Solarium und als verlorene Farbtupfer rollen einige bunte Gymnastikbälle zwischen den ebenfalls in beige gehaltenen Sitzsäcken herum. Vor der Kletterwand im linken Abschnitt des Bühnenraums wurde ein kleiner rechteckiger Pool errichtet, der mit kleinen durchsichtigen Plastikbällen gefüllt ist, wenn die Schauspieler hineinspringen und darin versinken, wird der Zuschauer an eine Ikea Kinderspielecke erinnert. Auf einem großen eckigen Schaumstoffelement an der Kletterwand steht in großen schwarzen Lettern Enjoy. Über der vorderen linken Bühnenhälfte hängt eine riesige Diskokugel.

Anders als in Castorfs anderen Inszenierungen dieser Jahre spielt der Bühnenbildner Neumann hier nicht mit dem Konzept der hermetisch abgeschlossenen Räume.³¹⁸ Zudem ist auch der Medieneinsatz ein völlig anderer als bei der zuvor analysierten Inszenierung. In „Elementarteilchen“ wird zu keiner Zeit während der Aufführung, das Spiel der Schauspieler live von einer Kamera aufgenommen und zeitgleich auf eine

³¹⁸ Das Konzept der abgeschlossenen Räume taucht erstmals bei Dämonen (1999) auf und wird von Castorf und seinem Bühnenbildner stetig weiter entwickelt.

Leinwand übertragen. Auch kommt das technische Reproduktionsmedium Video nur zum Schluss der Inszenierung zum Einsatz.³¹⁹ Auch die Drehbühne kommt in dieser Inszenierung nicht zum Einsatz. Das bedeutet nicht, dass der Bühnenraum dadurch statisch ist. Durch Licht und anderen theatralen Effekten wird eine Veränderung der Bühne herbeigeführt. Doch wer den literarischen Text gelesen hat, kann durch das Bühnenbild kaum einen inhaltlichen Verweis finden. Weder der gesamte Bühnenraum, noch einzelne Objekte der Bühne verweisen auf inhaltliche Gegebenheiten des literarischen Textes von Houellebecq.

Der Bühnenbildner Bert Neumann hat mit dem Bau der Bühne auf ein Konzept einer niederländischen Firma zurückgegriffen. Im Vorwort des Begleitheftes der Inszenierung steht ein Auszug eines Werbetextes der Firma:

„SNOZELEN® kommt aus dem Niederländischen. SNOZELEN® ist die Zusammensetzung zweier holländischer Wörter. SNIFFELEN und DOEZELEN. Schnüffeln und dösen. Es steht für das Konzept von Sinneserfahrung und Entspannung. Auf der Grundlage von Freiheit und emotionaler Geborgenheit wird in speziell eingerichteten SNOZELEN®-Räumen eine Vielfalt von sinnlichen Anregungen angeboten. Der Benutzer kann auf Entdeckungsreisen durch die Welt der Sinne gehen, indem er die einzigartige Kombination von Musik, Lichteffekten, sanfter Vibration, taktiler Stimulation und Aromatherapie erlebt. er kann musizieren, sich bewegen oder quatschen. Er kann aber auch einfach nur daliegen und sich in dieser magischen Atmosphäre entspannen und träumen. Ursprünglich wurde SNOZELEN® als Freizeitbeschäftigung für Menschen mit geistiger Behinderungen entwickelt. heute genießt bereits ein wesentlich größeres Publikum die Vorteile. In Schulen, Kindergärten, Tageszentren, Altersheimen, Krankenhäusern und privaten Haushalten wurden bereits viele SNOZELEN®-Räume eingerichtet.“³²⁰

Wie dieser Auszug aus dem Rompa® Katalog zeigt, gibt es hier eine große Ähnlichkeit in der Gestaltung der Freizeit des modernen Menschen und in der Inszenierung von Atmosphären im Theater. Meines Erachtens gilt das Konzept der Bühne bereits als eine Ironisierung des Romans und zugleich als eine Ironisierung der Gesellschaft die immer in Sorge um sich selbst, in Sportstudios oder Entspannungs- und Wellnesscentern versucht einen Ausgleich zum stressigen Alltag zu finden. Ironisiert wird hier nicht nur die heutige Gesellschaft, sondern auch der literarische Text von Houellebecq.

³¹⁹ In der letzten Szene kurz vor dem Schluss wird der Bühnenraum völlig abgedunkelt und vor dem Bühnenraum wird eine Leinwand heruntergelassen, wodurch die Requisiten und die Bühnendekoration nicht mehr im Blickfeld der Zuschauer sind. Zunächst wird auf die Leinwand der Trash Schocker „Iron Man“ und danach private Videos der Schauspielern Brigitte Cuvalier projiziert.

³²⁰ zit.nach. Hegemann, Carl: Glück ohne Ende. Kapitalismus und Depression II. Alexander Verlag. Berlin. 2000. S.5.

5.3 Die Kollision der Gegensätze Komik und Ernsthaftigkeit

Die Komik in ihren unterschiedlichsten Erscheinungsformen ist ein wesentliches Merkmal von Castorfs Regiearbeit. Schwarzer Humor, Ironie, Parodie, Slapstick, Zynismus, Grotteske usw. überraschen die Zuschauer meist in Situationen, die oftmals keineswegs zum Lachen sind. Durch diese Brüche mitten in ernstesten oder traurigen Szenen werden die Zuschauer aus ihrer distanzierten und einfühlsamen Beobachtung gerissen. Dabei ist das Komische bei Castorf nicht im literarischen Text vorzufinden, sondern ergibt sich aus der Umsetzung für die Bühne. Die Komik entsteht durch die Körper der Darsteller, deren Gestik, Mimik und Bewegungen im Raum, aber auch durch deren Stimme, Tonfall und Aussprache. Die Komik kann als eines der auffälligsten ästhetischen Verfahren in Castorfs Theater bezeichnet werden. Schon Mitte der achtziger Jahre schreibt Helmar Schramm über Castorfs Theater:

Die Wirkungsweise dieses Theaters wäre nicht beschrieben ohne den Hinweis auf eine immer wieder plötzlich aufkommende absurde Komik, einen schwarzen Humor, der sich unberechenbar und eigensinnig gerade dann einstellt, wenn es bitterernst zugeht.³²¹

Auch in „Elementarteilchen“ wurde dem Komischen viel Platz eingeräumt. Unzählige komische und ironische Einlagen schaffen konsequent Augenblicke, die dem Zuschauer ein kontemplatives Zuschauen verweigern. Dabei sind die Reaktionen auf die Komik nicht immer dieselben, so vielfältig, wie die Komik im Theater sein kann, sind auch die damit evozierten Wirkungen. Nicht nur befreiendes Lachen, sondern auch mitfühlendes Schmunzeln oder höhnische Schadenfreude sind die Reaktionen auf Komik. Dabei ist das Lachen wie Roselt bemerkt, in all seinen unterschiedlichen Schattierungen sowohl individuelle Reaktion als auch ein kollektives Ereignis.³²² Lachen kann somit eine gemeinschaftsbildende Funktion haben.

³²¹ Schramm, Helmar: Dem Zuschauer auf den Leib rücken. In: Wilzopolski, Siegfried (Hrsg.): Theater des Augenblicks. 1992. S.126.

³²² Vgl.: Roselt, Jens: Chips und Schiller. Lachgemeinschaften im Zeitgenössischen Theater und ihre historischen Voraussetzungen. In: Röcke, Werner/ Velten, Hans Rudolf (Hrsg.): Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Walter de Gruyter Verlag. Berlin. 2005. S.234.

5.3.1 Theorie der Komik auf der Bühne

Um beschreiben zu können welche Wirkung die Komik in Castorfs Theater hat, werde ich zunächst den Begriff des „Komischen“ näher definieren. Nach Friedemann Kreuder war der Begriff des „Komischen“ in der deutschen Sprache ursprünglich ein rein künstlerischer Begriff, der von der reformierten Komödie der Aufklärung abgeleitet wurde. Eingeführt wurde der Begriff während der Literarisierungsbestrebungen des Theaters im 18. Jahrhundert, um eine Abgrenzung zum Lächerlichen, Lustigen, Nürrischen und Possenhaften zu erreichen. Von dort wanderte der Begriff schnell in den lebensweltlichen Bereich.³²³ Im Allgemeinen gilt etwas als komisch, wenn es zum Lachen reizt. Das Komische entsteht dabei aus der Wahrnehmung von menschlichen Fehlern, die grundsätzlich harmlos sind. Zu diesen Fehlern zählt Helmut von Ahnen, Fehler des Körpers, der Seele oder Charakterfehler sowie Fehler des Geistes und Unverstand.³²⁴ Als Fehler gilt demnach immer eine Abweichung, eine Normverletzung oder eine Unregelmäßigkeit.

Über die Komik existiert eine Fülle von wissenschaftlichen Beiträgen. Für Kreuder gilt von allen Komiktheorien des 20. Jahrhundert die Schrift „Das Lachen“ (1900) des Philosophen Henri Bergson als prädestiniert zur Erhellung von Funktionsmechanismen von inszenierten Fehlleistungen, wie Slapstick und Parodie, wie auch dem subtilen Spiel mit den externen Kommunikationsebenen von Theater.³²⁵ Bergson greift in seiner Schrift immer wieder auf Beispiele aus dem Theater zurück, um die Mechanismen des Komischen näher beschreiben zu können. Zunächst spricht er dem Komischen, das er synonym für den Begriff des Lachens verwendet, eine „soziale Funktion“³²⁶ zu. Komik entsteht für Bergson „innerhalb einer Gruppe von Menschen, die einem Einzelnen unter ihnen ihre volle Aufmerksamkeit zuwenden, indem sie alle persönlichen Gefühle ausschalten und nur ihren Verstand arbeiten lassen.“³²⁷

³²³ Vgl.: Kreuder, Friedemann „Komisches“ In: Metzler Lexikon Theatertheorien. S.170.

³²⁴ Vgl.: Ahnen, Helmut von: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. Herbert Utz Verlag. München. 2006. S.42.

³²⁵ Kreuder, Friedemann „Komisches“. S. 172.

³²⁶ Bergson, Henri: (1900) Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Arche Verlag. Zürich.1972. S.14.

³²⁷ Bergson, Henri: Das Lachen. 1972. S.15.

Ein wichtiger Ansatz für Kreuder in Bergsons Schrift ist, dass sich das Lachen nicht auf die Fehler eines Einzelnen bezieht, sondern auf die fragwürdige Verfasstheit der gesellschaftlichen Norm selbst.³²⁸ Zum Lachen finden wir demnach solche Situationen, die diesen Normen und Regeln widersprechen. Eine Person soll sich auf die gesellschaftlichen Verhaltensregeln einstellen können und sich auch dementsprechend in der Öffentlichkeit verhalten, kann sie dies aus körperlichen, geistigen oder charakterlichen Schwächen nicht, lachen wir über die Missgeschicke dieser Person. Kreuder betont, dass die Komik in Bergsons Theorie immer auf kulturell und historisch geprägte Verhaltensmuster und dem Erwartungsdruck der davon begleitet wird, bezogen ist. Wer einer gesellschaftlichen Norm nicht entspricht, läuft Gefahr im Namen der Norm verlacht zu werden.³²⁹ Jemand der unter Erwartungsdruck vergeblich versucht sich anzupassen wirkt auf uns komisch. Bergson formuliert dieses Verhalten mit den Worten:

Komisch ist jedes Geschehnis, das unsere Aufmerksamkeit auf das Äußere einer Person lenkt, während es sich um ihr Inneres handelt.³³⁰

5.3.2. Komik durch Unzulänglichkeit und Pannen auf der Bühne

Unter Berücksichtigung von Bergson Theorie, lassen sich viele Beispiele in Castorfs „Elementarteilchen“ beschreiben. Bereits in der ersten Szene, wenn die Schauspieler Martin Wuttke und Herbert Fritsch vor das Bühnenkonstrukt treten und dabei in ca. zwei Meter Entfernung vor dem Publikum stehen, entsteht bereits eine komische Situation durch ihre Körperlichkeit. Während beide Schauspieler abwechselnd, den Text aus „Schöne neue Welt“ von Aldous Huxley im wahrsten Sinne des Wortes „vortragen“, ertönt immer wieder Lachen aus dem Zuschauerraum. Der Sinn der Wörter tritt hier zum großen Teil hinter der Tonhöhe, dem Sprechtempo, dem Krächzen und dem Stottern der Schauspieler, als auch deren unsichere Körperhaltung und deren verlegenen Lächeln zurück. Zudem entstehen immer wieder längere Pausen, in der sich die beiden Schauspieler unschlüssig anblicken, es scheint als ob zwei Schüler an der Rampe stehen, die sich nicht für ihr Referat vorbereitet haben. Hier entsteht die Komik

³²⁸ Kreuder, Friedemann „Komisches“. 2005. S. 171.

³²⁹ Kreuder, Friedemann „Komisches“. 2005. S. 171.

³³⁰ Bergson, Henri: (1900) Das Lachen.1972. S.40.

durch die offensichtlich gespielte Unzulänglichkeit. Im Theater wird eine professionelle sprachliche und körperliche Darstellung erwartet, die hier nicht erfüllt wird. Dies wiederum reizt das Publikum zum Lachen, da es einer gesellschaftlichen Norm widerspricht.

Eine komische Wirkung auf das Publikum haben auch Momente, in denen die Schauspieler unerwartet und kurzfristig aus der Rolle fallen. So ertönt ein schallendes Gelächter aus dem Publikumsraum wenn Fritsch sich sprachlich und körperlich völlig verausgabt, plötzlich abrupt abbricht und sagt „ich kann nicht mehr“. Dieses plötzliche aus der „Rolle fallen“ wirkt offensichtlich besonders komisch auf die Zuschauer. Dabei liegt für mich die Vermutung nahe, dass sich das Komische durch die plötzlich unerwartete Diskrepanz zwischen Figur und Schauspieler einstellt. Die Erwartungshaltung und Aufmerksamkeit des Zuschauers wird plötzlich und jäh unterbrochen. Komik entsteht auch Astrid Meyerhold mitten im Spiel, plötzlich nach unten blickt, und ihr T-Shirt betrachtet und darauf die Nr.7 erblickt und laut ausruft „Bert du hast mir die Drei versprochen, ach nee“ und von der Bühne nach hinten laufend noch immer zu hören ist wie sich Meyerhold über diese Verwechslung mokiert. Es wird so der Bühnenbildner Bert Neumann plötzlich direkt mit seinem Namen angesprochen.

Dieses abrupte „aus der Rolle fallen“ ist ein sehr typisches ästhetisches Verfahren von Castorf. Eingesetzt um die Illusion zu stören und zugleich die Aufmerksamkeit auf die konstruierte Illusion zu lenken. Oft ist für den Zuschauer gar nicht klar, ob dieses aus der Rolle fallen oder diese kleinen Pannen inszeniert sind oder nicht. Der Zuschauer wird dabei im Ungewissen gelassen. Die Wirkung dieser Störungen, ob geprobt oder nicht, ist die Unterbrechung und Störung des Spiels. Dabei wird nicht nur die Einfühlung vonseiten der Zuschauer unterbunden, sondern auch die Schauspieler werden davon abgehalten, sich in eine Figur einzufühlen, wie es das konventionelle Theater macht. Derartige Pannen auf der Bühne, ob sie nun inszeniert sind oder nicht, rufen in Erinnerung, dass eine Inszenierung niemals durchgehend geplant werden kann, weder vom Regisseur noch von den Schauspielern. Für Castorf ist an diesem „aus der Rolle fallen“ entscheidend, dass dadurch „der Figur mit einem Mal der Boden der

Glaubwürdigkeit entzogen [wird], und sie wird objektiv komisch.“³³¹ Zunächst gibt es einen „logischen Entwicklungspunkt“ der Figur, wobei hier Castorf durchaus, wie er auch selbst meint, in der „Theatertradition Stanislawskis“³³² steht, dann plötzlich bricht diese Behauptung die aufgestellt wurde ab und die Situation verändert sich. Castorf geht es darum, die theatrale Konvention der „Verstellung oder Darstellung“ geradezu auszustellen. Dabei spielen die ästhetischen Brüche mitten im Spiel eine entscheidende Rolle für Castorf:

Auf der einen Seite extreme Trivialität, Clownspiel, Slapstick, auf der anderen Seite Momente, wo eine ganz andere Ruhe herrscht, wie Aufatmen, wie eine Wind, der über die Bäume geht (...) Nach diesen Wirkungen, wo das Nichtzusammengehörende aufeinanderprallt, suche ich.³³³

5.3.3. Die Ironie

Anders als Slapstick oder die komische Figur ist die Ironie nicht komisch durch seine Unzulänglichkeit oder seine Fehler, die abseits von einer festgelegten Norm passieren und das Publikum zum Lachen animiert. Die Ironie, so Roselt, muss nicht notwendig zum Lachen führen.³³⁴ Dennoch ist die Ironie eine Form der Komik. Von Ironie kann gesprochen werden, wenn sich jemand als unzulänglich verstellt, aber gleichzeitig überlegen ist. Ironie entstammt der griechischen Sprache und bedeutet Verstellung, Scheinheiligkeit und Vorwand.³³⁵ Es handelt sich dabei um eine Redeweise, bei der das Gegenteil des eigentlich Gesagten gemeint ist. Ironie ist, anders als Parodie oder Satire, keine eigene Text- oder Darstellungsform, doch stellt sie in Literatur und Theater eine gängige Methode dar, um Doppel- und Mehrdeutigkeiten anzuzeigen. Dabei ist die Ironie, anders als bei der Lüge oder der Verstellung, darauf angelegt von den Zuschauern wahrgenommen zu werden. Roselt spricht von drei verschiedenen Erscheinungsweisen von Ironie im Theater. Er unterscheidet zwischen verbaler,

³³¹ Frank Castorf „Wie dem Menschen die Haare wachsen“ Frank Castorf im Gespräch mit Joachim Lux. (1989) In: Wilzopolski, Siegfried: Theater des Augenblicks. 1992. S.192.

³³² Frank Castorf „Wie dem Menschen die Haare wachsen“ 1992. S.192.

³³³ Frank Castorf „Wie dem Menschen die Haare wachsen“. 1992. S.193.

³³⁴ Roselt, Jens: Chips und Schiller. Lachgemeinschaften im zeitgenössischen Theater und ihre historische Voraussetzungen. In: Werner, Röcke/ Velten, Hans Rudolf: Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und frühen Neuzeit. De Gruyter Verlag. Berlin. New York. 2005. S. 238.

³³⁵ Vgl.: Ahnen, Helmut von: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. Herbert Utz Verlag. München. 2005. S.155.

dramatischer und theatraler Ironie.³³⁶ Bei der verbalen Ironie ist das explizit Gesagte nicht identisch mit dem implizit Gemeinten. Der Sprecher kann dabei durch verbale, nonverbale oder paralinguistische Zeichen das Gegenteil anzeigen.

Wird von dramatischer Ironie gesprochen, geht die ironische Intention vom Autor aus. Der Autor tritt in direkten Kontakt mit den Zuschauern, ohne dass die Bühnenillusion dadurch gefährdet wäre. Dies geschieht sozusagen über die Figuren hinweg, sodass keine ausdrückliche komische Figur nötig ist.³³⁷ Roselt bezeichnet dieses Kommunikationssystem das sich zwischen den Figuren der Handlung auf der Bühne und den Zuschauern einstellt, als „diskrepante Informiertheit“³³⁸. Dabei verfügen die Zuschauer über eine Information, die sie entweder durch das Lesen des Dramas schon im Vorhinein wissen oder weil sie während der Aufführung Informationen erhalten, die manchen Figuren auf der Bühne noch vorenthalten sind. Grundsätzlich basiert dramatische Ironie auf das Verständnis, welches Drama und Aufführung gleichsetzt.

Die theatrale Ironie kehrt die ironische Perspektive der dramatischen Ironie um. In der Inszenierungspraxis des 20. Jahrhunderts wird die dramatische Ironie auf vielfältige Weise gebrochen. Die Überlegenheit der Zuschauer wird unterbunden, wenn durch Regieeinfälle die Erwartungshaltung der Zuschauer gestört wird. Das Mehrwissen kann sich nur gegenüber den dargestellten Figuren behaupten, nicht gegenüber den darstellenden Schauspielern, die durch die Probenzeit von jedem Regieeinfall Kenntnis haben. Dadurch wird jene Überlegenheit der Zuschauer unterbunden, die für die dramatische Ironie kennzeichnend ist.³³⁹ Ironie ist insbesondere im Regietheater ein wirksames Mittel, um Distanzverhältnisse auch zum dramatischen Text herzustellen, über den sich Zuschauer und Schauspieler mokieren können.³⁴⁰ Welchen Stellenwert Ironie in seiner Theaterästhetik hat, führt Castorf in einem Interview aus:

Ironie ist ein probates Mittel gegen die Pseudogewissheit, von der ich vorhin gesprochen habe. Humor relativiert die Pathetik des Menschen. Man denkt sich: Es kann dir passieren –und bist deshalb nicht lächerlich als Mensch-, dass du auf einer Bananenschale ausrutschst. Es passiert. Wenn es überraschend ist und nicht als Gag zelebriert wird, erfüllt es die Funktion der Relativierung. Das geht gegen die wahnsinnige deutsche Humorlosigkeit: Alles, was wir machen,

³³⁶ Roselt, Jens: „Ironie“. In: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hrsg.): Metzlers Lexikon. Theatertheorie. 2005. S.161.

³³⁷ Vgl.: Roselt, Jens: Die Ironie des Theaters. Passagen Verlag. Wien. 1999. S.177.

³³⁸ Roselt, Jens: „Ironie“ 2005. S. 162.

³³⁹ Vgl.: Roselt, Jens: Chips und Schiller. 2005. S.239.

³⁴⁰ Roselt, Jens: Chips und Schiller. 2005. S.239.

ist das Größte und das Schwerste, und der Werwolf lauert überall, und wir sind uns das Wichtigste, und alles ist tief und bedeutend: unser westliches Demokratieverständnis und die Errungenschaften des Kommunismus im Osten, die verteidigt werden müssen gegen Gott und die Welt und mit Albanien (...) das sind alles Dinge, wo man ein bisschen mehr durch Denken, durch Leben, durch Lachen wüsste, es stimmt vielleicht vieles daran, aber es ist vielleicht auch alles viel einfacher.³⁴¹

Das Bedürfnis der Zuschauer nach Identifikationsmöglichkeiten, nach einer direkten Abbildung und Eindeutigkeit in der Kunst, wird nicht erfüllt. Castorf irritiert die Zuschauer bewusst, indem er eine „These setzt und sie vehement negiert, ohne danach sofort zur Synthese zurückzukehren, sondern sie eher offen zu lassen“. Auf diese Weise provoziert er sein Publikum, dass in seiner „Pseudogewissheit“³⁴² glaubt alles zu wissen.

Diesem überlegenen Standpunkt des Publikums, welches glaubt zu wissen wie sich die Handlung einer Inszenierung entwickelt und was auf der Bühne passiert, will Castorf entgegenwirken, indem er es permanent irritiert. Die theatrale Ironie kehrt die ironische Perspektive um und zeigt eine ironische Distanz zum Publikum. Inszenierung von Pannen, das Spiel mit der Erwartung des Publikums gehören zu jenen ästhetischen Verfahren, die Castorf einsetzt es im simplen Nachvollzug einer Rollenfigur zu stören. Dadurch muss sich das Publikum immer wieder neu einstellen, den der Fortgang der Inszenierung bleibt bei Castorf ungewiss.

5.3.4. Die Ironie in Castorfs „Elementarteilchen“

Das Verfahren durch ironische Brechung eine Distanz zum Theater text herzustellen ist in Elementarteilchen sehr häufig zu finden. Unter dem Gesichtspunkt der theatralen Ironie werden nun jene Szenen beschrieben, die mir besonders auffällig erscheinen. Zunächst ist meines Erachtens, wie schon in der Beschreibung des Bühnenraumes erwähnt, schon das Bühnenbild eine ironische Brechung des Theater textes.

Neben dieser Feststellung findet sich eine theatrale Ironie in der zweiten Szene. Wuttke und Fritsch agieren auf der Schaumstofflandschaft. Zunächst erscheinen die beiden Schauspieler wiederum komisch alleine durch ihre Körperlichkeit. Während vorne an

³⁴¹ Frank Castorf, „Theater – ein Schuss Anarchie. Der Regisseur Frank Castorf im Gespräch mit Günther Erken. In: Fiebach, Joachim (Hrsg.): Manifeste deutschen Theaters. 2003. S.443.

³⁴² Vgl.: Frank Castorf, „Ein Schuss Anarchie“. 2003. S.441.

der Rampe Fritsch steht und erklärt was es mit Begriff „SNOZELEN®“ auf sich hat, vollführt Wuttke im Hintergrund als körperliche Ausführung oder Erklärung jene Bewegungen, die mit den gesprochenen Worten von Fritsch korrespondieren. Wuttke vollführt Turnübungen und artistische Kunststücke. Er wirft die bunten Gymnastikbälle in die Luft und macht Saltos. Diese Szene wird unterbrochen indem sich beide Schauspieler plötzlich aus dieser Situation lösen, sich vor das Solarium knien und sich davor in Gebetshaltung verneigen. In diesem Moment schallt kurzfristig lautes Gelächter aus dem Publikumsraum, das sich noch um ein vielfaches verstärkt, als die beiden Schauspieler nach dieser überraschenden Geste vor dem Solarium quer über die Bühne laufen und mit einem Sprung im mit Plastikbällen gefüllten Pool versinken. Die ironische Brechung erfährt diese Szene durch das Niederknien der beiden Schauspieler vor dem Solarium. Als ironische Darstellung des Fitness- Körperkultes, der in unserer Kultur vorherrscht und in Houellebecqs Roman als Ergebnis des Konkurrenzkampfes um sexuelle Begegnungen beschrieben wird.

Eine ironische Brechung entsteht auch in jener Szene in der es inhaltlich um eine sehr traurige, aber auch zynische Ansicht Houellebecqs geht. Zusammengefasst geht es darum, dass in seiner Weltsicht alle Frauen, egal ob schön oder hässlich, immer einsam sein müssen, denn Männer haben entweder Angst vor Zurückweisung oder werden durch das Äußere einer Frau sexuell nicht angesprochen. In beiden Fällen ist die Frau in Houellebecqs Roman zur Einsamkeit verdammt. Herbert Fritsch und Martin Wuttke sprechen diesen Text in einer weinerlichen und krächzenden Stimme, permanentes Räuspern unterbricht den Redefluss. Schon diese Weise des Sprechens wirkt komisch auf das Publikum. Als dann plötzlich Sir John am Keyboard ein dem Handyklingeln ähnliches Geräusch erzeugt, ruft Fritsch mit wütender Gestik und Mimik laut „jetzt fängt das Telefon auch schon an zu heulen, oder was“. Was vom Publikum mit einem schallenden Gelächter goutiert wird. Dabei wird ein ironischer Blick auf den literarischen Text erkennbar. Der literarische Text wird in seiner allzu negativen Sicht auf die Gegenwart, als auch auf die negativen Zukunftsvisionen, ironisch gebrochen. Es ist eine Form von Ironie, wenn der Inhalt der gesprochenen Worte durch die übertrieben traurige und weinerliche Aussprache und Tonfall als auch den kinesischen Zeichen nicht übereinstimmt. Zudem wird diese Ironie noch zusätzlich verstärkt, indem sich die Schauspieler selbst nicht ernst zu nehmen scheinen, wenn sie direkt auf ihre eigene weinerliche und krächzende Sprechweise Bezug nehmen.

Ebenso ist auch die Parodie eine Spielart, die immer wieder von Castorf verwendet wird. In „Elementarteilchen“ wird die Kenntnis von anderen Texten (Bildern und Klängen) abgerufen. Es ist eine Form von Intertextualität³⁴³, wenn der Schauspieler Herbert Fritsch als Nr.2 von sexueller Gier getrieben, die Schauspielerin Brigitte Cuvelier auf der Bühne verfolgt indem er Nosferatu imitiert, dabei auch noch eine für Stummfilme typische Filmmusik ertönt. Er krümmt dabei den Rücken und hält die Hände vor seinem Körper wie der Vampir „Nosferatu“ aus dem gleichnamigen Stummfilmklassiker.³⁴⁴ Wobei diese Parodie nicht von jedem Zuschauer auf dieselbe Weise wahrgenommen werden muss. Der Zuschauer kann nur dann eine Parodie erkennen, wenn er dazu schon ein „analoges Schema“³⁴⁵ vorfindet. Das heißt viele Parodien in Castors Inszenierungen setzen eine gewisse Kenntnis von unserer Kultur voraus um verstanden zu werden. Eine Parodie eines Films gibt es auch in Castorfs Inszenierung „Endstation Amerika“. Hier gibt es eine Szene in der Dusche auf der Bühne, die für das Publikum nur über einen Fernseher einsehbar ist. Dabei wird die legendäre Szene aus Hitchcocks „Psycho“ imitiert.³⁴⁶ Auch in der Castorf- Inszenierung „Der Spieler“ (2011) die in Kooperation mit den Wiener Festwochen entstand, fielen mir zwei Parodien auf. Zum einen wurde die österreichische Fernsehserie „Die Lugners“ und zum anderen wurde der amerikanische Kultfilm „Fear and Loathing in Las Vegas“ parodiert.

5.3.5. Die Wirkung der Komik auf die Wahrnehmung

Durch das Oszillieren zwischen Komik und Ernsthaftigkeit muss der Zuschauer seine Haltung immer wieder neu einstellen. Sein Bedürfnis die Aufführung als ganzes Werk

³⁴³ Die Theorie der Intertextualität wurde von Julia Kristeva in den siebziger Jahren entwickelt. Dabei geht sie davon aus, dass jeder Text aus Zitaten aufbaut und Absorption und Transformation anderer Texte ist. Aus dieser literaturwissenschaftlichen Perspektive entwickelte sich der Terminus der „Intermedialität“. Diese Theorie beschäftigt sich mit der Wechselbeziehung zwischen verschiedenen Medien, wie Literatur, Film, Video, Theater und Hörfunk. Die Theaterwissenschaft begann sich erst im letzten Jahrzehnt mit der Wechselbeziehung zu beschäftigen, als auf den Bühnen immer mehr andere Medien wie Video und Film zum Einsatz kamen. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive sind vor allem die Medienkombination und Medienwechsel von Interesse. Dabei wird vor allem der Frage nachgegangen, welche Funktion derartige Medienkombinationen oder Medienwechsel haben. Welche Wahrnehmungsmodalitäten sie herausfordern, welche Wirkungen sie auszulösen vermögen und welche ästhetischen Erfahrungen sie ermöglichen. Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. 2010. S.216.

³⁴⁴ Nosferatu ist ein Stummfilmklassiker des deutschen Regisseurs F.W. Murnau aus dem Jahr 1922. Der Film war eine Bearbeitung von Bram Stokers Dracularoman.

³⁴⁵ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 2005. S.215.

³⁴⁶ Vgl.: Braumüller, Robert: Die Emanzipation der Bühnenmusik. Frank Castorf als Opernkomponist. In: ders. (Hrsg.): Stimmen-Klänge-Töne. Modernes Theater Schriftenreihe. Bd.30. 2002. S.332.

zu verstehen wird immer wieder unterbunden. Es geht dabei darum die Aufführung zu erfahren und nicht darum sie zu verstehen. Die Aufführung hinterlässt ein Unentschieden zwischen den Kategorien von Gut und Böse. Dieses Prinzip der Unentscheidbarkeit, wie sie Castorf anwendet, ist mit der dritten Formel aus Lehmanns Theorie vereinbar, die er für ein wirksames politisches Theater postuliert. Theatrale Unterbrechung des Politischen durch „Auflösung der dramatischen Simulakra“³⁴⁷. Es ist die „Erschütterung der Gewohnheit/Enttäuschung des Wunsches, auf er Bühne analog zum Alltagsleben dramatisierte Simulakra der so genannten politischen Realitäten vorzufinden“.³⁴⁸ Das bedeutet, dass die Zuschauer das Bedürfnis verspüren durch die Unübersichtlichkeit des politischen Alltags die Gewissheit zu haben zumindest im Theater zu wissen, was sie erwartet. Der Zuschauer erwartet von einem Theaterabend eine gewisse Durchschaubarkeit und Übersichtlichkeit wie er sie in der alltäglichen politischen Berichterstattung nicht erlebt. Aber dieses Bedürfnis der Zuschauer wird mit dem Besuch einer Theateraufführung von Castorf nicht befriedigt. In einem Interview sagt Castorf:

Sein (der Zuschauer, Anmerkung der Verfasserin) Freizeitbedürfnis zielt oft darauf, nach einem Alltag der Austauschbarkeit am Abend ein verdientes Stück Individualität zu genießen. Er verlässt bewusst das verwirrende Theater der Straße- aber bei uns findet er es wieder.

Castorf ermöglicht seinem Publikum keine Gelegenheit abzuschalten und sich in Sicherheit zu wiegen, sondern provoziert sein Publikum. Wobei Provokation nicht als Angriff auf das Publikum zu verstehen ist. Wilzopolski beschreibt wie Castorf die Provokation als produktives Element benutzt:

Provokation [richtet sich] auf die Überprüfung traditioneller Denkmuster und Gefühlsgewohnheiten. Die zielgerichtete Zuspitzung der auf Assoziationen gerichteten schauspielerischen Vorgänge erzwingt eine Stellungnahme zum theatralischen Angebot, fordert das Sich-ins-Verhältnis-Setzen zu gewöhnlichen und/oder zur Gewohnheit gewordenen Lebensverhältnissen, verlangt also vor allem Selbstbefragung. Illusionen werden in Frage gestellt und Realität in ihrer Widersprüchlichkeit starren positivistischen Überzeugungen und gefährlicher Selbstsicherheit gegenüber behauptet.³⁴⁹

Wie die Realität auf der Straße ist Castorfs Bühnenrealität ebenfalls verwirrend und lässt keine eindeutige Zuordnung gelten. Im politischen Diskurs werden, so Lehmann, ideologische Interessen oft an einer einzigen Person festgemacht. Erst durch die

³⁴⁷ Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater. 2002- S.18.

³⁴⁸ Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater. 2002. S.18.

³⁴⁹ Wilzopolski, Siegfried: Das Assoziative im Theaterspiel. Eine Untersuchung des assoziativen Denkens als Moment der Spieltätigkeit. In: ders. (Hrsg.): Theater des Augenblicks. 1992. S.55.

Abgrenzung zum Feind legitimieren sich diese politischen, ethischen, religiösen oder wirtschaftlichen Interessen. Politisch so Lehmann, ist Theater darum dort, wo es eine Erschütterung der mit der Personalisierung verbundenen Moralisierung leistet.³⁵⁰ Im Gegensatz zum „Theater der Politik“ lässt Castorf diese Unterscheidung zwischen Feind und Freund offen. Er will dem Publikum keine vorgegebene Meinung vorsetzen, sondern lässt seinem Publikum die Freiheit selbst Assoziationen und Zusammenhänge herzustellen. Weder Personalisierung noch eine damit verbundene Moralisierung findet sich in Castorfs „Elementarteilchen“.³⁵¹ Auch die Schlusszene, kann unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden. In der Schlusszene werden private Videos von Brigitte Cuvalier auf die riesige Leinwand projiziert. Der Zuschauer sieht die Schauspielerin als kleines Kind am Strand und bei Kindergeburtstagspartys. Währenddessen steht Cuvalier am linken Bühnenrand vor Leinwand und kommentiert ihre eigenen Videos. Sie erzählt von ihrer eigenen sorgenfreien Kindheit. Die letzte Einstellung ist ein freeze frame eines kleinen Jungen, der auf einer Straße entlang fährt und dabei lachend in die Kamera winkt. Das Ende der Inszenierung verzichtet somit auf einen moralischen Fingerzeig oder eine moralische Belehrung des Publikums.

5.4. Der Rollenwechsel im politischen und ästhetischen Kontext

In Elementarteilchen gibt es einen markanten Moment, in dem die Zuschauer und Schauspieler für einen kurzen Augenblick ihre Rollen wechseln. Susanne Düllmann sitzt als Figur der Annabelle auf der Rampe, ihren Blick hat sie dabei in den Zuschauerraum gerichtet. Sie trägt einen hellrosafarbenen Hosenanzug, hochhackige Stöckelschuhe und eine blonde Perücke, deren Haare mit Spangen zurückgeklammert sind. Insofern korrespondieren die Zeichen der äußeren Erscheinung von Annabelle durchaus mit der von Houellebecq beschriebenen weiblichen Figur, die durch das Tragen von jugendlicher Kleidung versucht ihr wahres Alter zu kaschieren. Interessant ist das zwischen der äußeren Erscheinung von Annabelle und dem Kostüm von Michel

³⁵⁰ Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater. S.19.

³⁵¹ Das die Zuschauer von den Konventionen des Theaters sehr eingenommen sind und sich schwer damit zurechtfinden, selbst Zusammenhänge herzustellen, ohne sich an eine literarische Vorgabe zu orientieren, konnte ich während eines Publikumsgesprächs zu „Nord“ erfahren. Auf die kritische Anmerkung einer Zuschauerin, dass sie den Sinn der Aufführung nicht erkennt, gab Castorf zur Antwort: „Es soll ein Anreiz sein sich mit dem Roman und der Thematik zu beschäftigen. Ich musste den Roman selbst fünf mal lesen um zu verstehen. (...) Was hat sich da abgespielt, wie in „Candida“ bei Voltaire.“ Meines Erachtens kann diese Aussage von Castorf als Motivation verstanden werden, sich als Zuschauer selbst mit einem Thema auseinander zu setzen.

(Martin Wuttke) eine deutliche Äquivalenz besteht, wodurch sie als Paar erkennbar sind. Die verbalen und kinesischen Zeichen von Annabelle, während dieser Sequenz verweisen auf Frustrationen und Enttäuschung. Während sie an der Rampe, mit hinunterhängenden Beinen sitzt, spricht sie mit trauriger Stimme und mit trauriger Mimik. Ihre Hände hat sie schützend vor ihrem Körper verschränkt. Währenddessen erscheinen Meyerhold und Strong von der Hinterbühne. Gekleidet sind beide Schauspielerinnen in langen Pelzmäntel, schwarzen Stumpfhosen und goldenen Sandallen. Unter den Pelzmänteln zeichnen sich dicke Bäuche ab. Mit Schwung setzten sich die Schauspielerinnen links und rechts neben Düllmann und unterbrechen deren deprimierende Rede. Die beiden Schauspielerinnen beginnen Geräusche zu imitieren die an eine Katze erinnern, sie pfauchen und machen Handbewegungen als hätten sie Pfoten. Plötzlich beginnen beide eine Geburt auf ironische Weise zu imitieren, mit den Worten

„Männer, jetzt kommt eure Frucht“³⁵²

ziehen beide einen roten Gymnastikball unter den dicken Pelzmänteln hervor und werfen bzw. kicken diese direkt in den Zuschauerraum. Von dort wird ein Ball sofort wieder zurückgespielt, der andere verweilt einige Sekunden bei den Zuschauern, indem er von einigen Zuschauern mit den Händen hin und her gespielt wird. Dabei handelt es sich um Meyerholds Gymnastikball. Sie verlangt diesen vom Publikum zurück, indem sie mit krächzendem und hohem Stimmtönen ruft:

„da, da, da...das ist meine Frucht, du...“³⁵³

Indem die Schauspielerinnen die Gymnastikbälle in den Zuschauerraum werfen, werden die Zuschauer direkt miteinbezogen. Die Aufmerksamkeit richtet sich in diesem Moment auf jene Zuschauer, die hier mit der Schauspielerin interagieren. Diese Zuschauer, die durch das Wechselspiel mit dem Ball in das Spiel miteinbezogen werden, werden für einen kurzfristigen Moment zu Akteuren. Castorf erzeugt somit Situationen in der die Reaktion der Zuschauer unvorhersehbar sind. Er fordert mit seiner Inszenierungsstrategie den unvorhersehbaren Ausgang einer Situation heraus, wodurch jede Aufführung einer Inszenierung, durch unterschiedliche

³⁵² Videoaufzeichnung. „Elementarteilchen“

³⁵³ Videoaufzeichnung „Elementarteilchen“

Publikumszusammensetzung aber auch die Verfassung der Schauspieler immer eine andere sein wird.

Damit wird genau jener Begriff des Theaterereignisses in dem auch die Zuschauer konstitutiver Teil der Inszenierung sind und am Verlauf der Aufführung mitwirken ausgestellt. Jener Rollenwechsel, der schon alleine durch die Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern im selben Raum gegeben ist, wird hier zusätzlich als künstlerisch-ästhetisches Element, sozusagen durch eine Lupe vergrößert gezeigt. In diesem Rollenwechsel wird etwas zwischen den Mitgliedern verhandelt, das Fischer-Lichte „als Prozesse der Demokratisierung, der Neubestimmung der Beziehung zwischen den Mitgliedern eines Gemeinwesens bezeichnet.“³⁵⁴ Sie entziehen auch hier dem Zuschauer die Position des distanzierten, über dem Geschehen stehenden Beobachters, indem sich die Akteure ihrer alleinigen Macht als Schöpfer der Aufführung entmachten und sie diese mit den Zuschauern teilen.

Wie Fischer-Lichte erklärt, war der Rollenwechsel immer wieder ein Verfahren das Castorf in seinen Inszenierungen angewendet hat. Auch bei *Trainspotting* (1997) wurden die Zuschauer zu Akteuren. Dabei mussten die Zuschauer um ihre Sitzplätze auf einem Gerüst auf der Hinterbühne zu erreichen die Hauptbühne überqueren. Jene Zuschauer, die bereits Platz genommen hatten, konnten dabei die später eintreffenden Zuschauer beobachten, wie diese irritiert und unsicher über die Hauptbühne gingen und dabei über Baulampen stolperten, die zuvor auch für sie selbst ein Hindernis dargestellt hatten. So wurde bereits beim Einlass mit dem Rollenwechsel gespielt.³⁵⁵

5.4.1. Exkurs Rollenwechsel

Ein sehr markanter und auffälliger Rollenwechsel zwischen dem Akteur und einer Zuschauerin konnte von mir vor einiger Zeit im Pygmaliontheater in Wien beobachtet werden. In der Aufführung von Franz Kafkas „Die Verwandlung“ (1915) übernahm der Schauspieler Ip Wischin die Rolle aller handelnden Personen der Erzählung. Diese handelt von einer surrealen Geschichte eines Mannes, der sich in einen Käfer verwandelt. Das Spiel des Schauspielers amüsierte eine Zuschauerin in der ersten Reihe

³⁵⁴ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. 2004. S.80.

³⁵⁵ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. 2004. S.81.

dermaßen, dass sie während der gesamten Aufführung durch lautes Lachen auffiel, zudem wendete sie sich permanent zu ihren Begleiter, mit dem sie sich laut unterhielt und sich offensichtlich, über das Spiel des Schauspielers lustig machte. Zum Schluss der Aufführung begann der Schauspieler die Zuschauerin zu ihrem Missfallen in das Spiel miteinzubeziehen, hat sie direkt angesprochen und mit Gestik und Körperhaltung die Aufmerksamkeit der übrigen Zuschauer auf die Zuschauerin gelenkt, die mittlerweile im Mittelpunkt des Interesses stand. Die räumliche Anordnung des Pygmaliontheaters ist im Gegensatz zur Volksbühne nicht durch eine Rampe getrennt, die Zuschauer der ersten Reihe sitzen auf gleicher Höhe gegenüber vom Bühnenraum, daher ist das Einbeziehen der Zuschauer viel einfacher für die Akteure auf der Bühne.

Dieses Beispiel führte sehr gut vor Augen, wie die Rollen der Zuschauer gewechselt werden, wie sehr die Reaktionen der Zuschauer auf die Schauspieler wirken und wie sich der Zuschauer von seiner distanzierten Beobachterposition, in der er sich in Sicherheit wiegt, plötzlich zum Akteur wird, der den Blicken der anderen Zuschauer ausgeliefert ist. Der Zuschauerin, der plötzlich so viel Aufmerksamkeit gewidmet wurde, war diese Rolle als Akteurin offensichtlich sehr unangenehm und peinlich. Die Wahrnehmung dieses Rollenwechsels war von meiner Zuschauerperspektive sehr different, einerseits fühlte ich so etwas wie Schadenfreude aber auch Erleichterung darüber, dass mein Sitzplatz außerhalb des Blickfeldes der anderen Zuschauer war, sodass ich nicht auch unfreiwillige Akteurin dieses Schauspiels wurde. Mit diesem kurzen Exkurs möchte ich das verdeutlichen, was Fischer-Lichte als mediale Bedingung einer Aufführung expliziert, nämlich das eine Aufführung letztlich von allen Anwesenden gemeinsam hervorgebracht wird. Kein Einzelner bzw. keine Gruppe von Personen vermag eine Aufführung vollkommen durchzuplanen, zu steuern oder zu kontrollieren.³⁵⁶ Wie Roselt ausführt etablieren Aufführungen Krisensituationen, indem Konventionen und Erwartungen in Frage gestellt werden und die schließlich zur Bestätigung oder Erweiterung tradierter Normen führen.³⁵⁷ Derartige Krisen wie der ungeplante Rollenwechsel während der Aufführung von Kafkas „Verwandlung“, als auch die ästhetische Strategie Castorfs einen Rollenwechsel, indem das Verhalten des Publikums nicht voraussehbar ist, herauszufordern, verraten viel über den Ablauf oder

³⁵⁶ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. 2010. S.27.

³⁵⁷ Vgl.: Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. 2008. S.134.

die Performativität von Aufführungen. Fischer-Lichte legt das berühmte Zitat „Man kann nicht nicht kommunizieren.“³⁵⁸ von Paul Watzlawick auf das Theater um:

Wo Menschen leiblich aufeinandertreffen, reagieren sie aufeinander, auch wenn dies nicht immer mit Augen und Ohren wahrnehmbar ist. Man kann nicht nicht aufeinander reagieren, wie sich mit einer Abwandlung von Watzlawicks bekanntem Diktum sagen ließe.³⁵⁹

Der Rollenwechsel, der nur aufgrund der leiblichen Ko-Präsenz möglich ist, lässt nach Fischer-Lichte die scheinbare Dichotomie von Ästhetischen und Politischen kollabieren. Eine Aufführung stellt immer zugleich ein soziales/politisches als auch ein ästhetisches Ereignis dar. Wie verborgen auch immer, es geht um die Auslegung und Festlegung von Positionen und Beziehungen und damit um Machtverhältnisse.³⁶⁰

5.5 Die Selbstgefährdung der Schauspieler

Wie bereits Nicola Franziska Ahr in ihrer Diplomarbeit zur Authentizitätsstrategie in Castorfs Theater feststellt, präsentiert sich das Theater von Castorf in einer extremen Körperlichkeit der Darsteller, sowie der Materialität der anderen Inszenierungskomponenten, wie Licht, Kostüm, Bühne, Requisiten usw.³⁶¹ Diese ständige Überforderung der Schauspieler, die Ahr in der Inszenierung „Nord“³⁶² feststellte, ist auch in der Inszenierung von Castorfs „Elementarteilchen“ ein durchgängiges Prinzip. Die Schauspieler vollführen, während der gesamten Aufführungsdauer körperliche Höchstleistungen, wodurch sie sich auch häufig bis zu ihren Grenzen verausgaben. Wenn die Schauspieler sprechen, sind sie oft völlig außer Atem. Die Körper der Schauspieler sind, wie es Castorf beabsichtigt, in ihrer Erschöpfung zu sehen. Sie können in dieser Situation nicht lügen. Während für Ahr das Authentizitätskonzept von Castorf im Mittelpunkt ihres Forschungsinteresses stand, was sie in Castorfs „Realität statt Realismus - Konzept“ begründet sieht, ist für die Analyse des Politischen in Castorfs Theater von Interesse, wodurch ästhetische Erfahrungen

³⁵⁸ Watzlawick, Paul: Menschliche Kommunikation. Formen. Störungen. Paradoxien. 11. unveränderte Auflage. Hans Huber Verlag. 2007. S. 53.

³⁵⁹ Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. 2004. S.67.

³⁶⁰ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.68.

³⁶¹ Vgl.: Ahr, Nicola Franziska: „Körper, Akteure und Räume als Strategien der Authentisierung in der Theaterpraxis von Frank Castorf“ Dipl. Arbeit. Wien. 2009. S.50.

³⁶² „Nord“ ist eine Bearbeitung des Romans „Norden“ von Lois Ferdinand Celinè und wurde in Koproduktion mit den Wiener Festwochen 2007 uraufgeführt.

herbeigeführt werden und welche Wirkungen diese auf die Wahrnehmung der Zuschauer haben können.

Bereits in der ersten Szene werden die Schauspieler durch ständige körperliche Überanstrengung gefordert, so gibt es Szenen in der die Schauspieler die Kletterwand raufklettern, dabei immer wieder fallen und danach sofort wieder erneut versuchen die steile Wand zu erklimmen. Auch das Fitnessgerät dient dazu die Schauspieler völlig außer Atem zu bringen. Dabei ist es nicht nur die Überanstrengung, sondern auch eine Selbstgefährdung, die sich die Schauspieler in dieser Inszenierung ausgesetzt sehen. So wird in einer Szene das Fitnessgerät zum Folterinstrument, wenn sich der Schauspieler Frank Büttner nur in Unterhosen gekleidet darauf völlig verausgabt. Während er sichtlich mit Anstrengung spricht lässt er das Gewicht, welches rückwärts am Seil des Fitnessgerätes hängt, immer wieder zu Boden krachen, wodurch ein ohrenbetäubender Lärm entsteht. Gleichzeitig fällt dem Schauspieler ein oben am Gerät hängendes loses Teil, immer wieder ins Gesicht und auf seinen nackten Oberkörper.

Derartige Selbstgefährdungen sind für Inszenierungen von Castorf nichts Ungewöhnliches. Schon in anderen Inszenierungen war die Selbstgefährdung der Schauspieler ein ästhetisches Prinzip. So wurde beispielsweise in „Pension Schölller/Die Schlacht“ (1994) Kartoffelsalat auf die Bühne geschüttet auf dem die Schauspieler auch wirklich ausgerutscht und gestürzt sind und nicht nur spielten „als ob“ sie es würden. Auch in der oben bereits erwähnten Inszenierung „Forever Young“ (2003) versucht Katrin Angerer drei bis fünf Minuten mit dem Kopf unter Wasser nur durch ein Bambusrohr zu atmen, während die Kamera das Gesicht aufnimmt, wodurch wiederum eine authentische Situation hergestellt wird. Eine ähnliche Situation gibt es auch bei „Elementarteilchen“, wenn die Schauspielerin Kate Strong minutenlang auf dem mit Schaum überdeckten Bühnenboden mit dem Gesicht nach unten liegen bleibt ohne sich zu bewegen. Hegemann beschreibt dieses ästhetische Verfahren von Castorf folgendermaßen:

Castorf geht es nicht darum, Leiden zu spielen. Entweder der Schauspieler leidet wirklich auf der Bühne oder er spielt ein Leiden so, dass der Zuschauer merkt, dass es nur gespielt ist.³⁶³

³⁶³ Hegemann, Carl: Das Theater retten, indem man es abschafft? Oder: Die Signifikanz des Theaters. In: Umatham, Sandra (Hrsg.): Carl Hegemann. Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980 – 2005. Theater der Zeit. Recherchen 28. Berlin. 2005. S.130.

Selbstverletzungen oder Selbstgefährdung sind Praktiken die bereits in den sechziger Jahren³⁶⁴ in der Performancekunst erprobt und entwickelt wurden und mittlerweile längst vom Theater übernommen wurden. Anders als die bloße Mimesis von Schmerz, in der sich die Zuschauer in Sicherheit wiegen und wissen, dass der Stich mit dem Dolch in den Rippen des Schauspielers nur täuschend echt suggeriert wird, finden sich die Zuschauer während einer realen Selbstverletzung in einer Situation, in der die „Normen und Regeln von Kunst und Alltagsleben“³⁶⁵, welche ansonsten Gültigkeit haben nicht entsprechen eingesetzt werden können. Unser Verhalten wird durch unterschiedliche Rahmensetzungen deduziert, wodurch wir in einer Situation den Regeln und Normen entsprechend agieren. Diese Rahmen können in Aufführungen bewusst aufgehoben werden, wodurch sich der Zuschauer in einem „Zwischen“ befindet, das dem Begriff des „between and betwixt“ von Turner entspricht. Die Zuschauer werden dabei in einer Krise gestürzt.³⁶⁶

Die konventionelle Zuordnung des Zuschauers, der die Zeichen einer Handlung auf der Bühne zu deuten hatte, wurde aufgelöst. Aufführungen die mit Selbstverletzung und Selbstgefährdung experimentieren stellen den Zuschauer vor die Wahl einzugreifen oder weiter zuzusehen. Die Zuschauer sind nicht nur als fühlende oder denkende Subjekte zugelassen, sondern auch als handelnde Personen. Einer der zentralen Auffälligkeiten an derartigen Selbstverletzungsperformances ist, dass sie anstelle eines von ihr ablösbaren Kunstwerks ein Ereignis schaffen und kein vom Künstler ablösbares Werk.

Damit verweisen derartige Selbstverletzungen auf die performative Hervorbringung von Körperlichkeit. Für Aufführungen gilt, dass der produzierende Künstler nicht von seinem Material abgelöst werden kann.³⁶⁷ Anders als Maler, Dichter oder Komponisten schaffen Schauspieler kein Werk, das auch ohne sie rezipiert werden kann. Der menschliche Körper ist wie jeder andere Organismus ständigen Veränderungen

³⁶⁴ Eine Ausnahme bildet Antonin Artaud, der schon in der Zeit der historischen Avantgarde seinen Körper durch die Einnahme von Drogen und durch die Behandlung mit Elektroschocks gefährdete. In: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S.12.

³⁶⁵ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.11.

³⁶⁶ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Fischer-Lichte, Erika/ Risi, Clemens/ Roselt, Jens (Hrsg.): Kunst der Aufführung- Aufführung der Kunst. Theater der Zeit. Recherchen 18. Berlin. 2004. S.25.

³⁶⁷ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.129.

unterworfen.³⁶⁸ Daher tritt der Schauspieler nicht nur als Träger von Bedeutung in Erscheinung, sondern auch als das was er ist, ein sich „ständig transformierender Körper“. Diese Spannung zwischen der Darstellung einer Figur und seinem phänomenalen Leib hat Helmuth Plessner bereits 1928 mit dem Begriff der *conditio humana*³⁶⁹ beschrieben. Das schauspielerische Material ist nicht frei verfügbar, es unterliegt den spezifischen Bedingungen, wie sie sich aus der „Doppelung von Leib-Sein und Körper Haben“³⁷⁰ ergeben.

Gerade die in den sechziger Jahren entstehende Performancekunst demonstrierte, wie Yvonne Hardt in ihrem Artikel zur Körperlichkeit betont, „einen spielerischen Umgang mit der Körperlichkeit und machte diesen zum Hauptgegenstand ihrer ästhetischen Produktionen“. „Indem die Performerinnen und Performer am eigenen Körper Handlungen vornahmen, die zu realen Schmerzempfindungen oder Verstümmelungen führten [...], wurde die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Körperlichkeit des Akteurs gelenkt [...]"³⁷¹

Wenn das postdramatische Theater, wie es auch Castorf in seinen Inszenierungen macht, die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit aufhebt, indem es eine authentische Situation herstellt, die nicht Nachahmung ist, werden die Gegensätze wie „ästhetisch vs. sozial, ästhetisch vs. politisch und ästhetisch vs. ethisch“³⁷² zum Einsturz gebracht. Bei Castorf steigt zwar niemand auf die Bühne um den Schauspieler aus einer gefährlichen Situation zu befreien, doch wird eine Laborsituation geschaffen, die im Zuschauer heftige Gefühle auslösen kann. Wenn in jener oben beschriebenen Szene das lose herabhängende Teil des Fitnessgerätes dem sprechenden und körperlich in höchster Anstrengung agierenden Schauspieler immer wieder ins Gesicht fällt, konzentriert sich die Wahrnehmung der Zuschauer auf jene Handlungen, die auf einen körperlichen Schmerz schließen.

³⁶⁸ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.154.

³⁶⁹ zit.nach Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.129.

³⁷⁰ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S.2004. S.129.

³⁷¹ Hardt, Yvonne: „Körperlichkeit“ In: Metzlers Lexikon Theatertheorie. 2005. S.185.

³⁷² Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S.297.

5.5.1. Wirkung der Selbstgefährdung

Für Lehmann ist ein derartiges Ausstellen von Schmerz eine Absage an unverbindliches Informieren, wie es vor allem durch das elektronisch erzeugte Bild erzeugt wird. Er veranschaulicht den Unterschied zwischen Mimesis von Schmerz und realer Artikulation von Schmerz an den Bildern im TV und im Video. Die Kriegsbilder im Fernsehen werden, so Lehmann abgeschwächt, indem statistische Informationen vorgeschoben werden. Die Unterhaltungsmedien gehen seiner Meinung nach davon aus, „dass wir den Schmerz des anderen ja ohnehin nicht in unsere subjektive empathische Wahrnehmung holen können, sondern nur dessen Anzeichen registrieren.“³⁷³ Das Reale wird in abgeschwächter, umgeformter und gedämpfter Form gezeigt, wodurch die Wahrnehmung des Objektes erträglicher wird. So täuschen Fernsehen und Kino über die realen Gräueltaten hinweg. Lehmanns Prognose, die sich aus dieser Verformung des Realen durch die elektronisch erzeugten Bilder ergibt:

Aus Empathie wird imaginierte Empathie, aus dieser die spiegelbildliche Gleichgültigkeit auf der Seite der Rezipienten³⁷⁴.

In diesem Zusammenhang weist Lehmann auf einen Umstand hin, auf den auch Fischer-Lichte im Kontext der Performance-Diskussion hingewiesen hat. Sieh dabei auf Elaine Scarrys Erörterung stützend, stellt Fischer-Lichte fest, dass Schmerz nicht kommunizierbar ist.³⁷⁵

So, for the person in pain, so incontestably and unnegotiably present is it that "having pain" may come to be thought of as the most vibrant example of it is "to have certainly," while for the other person it is so elusive that "hearing about pain" may exist as the primary model of what it is "to have doubt". Thus pain comes unsharably into our midst as at once that which cannot be denied and that which cannot be confirmed.³⁷⁶

Wenn die Akteure auf der Bühne sich selbst Schmerzen zufügen, wird dieser Schmerz nicht als Darstellung von Schmerz von jemand anderen erfahren. Die Zuschauer nehmen den Schmerz des Akteurs als dessen Schmerz wahr und sie nehmen auch wahr, dass dieser Akteur selbst Schmerzen verspürt.

³⁷³ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 2004. S.391.

³⁷⁴ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 2004. S.392.

³⁷⁵ Fischer-Lichte, Erika: The show and the gaze of theatre. A European Perspective. Studies in theatre history and culture. University of Iowa Press. 1997. S.255.

³⁷⁶ Elaine Scarry zitiert nach Fischer-Lichte, Erika: The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective. Studies in Theatre History and Culture. University of Iowa Press. 1997. S.255.

Für Lehmann versucht das postdramatische Theater auf diese Lügen der mimetischen Darstellung zu reagieren, indem die Schauspieler und Performancekünstler den Schmerz nicht darstellen, sondern den Schmerz am eigenen Körper erfahren. Das Theater hat so die Möglichkeit, der Mächtigkeit der audiovisuellen Medien etwas entgegen zu setzen. Die medialen Abbildungen, so Fischer-Lichte, führen dazu, dass sich die Körper zunehmend verflüchtigen, trotz scheinbarer Nähe entrücken sie in ferne Distanz und entziehen sich jeder Berührung.³⁷⁷ Zwar sind die elektronischen Medien dazu imstande eine Illusion zu schaffen, die häufig erfolgreicher ist als das illusionistische Theater, gleichwohl lassen sie den phänomenalen Leib des Darstellers nicht als gegenwärtig in Erscheinung treten.³⁷⁸ Das Verfahren der Selbstverletzung oder Selbstgefährdung lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die besondere Eigenheit und Individualität des phänomenalen Leibes der Schauspieler. Wenn sich die Schauspieler auf der Bühne der Gefahr, des Erstickens im Schaum oder der Verletzung durch ein lose herabhängendes Teil des Fitnessgerätes aussetzen, setzen die Schauspielerkörper den technologisch hergestellten massenhaft verbreitenden Bildern dezidiert das leibliche „In der Welt sein“ und die mit ihm verknüpfte Vorstellung vom „embodied mind“ entgegen.³⁷⁹ Mit „embodied mind“ bezieht sich Fischer-Lichte auf die schauspielmethodische Arbeit von Jerzy Grotowski für sein „armes Theater“ welches den Schauspieler nicht als Verkörperung einer Rollenfigur versteht, sondern in einer Art „Selbstoffenbarung des Schauspielers“ die Möglichkeit bietet, das Publikum existenziell herauszufordern und in die psychischen Schichten unter der „Verhaltensmaske“ der Zuschauer dringt.³⁸⁰

Dem Körper der Darsteller wird, ähnlich wie beim Entzug des Schauspielerkörpers in der Inszenierung „Erniedrigte und Beleidigte“, seine Aura zurückerstattet,

die ihm der Prozess der Zivilisation Schritt für Schritt geraubt hat. Den millionenfach reproduzierten Abbildungen der technischen und elektronischen Medien tritt in Theater und Performance-Kunst der menschliche Leib, auch und gerade als leidender, kranker, verletzter, vom Tode gezeichneter, in seiner Einmaligkeit und Ereignishaftigkeit gegenüber, von Licht durchstrahlt und trotz seiner Gebrechen >>herrlich wie am ersten Tag<<.³⁸¹

³⁷⁷ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen .2004. S. 159.

³⁷⁸ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S. 175.

³⁷⁹ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 2004. S. 159

³⁸⁰ Vgl.: Simhandl, Peter/Waldmann, Annette: „Armes Theater“ In: Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hrsg.) Theaterlexikon. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. Rowohlt Verlag. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg. 2001. S.103.

³⁸¹ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S.159-160

Diese Sätze von Fischer-Lichte machen sehr deutlich, welche Wirkung diese Selbstgefährdung der Schauspieler auf der Bühne hat. Castorfs Diktum, dass der Schauspieler auf der Bühne entweder wirklich leiden muss, oder es erkennbar sein muss das es nur gespielt ist, hat in diesem Sinne den Zweck, dem Zuschauer zu affizieren, ihn in einen Schwellenzustand zu versetzen, der ihn aus seiner alltäglichen Lebenswelt zu entheben. Dieses ästhetische Verfahren kann zu einer Transformation führen, die in weiterer Folge eine Reflexion der Zuschauer auf deren eigene massenmedial beeinflusste Wahrnehmung nach sich zieht. Durch den realen Schmerz auf der Bühne sind die Zuschauer anders als durch die massenmedial hergestellten Bilder von Gewalt, der Brutalität der Handlungen ungeschützt ausgesetzt.³⁸²

5.6. Fazit zur Analyse von „Elementarteilchen“

Trotz der unterschiedlichen Ästhetik ist auch in dieser Inszenierung das Politische in der Form zu finden. Durch Unterbrechung, Irritation und Störung, ob durch Ironie oder durch die Selbstgefährdung der Schauspieler, wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die eigene Wahrnehmung gelenkt. Vor allem die Ironie ist ein wirksames Mittel für Castorf um eine Distanz zum literarischen Text herzustellen und zum anderen um auch das Publikum in seiner Erwartungshaltung gegenüber der Inszenierung zu stören. Er provoziert sein Publikum, indem er eine Szene aufbaut und diese durch ironische Brechung oder komische Einlagen plötzlich und unerwartet unterbricht. Parodie, Ironie und Nonsenseinlagen werden genutzt um die Normalität dessen zu brechen, was als politische Wirklichkeit akzeptiert wird, aber letztlich doch nur ein fragmentarisches Produkt von den Massenmedien ist. Wie Lehmann in seinem Text zum Politischen im postdramatischen Theater festhält, ist auch meines Erachtens, das Politische in Castorfs Inszenierung vor allem in der Unterbrechung der theatralen Strukturen, im Stören der Erwartungshaltung dessen was auf der Bühne verhandelt wird, zu sehen.

Zudem wird auch der Rollenwechsel provoziert, wodurch auch innerhalb der Gemeinschaft von Zuschauer und Akteure ein kurzfristiger Machtwechsel entsteht. Politisch ist Castorfs „Elementarteilchen“ nicht durch eine direkte Anklage des kapitalistischen Gesellschaftssystems in dem wir leben, sondern dadurch, dass in dem

³⁸² Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. S.157.

in der Aufführung Situationen hergestellt oder herausgefordert werden, in denen die Zuschauer nicht nur kontemplativ beobachten, sondern auch selbst aktiv als Akteure mitwirken. Der Zuschauer ist daher nie einfach nur ein passiv Schauender, der die Aufführung nach deren Ende verlässt und sich in seiner vorgefassten Meinung bestätigt fühlt. Die Bedeutung der Aufführung liegt nicht in der Repräsentation der brisanten Themen die Houellebecq in seinem Roman „Elementarteilchen“ behandelt, sondern indem sich der Zuschauer selbst als wahrnehmendes Subjekt erfährt. Es sind körperliche Empfindungen oder auch Vorstellungen, Erinnerungen und Assoziationen, die durch die spezifische Aufführungssituation ausgelöst werden und den Zuschauer in eine Wahrnehmungskrise stürzen können. Diese Wahrnehmungskrisen können einüben, die eigene Wahrnehmung von politischer Wirklichkeit, wie sie von den Massenmedien suggeriert wird, zu hinterfragen.

6. Conclusio

Die eingangs gestellte Frage, worin das Politische in Castorfs Theater festzumachen sei, wurde anhand einer theoretischen Begriffsdefinition vorbereitet und an den beiden Aufführungsanalysen „Erniedrigte und Beleidigte“ und „Elementarteilchen“ gezeigt.

Die Beschreibung der unterschiedlichen Begriffsverständnisse von „politischem Theater“ hat ergeben, dass es keine einheitliche und allgemein gültige Bestimmung gibt, wodurch Theater als politisch bezeichnet werden kann. Zum Begriff des „politischen Theater“ sind gegenwärtig unterschiedliche Verständnisse zu verzeichnen, die zum Teil bis in die Antike zurückreichen und im Laufe der Geschichte wieder aufgegriffen wurden und/oder durch neue Erkenntnisse erweitert wurden. Je nachdem, welche Funktion das Theater innerhalb der Gesellschaft erfüllen soll, wird auf unterschiedliche theatrale Praktiken bzw. Theorien zurückgegriffen und/oder um neue ästhetische Verfahren erweitert. Gegenwärtig existieren unterschiedliche Theaterformen, die als politisches Theater zu bezeichnen sind nebeneinander. Zwar sind jene Theatergruppen, die durch politische Agitation eine Veränderung der Gesellschaft bewirken wollen, nur verschwindend klein, doch bestehen sie gleichzeitig mit jenen Theaterformen, die ihre politische Aufgabe darin sehen, politisch aktuelle Themen auf möglichst realistische Weise auf die Bühne zu bringen. Neben diesen Theaterformen wurden neue ästhetische Strategien entwickelt, um politisch wirksam zu sein. Ihre Politizität zeichnet sich nicht durch den Inhalt der behandelten Themen aus und auch nicht durch eine Wiedergabe oder einer Rekonstruktion eines als politisch qualifizierten Theatertextes, sondern durch ihre Form und durch die spezifischen ästhetischen Verfahren.

Die Analyse der beiden Aufführungen „Erniedrigte und Beleidigte“ und „Elementarteilchen“ von Frank Castorf hat zunächst die Erkenntnis gebracht, dass sie nicht in jenem Sinne politisch sind, wie der Begriff des „politischen Theater“ im allgemeinen Sprachgebrauch vorwiegend verwendet wird. Beide Inszenierungen verhandeln, trotz der durchaus politischen Handlung der literarischen Texte, die als Material verwendet wurden, keine politisch kohärenten Geschichten auf der Bühne, wobei der Zuschauer die Funktion des moralischen Richters übernimmt, der zwischen Gut und Böse zu entscheiden hat. Auch ist Castorfs Theater nicht politisch in jenem Sinne, wie es der Namensgeber des „politischen Theaters“ Erwin Piscator in der Zeit der historischen Avantgarde praktiziert hat. Castorf will sein Publikum nicht durch

politische Agitation auf der Bühne dazu bewegen in eine bestimmte Partei einzutreten, noch wähnt er sich in einer überlegenen Position, aus welcher er sein Publikum aufklären muss, wie die Welt funktioniert. Er nimmt keinen politischen Standpunkt ein, den er den Zuschauern indoktrinieren will, sondern entlässt sie in eine Freiheit wie es auch Fischer-Lichte für die „Neue Politiken des Ästhetischen“ postuliert.

Dieses neue politische Theater versucht mit neuen ästhetischen Strategien auf die Theatralisierung der Politik zu reagieren. Die Massenmedien suggerieren uns eine objektive und realistische Darstellung der politischen Wirklichkeit, doch ist diese immer vorinszeniert und selektiert, wodurch für uns immer nur Ausschnitte oder Details zugänglich sind. Zudem werden die Rezipienten durch vielfache Wiederholungen abgestumpft und gleichgültig gegenüber dem in den Massenmedien Wahrgenommenen. Die Medien produzieren eine eigene Realität und unsere Wahrnehmung hat sich den schnellen und leicht zu konsumierenden Medienbildern angepasst. Die neuen Politiken des Ästhetischen versuchen in Abgrenzung zum „Theater der Politik“, eine Freiheit für die Zuschauer herzustellen, in der sie sich selbst als mitgestaltendes Subjekte erfahren können.

Castorfs Theater wendet ästhetische Verfahren an, die durchaus als Abkehr vom „Theater der Politik“ zu bezeichnen sind. Er schafft für die Zuschauer eine Möglichkeit abseits von ideologisierten Standpunkten eine Freiheit zu erleben, sich selbst als aktives, die Aufführung steuerndes Subjekt zu erfahren. Die beiden Inszenierungen „Erniedrigte und Beleidigte“ und „Elementarteilchen“ verzichten auf eine Vermittlung von moralischen Grundsätzen oder einer oberflächlichen Darstellung von sozialen und politisch ausgeschlossenen oder verletzten Individuen in der Gesellschaft, welche die Zuschauer ohne dies schon durch die Massenmedien kennen. Dies wäre eine bloße Wiedergabe von schon Bekannten und würde keine politische Wirkung haben.

„Politik des Theaters ist Wahrnehmungspolitik“³⁸³, ist eine der Thesen Lehmanns für ein politisch wirksames Theater. Was dies zu bedeuten hat, kann nochmal mit einem Zitat von Thomas Martin veranschaulicht werden. Er schlägt eine bestimmte Form der

³⁸³ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. S.469.

Rezeptionshaltung vor, mit der die Zuschauer einer Aufführung von Castorf begegnen können:

Diese Vereinfachung wird in der Vielfalt ihrer Brüche und des ständigen Konterkarierens zunächst als Komplizierung aufgenommen. Erst durch den Versuch der Zusehenden, solch eine Veranstaltung von einem naiven Grundverständnis aus nachzuvollziehen, wird es ihnen möglich, sich neue Dimensionen innerhalb der konventionellen Betrachtungsmechanismen zu erschließen.³⁸⁴

Castorf erhellte mit seiner spezifischen Theaterästhetik Wahrnehmungskonventionen, die das „Theater der Politik“, mit seiner selektiven und fragmentarischen Wiedergabe des Politischen und seiner Dramatisierung von Konflikten zwischen zwei Machtinteressen als Norm akzeptiert. Castorfs Theater bietet die Möglichkeit die eigene Wahrnehmung zu erfahren, die durch die Medialität des Theaters, seiner Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauer zunächst grundsätzlich gewährleistet wird und durch zusätzliche ästhetische Verfahren verstärkt in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Zuschauer gerät. Die Zuschauer nehmen sich selbst und ihre eigene Wahrnehmung zum Teil bewusst wahr, indem sie in eine Krisensituation gestoßen werden, die sie aus den außertheatralen Normen und Regeln entheben. Sie erfahren wie fragmentiert die medial vermittelte Politik ist. Die Zuschauer wiegen sich nicht in Sicherheit, wie es die Massenmedien produzieren, wo die realen Katastrophen in der Regel weit weg sind und die Rezipienten daher nicht unmittelbar betroffen sind.

Der Entzug des Schauspielerkörpers, die Selbstgefährdung der Schauspieler, die ironische Brechung des Theatertextes und weitere Verfahren können dazu führen, dass die Zuschauer aus ihrer alltäglichen Umwelt enthoben werden und dabei destabilisiert werden. Sie haben für jene Dinge, die sie wahrnehmen keine Verhaltensregeln und Normen zur Verfügung, die sie außerhalb des Aufführungsprozesses unterstützen sich richtig und angemessen zu verhalten.

Auch geht es um eine Verständnislosigkeit, die die Zuschauer befällt, vor allem wenn sie mit einer bestimmten vorgefassten Vorstellung in die Aufführung gehen und dann etwas ganz anderes erleben, als sie sich vorgestellt haben. Dieser vorgefassten Meinung der Zuschauer will Castorf entgegenwirken, indem er durch Provokation die Gefühlswelt der Zuschauer aufstört. Mit der Provokation möchte er die Zuschauer

³⁸⁴ Martin, Thomas: Paris. Moskau – Eine Bewegung zwischen den Fronten. In: Wilzopolski, Siegfried (Hrsg.): Theater des Augenblicks. 1992. S. 170.

aktivieren und sie aus ihrer passiven Haltung holen. Neben der beabsichtigten Provokation ist auch das Lachen für Castorf von Bedeutung. Auch das affektive und nicht steuerbare plötzliche Lachen kann die Zuschauer überraschen, vor allem in Situationen, die gar nicht zum Lachen sind. Im Lachen werden sich die Zuschauer ihrer selbst bewusst, da Lachen eine affektive unkontrollierbare Reaktion des Menschen ist.

Die untersuchten Inszenierungen machen deutlich, dass erst durch die Unterbrechung, Störung und Irritation dessen, was als Norm in der Gesellschaft gilt, eine Gelegenheit geboten wird jene Norm, die die Norm produziert wahrnehmbar und erfahrbar zu machen. In diesem Sinne ist es ein „Sichtbarmachen“ jener Strukturen, die die Norm produzieren. Castorfs Theater kann einüben die Inszeniertheit der politischen Realität bewusst zu erfahren. Dabei geht es keinesfalls um einen moralischen Standpunkt den Castorf vermitteln will, sondern darum sein Publikum aufzuwühlen. Dabei soll die überlegene Position mit der die Zuschauer der Inszenierung gegenübertritt bewusst gestört werden.

7. Bibliografie

Texte von Frank Castorf – Interviews und Gespräche

„Alte Stücke neu gelesen“ Frank Castorfs Bemerkungen in einem Rundtischgespräch, geleitet von Dieter Görne. In: Wilzopolski, Siegfried: Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation. Zentrum für Theaterdokumentation und –information. Berlin. 1992. S.145- 150.

„Für eine andere Vitalität auf der Bühne. Frank Castorf über sein Theater und sein Kunstverständnis. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 300. 30.09.1992. S.14.

„Nicht Realismus, sondern Realität“. In: Hegemann, Carl (Hrsg.): Einbruch der Realität. Politik und Verbrechen. Alexander Verlag. Berlin 2002. S.

„Theater – ein Schuss Anarchie. Der Regisseur Frank Castorf im Gespräch mit Günther Erken. In: Fiebach, Joachim (Hrsg.): Manifeste deutschen Theaters. S. 437- 448.

„Wie dem Menschen die Haare wachsen“ Frank Castorf im Gespräch mit Joachim Lux. (1989) In: Wilzopolski, Siegfried: Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation. Zentrum für Theaterdokumentation und –information. Berlin. 1992. S.185- 194.

Rezensionen und Zeitungsartikel über Frank Castorf

Behrendt, Eva: „Schwanzdenker altern schneller“. Theater heute. Jänner 2001. S.7.

Hegemann, Carl: „Menschen machen“ Der Dramaturg Carl Hegemann über Genetik und „Elementarteilchen. Im Gespräch mit Volker Corsten. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 274. 28.Nov.2000. S. 16.

Martin, Thomas: Paris. Moskau – Eine Bewegung zwischen den Fronten. In: Wilzopolski, Siegfried (Hrsg.): Theater des Augenblicks. 1992.

Pietzsch, Ingeborg „Verstörend“ in Theater der Zeit 04/87. In: Wilzppolski, Siegfried: Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation. Zentrum für Theaterdokumentation und –information. Berlin. 1992. S. 116- 118.

Rebhandl, Bert: „Verzweiflungstat angesichts einer Vision“. Der Standard. 2./3. Dezember 2000. S.18.

Schramm, Helmar: „Dem Zuschauer auf den Leib rücken“. (1987). In: Wilzopolski, Siegfried: Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation. Zentrum für Theaterdokumentation und –information. Berlin. 1992. S.119- 128.

Seibt, Gustav: „Belecktes Unglück. Michel Houellebecq malt die Schrecken der Moderne aus: Zu Frank Castorfs Berliner Inszenierung der „Elementarteilchen“. In: „Die Zeit“ Nr.50. 7.12.2000. S.69.

Wilzopolski, Siegfried: „Das Assoziative im Theaterspiel. Eine Untersuchung des assoziativen Denkens als Moment der Spieltätigkeit.“ In: ders. (Hrsg.): Theater des Augenblicks. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Die Theaterarbeit Frank Castorfs. Eine Dokumentation. Zentrum für Theaterdokumentation und –information. Berlin. 1992. S. 45-56.

Primärliteratur

Artaud, Antoine: Das Theater der Grausamkeit. In: ders.: Das Theater und sein Double. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1969.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Kommentar von Detlev Schöttker. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 2007.

Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Arche Verlag. Zürich. 1972.

Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. (1948/49) In: Hecht, Werner/ Knopf, Jan/ Mittenzwei, Werner/ Müller, Klaus- Detlef (Hrsg.): Brecht Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. BFA 23. Band 3. Suhrkamp Verlag. 1988-1997.

Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater. 1939/40. In: Hecht, Werner; Knopf, Jan u.a. (Hrsg.): Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. BFA 22. Band 1. Suhrkamp. Frankfurt/Main. 1970.

Gennep, Arnold van: Übergangsriten. (1909). Campus Verlag. Frankfurt/ New York. 1999.

Piscator, Erwin: Zeittheater. „Das politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966. Rowohlt Verlag. Reinbek bei Hamburg. 1986.

Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer. Verlag der Autoren. Frankfurt am Main. 1986.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Henckmann, Wolfhart (Hrsg.): Friedrich Schiller. Über die ästhetische Erziehung. Wilhelm Fink Verlag. München. 1967.

Schiller, Friedrich: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? In: Wiese, Benno von (Hrsg.): Schillers Werke. Nationalausgabe. Weimar. Hermann Böhlau Nachfolger. Band 20. 1962.

Sekundärliteratur

Ahnen, Helmut von: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. Herbert Utz Verlag. München. 2006.

Ahr, Nicola Franziska: „Körper, Akteure und Räume als Strategien der Authentisierung in der Theaterpraxis von Frank Castorf“ Dipl. Arbeit. Wien. 2009.

Auslander, Philip: Liveness- Performance in a mediatized culture. London. New York. 1999.

Bähr, Christine: Sehnsucht und Sozialkritik: Thomas Ostermeier. In: Gilcher-Holtey, Ingrid; Kraus, Dorothea; Schössler, Franziska (Hrsg.): Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation. Campus Verlag. Frankfurt/New York. 2006.

Balitzki, Jürgen: Castorf der Eisenhändler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter. Ch. Links Verlag. Berlin. 1995.

Balme, Christopher: Einführung in die Theaterwissenschaft. 3., durchgesehene Auflage. Erich Schmidt Verlag. Berlin. 2003.

Bentz, Oliver: Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal. Königshausen& Neumann. Würzburg. 2000.

Braumüller, Robert: Die Emanzipation der Bühnenmusik. Frank Castorf als Opernkomponist. In: ders. (Hrsg.): Stimmen-Klänge-Töne. Modernes Theater Schriftenreihe. Bd.30. 2002.

Brosda, Carsten; Schicha, Christian: Zur Performativität politischer Inszenierungen. In: Fischer-Lichte, Erika et al (Hrsg.): Performativität und Ereignis. A. Francke Verlag. Tübingen. Basel. 2003.

Brüstle, Christa/Ghattas, Nadia/ Risi, Clemens/ Schouten, Sabine: Zur Einleitung: Rhythmus im Prozess. In: dies.(Hrsg.): Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur. Transcript. Bielefeld. 2005.

Dörner, Andreas: Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 2001.

Dörner, Andreas: Zivilreligion als politisches Drama. Politisch-kulturelle Traditionen in der populären Medienkultur der USA. In: Willems, Herbert; Jurga, Martin (Hrsg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Westdeutscher Verlag. Opladen Wiesbaden. 1998. S.543-564.

Dostojewski, Fjodor M.: Erniedrigte und Beleidigte. Roman in vier Teilen mit einem Epilog. Aus dem Russischen Dieter Pommerenke. Aufbau Verlag. Berlin. 1994.

Ertl, Erhard: Montage der kulturellen Attraktionen. In: Schoenmakers, Henri/ Bläske, Stefan/ Kirchmann, Kay/ Ruchatz, Jens (Hrsg.): Theater und Medien. Theatre and the Media. Grundlagen- Analysen- Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Transcript Verlag. Bielefeld. 2008.

- Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Von Grotowski bis Schleeff. Theater der Zeit. Recherchen 13. 2003.
- Fiebach, Joachim: Piscator, Brecht und Medialisierung. In: Schwaiger Michael (Hrsg.): Bertold Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater in Berlin der Zwanzigerjahre. Christian Brandstätter Verlag. Wien. 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetische Erfahrung“ In: dies.: Kollesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon der Theatertheorie. Metzler Verlag. Stuttgart. Weimar. 2005.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung. In: Küpper, Joachim; Menke, Christoph (Hrsg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 2003. S.138- 161.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Francke Verlag. Tübingen. 2001
- Fischer-Lichte, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Dietrich Reimer Verlag. Berlin. 1990.
- Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Fischer-Lichte, Erika/ Risi, Clemens/ Roselt, Jens (Hrsg.): Kunst der Aufführung-Aufführung der Kunst. Theater der Zeit. Recherchen 18. Berlin. 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Einleitung: Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater. In: Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Aus dem englischen Sylvia M. Schomburg- Scherff. Campus Verlag. Frankfurt. New York. 2009.
- Fischer-Lichte, Erika: Zwischen Historizität und Aktualität: Klassiker-Inszenierungen im 20. Jahrhundert. In: dies. (Hrsg.): Kurze Geschichte des deutschen Theaters. 2. Auflage. A. Francke Verlag. Tübingen. 1999.
- Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung und Theatralität. In: Willems, Herbert/ Jurga, Martin (Hrsg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Westdeutscher Verlag. Opladen. Wiesbaden. 1998.
- Fischer-Lichte, Erika: „Politisches Theater“. In: dies./ Kollesch, Doris/ Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon der Theatertheorie. Metzler Verlag. Stuttgart. Weimar. 2005.
- Fischer-Lichte, Erika: Rhythmus als Organisationsprinzip von Aufführungen. In: Brüstle, Christa/ Ghattas, Nadia/ Risi, Clemens/ Schouten, Sabine (Hrsg.): Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur. Transcript. Bielefeld. 2005.
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd.1. Das System der theatralischen Zeichen. 3. Auflage. Gunter Narr Verlag. Tübingen. 1994.

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd. 2. Vom künstlichen zum natürlichen Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. 5. unveränderte Auflage. Gunter Narr Verlag. Tübingen. 2007

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Bd. 3. Die Aufführung als Text. 4. Auflage. Gunter Narr Verlag. 2003.

Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches. A. Francke Verlag. Tübingen. 2010.

Fischer-Lichte, Erika: Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre. Published by Routledge. USA. Canada. 2005.

Fischer-Lichte, Erika: The show and the gaze of theatre. A European Perspective. Studies in theatre history and culture. University of Iowa Press. 1997.

Fischer-Lichte, Erika: Transformationen. Zur Einleitung. In: Dies./ Kolesch, Doris/ Weiler, Christa (Hrsg.): Transformationen. Theater der neunziger Jahre. Theater der Zeit. Recherchen 2. Berlin. 1999. S. 7-11.

Fischer-Lichte, Erika: Zuschauern als Ansteckung. In: Schaub, Mirjam/ Suthor, Nicola/ Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Ansteckung. Wilhelm Fink Verlag. München. 2005.

Floek, Wilfried: Vom Regietheater zum Autorentheater? In: Friedemann, Kreuder/ Sörgel, Sabine (Hrsg.): Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext. Francke Verlag. Tübingen. 2008.

Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): Aristoteles. Übersetzung Fuhrmann Manfred. Reclam Verlag. Stuttgart. 2001.

Gilcher-Holtey, Ingrid/ Kraus Dorothea/ Schöbner, Franziska (Hrsg.): Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation. Campus Verlag. Frankfurt. New York. 2006.

Haas, Birgit: Einleitung. Symbolische Politik und mündiges Individuum. In: dies. (Hrsg.): Macht. Performativität, Performance und Polittheater seit 1990. Königshausen & Neumann. Würzburg. 2005.

Hammerthaler, Ralph: Die Position des Theaters in der DDR. In: Hasche, Christa/ Schölling, Traute/ Fiebach, Joachim (Hrsg.): Theater in der DDR. Henschel Verlag. Berlin. S.1994.

Hantelmann, Dorothea von: Showing art performing politics. Zum Verhältnis von Kunst, Performativität, Politik. In: Dies./ Jongbloed, Marjorie (Hrsg.): I promise it's political. Performativität in der Kunst. Ausstellungskatalog. Theater der Zeit. Museum Ludwig. Köln. 2002.

Hardt, Yvonne: „Körperlichkeit“ In: Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon der Theatertheorie. Metzler Verlag. Stuttgart. Weimar. 2005.

Hegemann, Carl: Das Theater retten, indem man es abschafft? Oder: Die Signifikanz des Theaters. In: Umathum, Sandra (Hrsg.): Carl Hegemann. Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980 – 2005. Theater der Zeit. Recherchen 28. Berlin. 2005.

Hegemann, Carl (Hrsg.): Endstation Sehnsucht. Kapitalismus und Depression I. Alexander Verlag. Berlin. 2000.

Hegemann, Carl (Hrsg.): Glück ohne Ende. Kapitalismus und Depression II. Alexander Verlag. Berlin. 2000.

Hegemann, Carl (Hrsg.): Erniedrigung genießen. Kapitalismus und Depression III. Alexander Verlag. Berlin. 2001.

Hegemann, Carl: Was bewirkt die Kamera auf der Bühne. In: Umathum, Sandra (Hrsg.): Carl Hegemann. Plädoyer für eine unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters. 1980- 2005. Theater der Zeit. Recherchen. 28. Berlin. 2005

Hermann, Max: Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes. 1920. In Klier, Helmar (Hrsg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. 1981. S.15-24.

Hickethier, Knut/ Bleicher, Joan Kristin: Die Inszenierung der Information im Fernsehen. In: Willems, Herbert/ Jurga, Martin (Hrsg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Westdeutscher Verlag. Opladen. Wiesbaden. 1998.

Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Reimer Verlag. Berlin. 1993.

Hiß, Guido: Freiräume für die Phantasie! Neue Tendenzen in der Methodendiskussion. In: Oltmanns, Piet (Hrsg.): TheaterZeitSchrift. Theaterwissenschaft morgen. Heft 35. 1995.

Hockenbrick, Tobias: Karneval statt Klassenkampf. Das Politische in Frank Castorfs Theater. Tectum Verlag. Marburg. 2008.

Houellebecq, Michel: Elementarteilchen. Aus dem Französischem von Uli Wittmann. zehnte deutsche Auflage. DuMont Verlag. Köln. 2004.

Kolesch, Doris: „Situation“ In: Fischer-Lichte, Erika/ Kollesch, Doris/ Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon der Theatertheorie. Metzler Verlag. Stuttgart. Weimar. 2005.

Kolesch, Doris: „Liveness“. In: Fischer-Lichte, Erika/ Kollesch, Doris/ Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon der Theatertheorie. Metzler Verlag. Stuttgart. Weimar. 2005.

Kraus, Dorothea: Theater Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 960er Jahren. Campus Verlag. Frankfurt. New York. 2007.

Kreuder, Friedemann; Sörgel, Sabine: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Theater seit den 1990er Jahren. Der europäische Autorenboom im kulturpolitischen Kontext. A.Francke Verlag. Tübingen. 2008.

Kreuder, Friedemann „Komisches“. In: Fischer-Lichte, Erika/ Kollesch, Doris/ Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon der Theatertheorie. Metzler Verlag. Stuttgart. Weimar. 2005.

Kuhla, Holger; Mühl- Benninghaus, Wolfgang: Vom politischen Theater zum Theater der Politik. Grenzerfahrungen der subversiven Kraft des Theaters in der Berliner Republik an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. (Berlin) In: Haas Birgit (Hrsg.): Macht. Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990. Königshausen & Neumann Verlag. Würzburg. 2005.

Langemeyer Peter: Macht und Parteilichkeit oder: Was ist „politisch“ am politischen Theater der Moderne? In: Arntzen, Knut Ove u.a. (Hrsg.): Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts. Röhrig Universitätsverlag. St. Ingbert. 2000. S. 102- 122.

Langemeyer, Peter: Versuch zur Bestimmung eines ungeklärten Begriffs- im Anschluß an Erwin Piscators Theorie des politischen Theaters. In: Turk, Horst; Valentin, Jean-Maire (Hrsg.): Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Peter Lang Verlag. Bern. 1996. S. 9-46.

Lazarowicz, Klaus/ Balme, Christopher (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters. Reclam. Stuttgart. 2003.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 3.unveränderte Auflage. Verlag der Autoren. Frankfurt am Main. 2005.

Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater? In: Ders. (Hrsg.): Das politische Schreiben. Theater der Zeit. Recherchen 13. Berlin. 2002. S.?

Lutosch, Heide: Ende der Familie- Ende der Geschichte. Zum Familienroman bei Thomas Mann, Gabriel Garcia Marquez und Houellebecq. Aisthetis Verlag. Bielefeld. 2007.

Langemeyer, Peter: „Politisches Theater“. Versuch zur Bestimmung eines ungeklärten Begriffs – im Anschluss an Erwin Piscators Theorie des politischen Theaters. In: Turk, Horst/ Valentin, Jean-Marie (Hrsg.): Aspekte des politischen Theaters von Calderón bis Georg Seidel. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Band 40. Peter Lang Verlag. Bern u.a. 1996.

Marschall, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. Unter Mitarbeit von Martin Fichter. Böhlau Verlag. Wien. Köln. Weimar. 2010.

Matthes, Ulrich/ Speckenbach, Jan: „Wege durch die vierte Wand. Momente der Reflexivität. In: Fischer-Lichte, Erika/ Gronau, Barbara/ Schouten, Sabine/ Weiler, Christel (Hrsg.): Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater. Theater der Zeit. Recherchen 33. Berlin. 2006.

Meyer, Thomas; Ontrup, Rüdiger: Das `Theater des Politischen`. Politik und Politikvermittlung im Fernsehzeitalter. In: Willems, Herbert; Jurga, Martin (Hrsg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Westdeutscher Verlag. Opladen. Wiesbaden. 1998.

Melchinger, Siegfried: Geschichte des politischen Theaters. Band I. + II. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1974.

Oberender, Thomas: Analyse der Störung. Theater als das Drama der Wahrnehmung. In: Kurzenberger, Hajo/ Matzke, Annemarie (Hrsg.): TheaterTheoriePraxis. Theater der Zeit. Recherchen 17. Berlin. 2002.

Ontrup, Rüdiger; Schicha Christian: Politik im Rausch der Bilder. Zur Wahrnehmung des Politischen in den Medien. In: Fischer- Lichte, Erika; Horn, Christian; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias: Wahrnehmung und Medialität. Francke Verlag. Tübingen. 2001.

Ostermeier, Thomas: Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. In: Müller, Harald/ Schitthelm, Jürgen (Hrsg.): 40 Jahre Schaubühne Berlin. Theater der Zeit. 2002.

Pavis, Patrice: Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung. In: Posner, Roland (Hrsg.): Zeitschrift für Semiotik. Band 11. Stauffenburg Verlag. 1998.

Pelan, Peggy: Unmarked. The Politics of Performance. New York. London. 1993.

Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse. Niemeyer Verlag. Tübingen. 1997.

Primavesi, Patrick: Markierungen. Zur Kritik des Rhythmus im postdramatischen Theater. In: Brüstle, Christa/ Ghattas, Nadia/ Risi, Clemens/ Schouten, Sabine (Hrsg.): Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur. Transcript Verlag. Bielefeld. 2005.

Rancière, Jacques: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. In: Muhle, Maria (Hrsg.): Jacques, Rancière. Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. b.books Verlag. Berlin. 2008.

Rancière, Jacques: Was bringt die Klassik auf die Bühne? In: Ensslin, Felix (Hrsg.): Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf der Bühne? Schillers Ästhetik heute. Theater der Zeit. Recherchen. 34. Berlin. 2006.

Roselt, Jens: Aufführungsparalyse. In: Balme, Christopher/ Fischer-Lichte, Erika/ Grätzel, Stephan (Hrsg.): Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter. Francke Verlag. Tübingen. 2003.

Roselt, Jens: Chips und Schiller. Lachgemeinschaften im zeitgenössischen Theater und ihre historischen Voraussetzungen. In: Röcke, Werner/ Velten, Hans Rudolf (Hrsg.): Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Walter de Gruyter Verlag. Berlin. 2005.

- Roselt, Jens: Die Ironie des Theaters. Passagen Verlag. Wien. 1999.
- Roselt, Jens: „Ironie“. In: Fischer-Lichte, Erika/ Kollesch, Doris/ Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon der Theatertheorie. Metzler Verlag. Stuttgart. Weimar. 2005.
- Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. Wilhelm Fink Verlag. München. 2008.
- Roselt, Jens: Leichenschändung: Zur Transformation eines Romans im Theater. In: Hausbei, Kerstin u.a. (Hrsg.): Erfahrungsräume- Configurations de l`experience. Transversale. Fink Verlag. München. 2006
- Schicha, Christian: Legitimes Theater? Inszenierte Politikvermittlung für die Medienöffentlichkeit am Beispiel der „Zuwanderungsdebatte“. Marburg. Univ.Habil.schrift. 2006. Lit Verlag. Berlin. 2007.
- Schouten, Sabine: Der Begriff der Atmosphäre als Instrument der theaterästhetischen Analyse. In: Kurzenberger, Hajo/ Matzke, Annemarie (Hrsg.): TheaterTheoriePraxis. Theater der Zeit. Recherchen 17. 2002.
- Schouten, Sabine: Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater. Theater der Zeit. Recherchen. 46. 2007.
- Schouten, Sabine: Zuschauer auf Entzug. In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hrsg.): Kunst der Aufführung- Aufführung der Kunst. Theater der Zeit. Recherchen 18. Berlin. 2004.
- Schramm, Helmar: Dem Zuschauer auf den Leib rücken. In: Wilzopolski, Siegfried (Hrsg.): Theater des Augenblicks. 1992.
- Schwaiger, Michael: Einbruch der Wirklichkeit. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators. In: Ders. (Hrsg.): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater in Berlin der Zwanziger Jahre. Ausstellungskatalog Theatermuseum Wien. Christian Brandstätter Verlag. 2004.
- Siegmund, Gerald: Diskurs und Fragment: Für ein Theater der Auseinandersetzung. In: Bierl, Anton/ Siegmund, Gerald/ Meneghetti, Christoph/ Schuster, Clemens (Hrsg.): Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne. Transcript Verlag. Bielefeld. 2009.
- Simhandl, Peter/Waldmann, Annette: „Armes Theater“ In: Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hrsg.) Theaterlexikon. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. Rowohlt Verlag. 4. Auflage. Reinbek bei Hamburg. 2001.
- Steinfeld, Thomas (Hrsg.): Das Phänomen Houellebecq. DuMont Verlag. Köln. 2001.
- Stommer, Rainer: Die Inszenierte Volksgemeinschaft. Die „Thing-Bewegung“ im Dritten Reich. Jonas Verlag. Marburg. 1985.
- Umathum, Sandra: „Avantgarde“. In: Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzlers Lexikon der Theatertheorie. 2005. S.28.

Umathum, Sandra: Carl Hegemann. Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters. 1980- 2005. Theater der Zeit. Recherchen 18. Berlin. 2005.

Vollrath, Ernst: Eine Differenzierung im Begriff: Die Politik und das Politische. In: ders. (Hrsg.): Grundlegung einer philosophischen Theorie des Politischen. Königshausen & Neumann. Würzburg. 1987.

Watzlawick, Paul: Menschliche Kommunikation. Formen. Störungen. Paradoxien. 11. unveränderte Auflage. Hans Huber Verlag. 2007.

Weber, Max: Politik als Beruf. In: Winckelmann, Johannes (Hrsg.): Max Weber. Gesammelte politische Schriften. Zweite erweiterte Auflage. J.C.B. Mohr Verlag. Tübingen. 1958.

Weiler, Christel: „Dramaturgie“ In: Fischer-Lichte, Erika/ Kollesch, Doris/ Warstat, Matthias (Hrsg.): Metzler Lexikon der Theatertheorie. Metzler Verlag. Stuttgart. Weimar. 2005.

Internetquellen

Brenner, Eva im Gespräch mit Sabine Koch. „Es gibt kein nicht politisches Theater..“ Ein Gespräch zu verschiedenen Konzeptionen von politischer Theaterarbeit. <http://igkultur.at/igkultur/kulturrisse/1150793894/1151057243> Zugriff: 24.01.2010

Castorf, Frank: „Gehen wäre Fahnenflucht“ vom 27.11.2000. http://www.focus.de/kultur/medien/kultur-gehen-waere-fahnenflucht_aid_185824.html. Zugriff: 07.03.2011

Schößler, Franziska: Politisches Theater nach 1945. http://www.bpb.de/publikationen/S3BNWG,2,0,Politisches_Theater_nach_1945.html#art2 Zugriff: 10.11.2010

Homepage

www.volksbuehne-berlin.de

8. Abstract

Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch jene ästhetischen Entwicklungen im Theater nach zuzeichnen, die als Reaktionen auf die Inszenierung der Politik in den Massenmedien zu beobachten sind. Mit der zunehmenden Theatralisierung der Politik, wie sie mit dem Aufkommen des Fernsehens und den neuen technischen Weiterentwicklungen, wie Internet in Erscheinung tritt, wird das politische Geschehen von den Rezipienten nur mehr als mediale Konstruktion wahrgenommen. Zum großen Teil artikuliert sich das politische Geschehen in wohl inszenierten Auftritten der Politiker, wodurch die Ungewissheit über die realen politischen Vorgänge immer größer wird. Die Rezipienten haben zwar permanent und überall Zugriff auf die neuesten politischen Nachrichten, doch deren Wirklichkeitsgehalt kann nicht überprüft werden. Um diesem „Theater der Politik“ entgegen zu wirken, hat das Theater ästhetische Verfahren und Strategien entwickelt, welche die medialen Wahrnehmungskonventionen selbst thematisieren. Den Zuschauern wird eine Möglichkeit geboten, abseits von moralischen oder ideologischen Standpunkten ihre eigene Assoziation zu finden und eine eigene Meinung zu bilden.

Anhand einer Analyse der zwei Inszenierungen „Erniedrigte und Beleidigte“ und „Elementarteilchen“ von Frank Castorf wird jene spezifische Politizität aufgezeigt, die als Antwort auf die massenmedialen hergestellten Politikinszenierungen zu werten sind. Castorfs gilt als einer der Wegbereiter für neue Wahrnehmungsformen im Theater. Die Politizität seines Theaters zeichnet sich nicht durch die Wiedergabe oder Rekonstruktion eines als politisch qualifizierten Theatertextes, sondern durch seine besonderen ästhetischen Verfahren aus. Die Zuschauer sind dabei vor allem keine passiv konsumierenden Objekte, sondern sind aktiv an der Konstitution der Aufführung beteiligt.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Kammerhofer Renate
geb.: 14.02.1976
Bruck an der Mur, Steiermark

Studium

- 2004 Abschluss des ersten Studienabschnitts, 1. Diplomprüfung am Institut für Theater-, Film und Medienwissenschaft, Universität Wien
- seit 2002 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft/ Universität Wien
- 2001-2002 Studium der Publizistik-Kommunikationswissenschaft in Kombination mit Theaterwissenschaft/ Universität Wien
- 2000-2001 Studienberechtigungsprüfung/ Universität Wien

Berufliche Erfahrung im Kulturbereich

- 03/06-05/06 **Praktikum, dramaturgische Begleitung, Organisation und Künstlerinnen Betreuung**
„Höllenfahrt“ ein Projekt von WienMozart2006, Wien
- 05/05-08/05 **Praktikum Organisation, Archivplanung und Mediengestaltung**
Orthochrome Archiv für analoge Alltagsfotografie, Wien
- 04/03-07/03 **Wiener Festwochen (Kassa)**
- 02/03-03/03 **Kunsthistorisches Museum, Wien (Aufsicht)**
- 12/01-01/03 **Museumsquartier E&B GesmbH.,**
(Informationszentrum für Touristen) Wien
- 07/01-08/02 **Kulturverein Offerte/ Assistenz und Ausstellungsbetreuung, Projekt "China2000",**
Wien
- 09/00- 11/00 **Viennale Filmfestival (Kassa und Garderobe)**