

**Peter M. Boenisch / Christel Stalpaert •**

# **JAN FABRE**

## Von der (Un-)Möglichkeit politischen Theaters im Zeitalter der Toleranz

**BARBARA MALLOS TIBALDI • MUSS VERGANGENHEIT WEHTUN?**

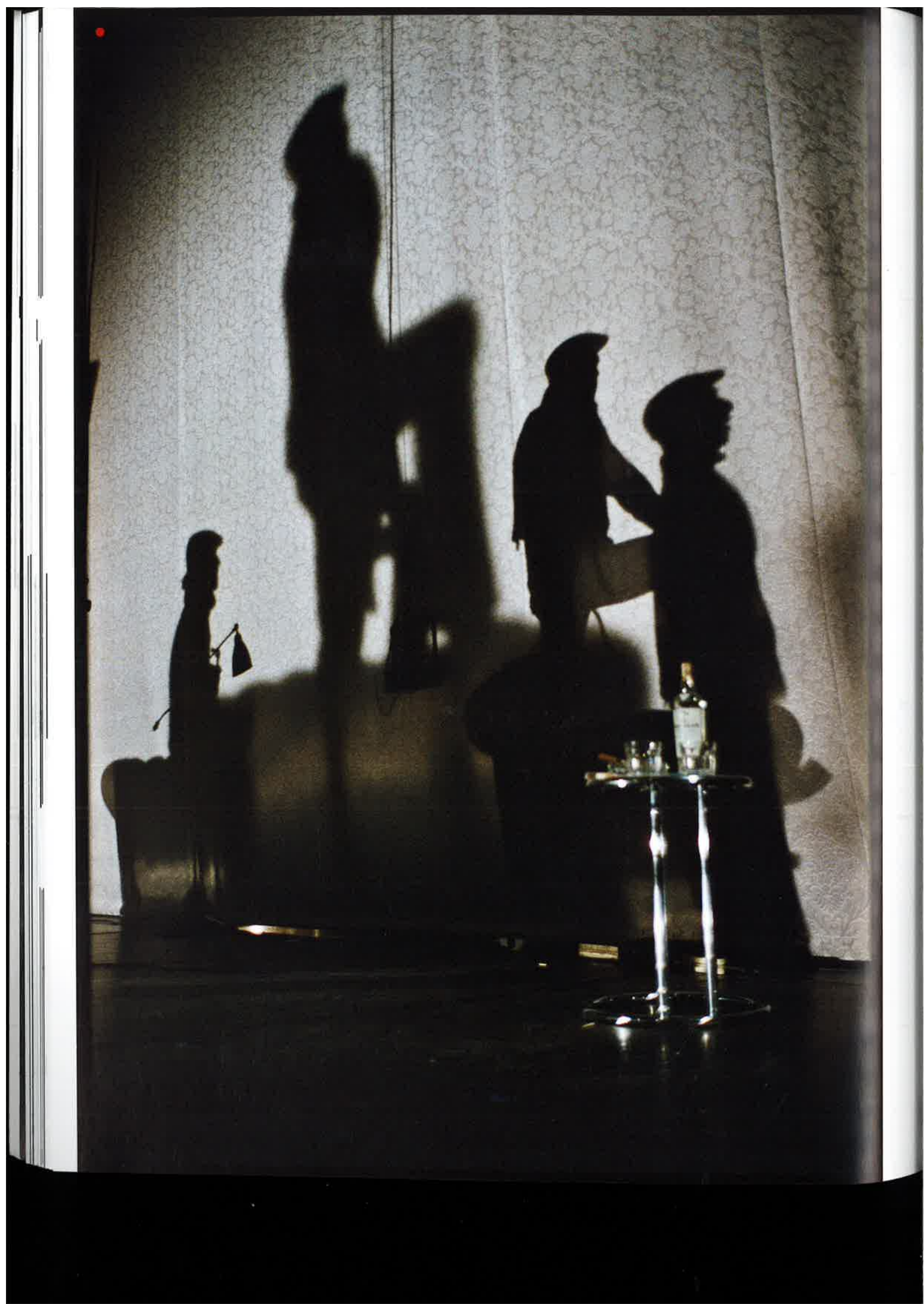
## Variationen über Identitätsbildung im Argentinien-Schwerpunkt

Da ist sie wieder, die Frage: Wie, lieber Federico, halten Sie es mit der Politik, inwiefern ist Ihr neuestes Werk denn nun politisch? Förmlich fühlbar straffen sich die Rücken der beim Publikumsgespräch Anwesenden, bei einigen macht sich Verwirrung breit: Habe ich die Anspielungen nicht erkannt? Keiner der drei zu SPIELART eingeladenen Theatermacher aus Argentinien kam in seinem Publikumsgespräch um die Frage nach dem politischen Kontext seines Spiels mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft herum. So naheliegend sie bei Lola Arias' *Mi vida después* (Mein Leben danach) zu sein scheint, umso ferner steht sie Beatriz Catanis *Finales* ([Die] Enden) und mehr noch Federico Leóns *Yo en el futuro* (Ich in der Zukunft). Ironischer Weise sind alle drei der oft als »Neue Tendenzen« bezeichneten Off-Theaterbewegung des Großraums Buenos Aires zuzurechnen, die sich als dezidiert unpolitisch versteht und es ablehnt, direkt zu sozialen Problemen Stellung zu nehmen. Wie also kamen die Zuschauer immer wieder auf diese Frage?

Seit einigen Jahren scheint sich die deutsche Theater- und Festivalzene verstärkt für argentinische Theatermacher zu interessieren und in diesem Kontext ihr Wissen über das Land, ausgehend von bekannten Exportslagern wie Maradona, Evita und Steak, vor allem um eines erweitert zu haben: Argentiniens jüngste Militärdiktatur von 1976 bis 1983, deren Repressionsmaßnahmen sich vor allem gegen die eigene Bevölkerung richteten. Die große Diskussion zum Argentinien-Schwerpunkt mit allen drei Theatermachern unter dem Stichwort »schmerzhafter

Was Jan Fabre dem Publikum seiner *Orgy of Tolerance* mit Nachdruck ins Gedächtnis brennt, ist **eine nicht enden wollende Serie gnadenlos frontal auf der Bühne ausgestellten geschmacklosen, zutiefst politisch unkorrekten Unflats**, der die Toleranzgrenze der Zuschauer wahrlich testet. Gleich zu Beginn findet da im durchgehend schummrigen Glühbirnenlicht ein Selbstbefriedigungswettkampf statt, in dem die Orgasmen gezählt werden. Die Kandidaten, zwei Männer, zwei Frauen, in blütenweißer Sportlerunterwäsche, werden von in altmodische Jagdjuppen gewandeten Trainern, die ihnen mit Gewehr im Anschlag die Sporen geben, zu körperlichen »Hoch«-Leistungen





angespönt. Mehr Selbstbefriedigung folgt in den knapp zwei Stunden, etwa wenn zum Beatles-Oldie »Come together« Portemonnaies statt Sexualorganen bis zum Höhepunkt gestreichelt werden, eine Ledercouch mit einer Designer-Handtasche kopuliert und natürlich auch Obamas Slogan des Jahres 2008 seine Umwidmung jenseits der Gürtellinie erlebt: »Yes, we come!« Außerdem begegnen wir einem merkwürdigen Klub wohl-situierter Geschäftsmänner, die auf eleganten Chesterfieldsofas an ihrem Whisky nippen und

Prozess der Aufarbeitung« und dessen »Widerspiegelung im aktuellen Theaterschaffen« verstärkte offenbar eine tendenzielle Determination der Wahrnehmung in einem Land, über dessen Identifikationspotenzial ein Kritiker der Frankfurter Rundschau mit Blick auf *Mi vida después* schreibt: »Geschichten, die auch bei uns in jeder Familie zu finden sind. Nur eben eine Generation früher.« Die Deutschen sind wohl Spezialisten auf dem Gebiet der Bewältigung »unbewältigter Vergangenheit«, ein Vorgang, den wir mit Vorliebe als »Aufarbeitung« beschreiben, wie Hinrich C. Seeba in seinem Artikel »Erfundene Vergangenheit« analysiert. Möglicherweise aber liegt diese Schwere eines Arbeitsprozesses mit der impliziten Suche nach Zu-Beschuldigten weniger in der Natur dieses argentinischen Theaters, und »Die Vergangenheit in der Zukunft« – Titel der großen Diskussion – wird unter anderen Vorzeichen als jenen der großen Politik verhandelt. Wie schmerzhaft muss Erinnerung nach einem nationalen Trauma sein? – Auf zu prospektiven, erfrischend unstrategischen Strategien eines Spielens mit Vergangenheit!

edle Zigarren paffen, sich ungerührt von Befriedigungsdienerrinnen die Geschlechtsteile massieren lassen und sich derweil über ihre Sammlerleidenschaft austauschen, die darin besteht, ihre Wohnzimmer mit ausgestopften Trophäen von erlegten Arabern und anderen Ausländern zu drapieren. **Bekannte Medienbilder** aus Abu Ghraib und Guantanamo aufrufend, werden wir Zeuge, wie Folteropfer zum Kauf eines neuen Plasmafernsehers geprügelt werden. Sodann irrlichtert eine Jesusfigur mit geschultertem Holzkreuz über die Bühne, um schließlich von einem Talentscout entdeckt zu werden, der ihn – auch Jesus hat Talent und kann ein Superstar des 21. Jahrhunderts werden – zu »JC« umstylt und ihn mit seinem »Ikea-Bettgestell« einen zirzensischen Balanceakt ausprobieren lässt. Drei Frauen hängen in ohrenbetäubenden Wehen über Einkaufswagen, um schließlich die wesentlichen Wohlstandsgüter der allabendlichen



Selbst-Befriedigung auf der Wohnzimmercouch zu gebären, vom Schokoriegel über Bierdosen bis zu Baby-Ausgaben der nämlichen Ledersofas. Wenig später tanzen die Einkaufswagen zu Musik von Johann Strauß einen Walzer. Antony Rizzi, Ex-Forsythe-Performer und nun bei Fabres Troubleyn-Ensemble, rasiert sich **Schamhaare und Hinterteil**, bevor er sich splitternackt ein Gewehr in den Allerwertesten einführt, während einer seiner Performerkollegen nicht minder schmerzhaft das Genital zwischen die sich drehenden Speichen eines Fahrrads steckt, und eine Geschäftsfrau fantasiert, wie sie sich mit den scharfen Papierkanten der eingehenden Bewerbungsschreiben die Vagina ritzt. Andere ziehen sich Koks in ihre Gummidildo-Nasen. Einen kleinen menschlichen Lichtblick inmitten der wüsten Tableaux scheint allein ein knuddeliges älteres Ehepaar darzustellen (Linda Adami und wiederum Rizzi), das sich an der Fastfoodtheke neben Eis auch »einen guten Orgasmus« wünscht. So ganz nebenbei geben sie aber fiese ausländerfeindliche Dumpfheiten von sich und helfen mit ein wenig Domestos nach, ihre Haut noch weißer zu ätzen, während die Ku-Klux-Klan-Uniform schon bereit hängt als sei's das Nachthemd aus dem seligen Quelle-Katalog.

In der Tat: ätzend, was einem **Fabres neun »Krieger der Schönheit«**, wie er die Akteure seines Ensembles bekanntlich zu nennen pflegt, hier um Augen und Ohren donnern. Die *Orgy of Tolerance*, im Januar 2009 in Santiago de Chile uraufgeführt und seither durch Europa, Japan und Nordamerika tourend, ist ein einziger Schlag unter die Gürtellinie. Publikum wie Kritiker feiern den tatsächlich höchst bemerkenswerten Wandel im Objekt von Fabres Obsessionen: Der Meister einer seltenst leicht verdaulichen, idiosynkratischen Performancemystik in düsteren, todestrunkenen Neobarockspektakeln (etwa zuletzt dem *Requiem für eine Metamorphose* bei den Salzburger Festspielen 2007 und *Another Sleepy Delta Dusty Day* in Avignon 2008) ist offenbar nun, endlich, ganz in der Realität von heute angekommen. In der Tat, seit seiner radikalen frühen Schaffensphase in den 70er Jahren, als Fabre die hohle Leere der symbolischen Zeichen und Werte ausstellte, die unsere Gesellschaft prägen, und etwa in *Money* 1979 Geld verbrannte, das doch nichts anderes als Papier ist, hat man ihn nicht mehr so engagiert in Auseinandersetzungen mit alptraumhaften Alltagsaspekten erlebt: *Orgy of Tolerance* – das Stück der globalen Theatersaison 2009 zum Spektakel der welt-

*Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de  
formas inconstantes, ese montón de espejos rotos.  
(Jorge Luis Borges)*

*Wir sind unsere Erinnerung, wir sind  
dieses fantastische Museum un-  
ständiger Formen, dieser Haufen  
zerbrochener Spiegel.*

Erinnerung funktioniert in *Mi vida después* mithilfe von Fotos, Gegenständen und Kleidung, welche den Vätern der sechs Darstellerinnen und Darsteller – nur Liza bezieht sich auf ihre Mutter – gehört haben. Mit ihnen stellen sie ihre eigene Biografie in bezug auf ihre Eltern her und dar. Vom Datum ihrer Geburt ausgehend, berichten alle anhand der Erinnerungsstücke über die Lebensumstände ihrer Eltern zum Zeitpunkt ihrer Geburt. (Abb. 1) Mariano etwa hat ein kleines Modellauto mitgebracht, das er von seinem Vater geschenkt bekommen hat. Der Vater wiederum, Rennfahrer und Redakteur, nutzte seine Gefährte, um Waffen für den Widerstand zu schmuggeln, weswegen er »verschwand«. Desaparecidos, Verschwundene, so nennt man in Argentinien die während der Militärdiktatur verschleppten Menschen, die wohl gefoltert und ermordet wurden und von denen bis heute jede Spur fehlt. Ein hochpolitisches Thema also, wenn solche Biografien im Rahmen eines Biodrama-Projekts auf die Bühne kommen, denn alle Geschichten sind »wahr«, wie die Fotos der Erinnerungsstücke im Begleitbuch zur Produktion dokumentieren.

Die Folgen, welche das Leben in der Diktatur für die Eltern hatte, werden benannt, doch knüpft daran keine politisch oder moralisch wertende Auseinandersetzung an, sondern eine Weiterspinnung der Fäden über die eigene Gegenwart in die Zukunft. Sich abwechselnd und unterbrechend, so dass der Zuschauer alle Geschichten aus den Erzählfragmenten zusammensetzen muss, berichten die Darsteller, Carla etwa von den Aktivitäten des Vaters im bewaffneten Widerstand. (Abb. 2) Eine Landkarte

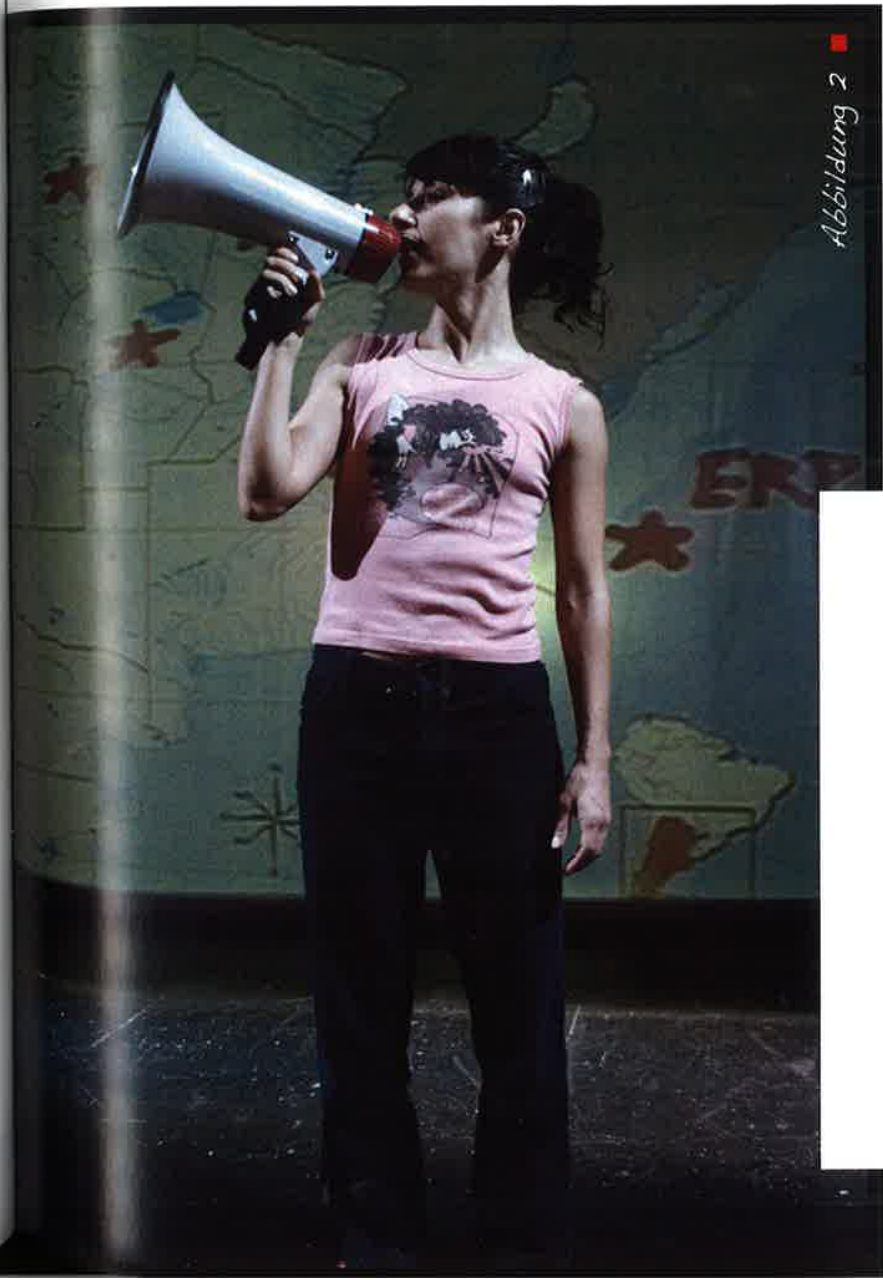


Abbildung 2

weiten Wirtschaftskrise also, das dem System einen Zerrspiegel vorhält?

Eine derart überklare und alles klärende Feuilletonhermeneutik hinterlässt allerdings ein **Unbehagen in genau der Magengegend**, die Fabre so nachhaltig traktiert. Der flämische Kritiker Pieter T'Jonck gibt in seiner Rezension einen ersten Hinweis auf dieses symptomatische Unbehagen, das zum eigentlichen Kern des Stückes weist: »Vor wenigen Jahrzehnten hätte eine solche Aktion auf der Bühne mindestens Proteste hervorgerufen, Poli-

zei wäre gekommen und die Show verboten worden. Heute passiert bei derlei Aktionen gar nichts. Performance ist zu einem typisch zeitgenössischen Akt geronnen in einer Gesellschaft, die ihren Künstlern nahelegt oder sie dazu ermuntert, »gefährlich zu denken« und Grenzen zu überschreiten. Aber wenschert's?» (*Ballettanz*, Februar 2009) Immerhin einen dann doch: T'Joncks britischen Kollegen Dominic Cavendish, der seine Kritik mit dem Bekenntnis eröffnet, er habe die Vorstellung des »Künstlers« Jan Fabre (dem er ebendiese Anführungszeichen verleiht) frühzeitig wieder verlassen und hoffe, dieser möge sich nun mindestens 17 Jahre (so lange war keine Fabre-Produktion mehr in London zu sehen gewesen) nicht mehr blicken lassen, um schließlich mit einem Wortspiel noch den Terminus »Pisse« als Antwort auf

Argentiniens hinter sich, lässt sie ihre Mitspieler das paramilitärische Training im auf der Karte markierten Lager ihres Vaters absolvieren und schließlich, wenn die Erzähler-Reihe wieder an ihr ist, die drei ihr bekanntesten Versionen des Todes ihres Vaters nachstellen. Der letzte Brief des Vaters an die Mutter stellt alles dar, was ihr im Jetzt von ihm geblieben ist. Auf ähnliche Weise landen alle Protagonisten in ihren Erzählungen im Heute und zeichnen dabei Familienschicksale nach, die einen Querschnitt durch die Geschichten argentinischer Familien bilden, ohne dass im Nebeneinander von Opferfamilien, Täterfamilien und politisch Uninteressierten ein Konflikt oder gar Schuldzuweisungen aufgemacht würden.

Weil klar ist, dass die Darsteller ihre jeweils eigenen Familiengeschichten nachspielen, entsteht eine Mischform von Authentizität und Rollenspiel, insbesondere wenn die Männer und Frauen in die Kleider ihrer Eltern schlüpfen und Augenblicke aus deren Leben nachspielen. Der von selbst-ironischen Kommentaren begleitete Versuch, in die zu großen oder kleinen Kleidungsstücke der

die, wiederum in Anführungszeichen, müde »Kritik« des globalen Konsums unterzubringen (*Daily Telegraph*, 20.4.2009). Man sollte nicht dem Impuls nachgeben, dies als Äußerungen eines bornierten Kritiker-Waschlappens abzutun. Weisen nicht **das erregte Nicht-Aushalten-Können** des Londoner Kritikers, auf das dieser mit Flucht und dem Schutzmechanismus der intoleranten Herablassung reagiert, und das oben formulierte Unbehagen anlässlich der gegenteiligen, restlos tolerierenden Umarmung gleichermaßen auf das schmerzhaft und also verdrängte, nicht angesprochene Zentrum der *Orgy of Tolerance* hin? Wäre das Stück tatsächlich ein bloß populistisches Performancespektakel als Reaktion auf den Exzess des Globalisierungskapitalismus, stellte es dem politisch engagierten Theater die Bankrotterklärung aus. Es würde dann wirklich nur noch unsere eigenen kritischen Vorurteile abbilden und bestätigen, ohne auf irgendeine politische Handlungsop-







tion zu verweisen. In diesem Fall hätte Helmut Ploebst in der Tat Recht, der nach dem Wiener Gastspiel der Produktion Cavendishs Einwände auf bedachtere Weise artikuliert. Seine Rezension sprach sich gegen **»kritisch sein sollendes Bühnen-Rambazamba«** aus, das auf ungeschickte Weise die Kritik selbst zum Spektakel mache und letztlich **»de[m] Konsumismus und de[m] Konservatismus in der Kunst«** zuarbeite (*Der Standard*, 7.8.2009). **»Fabre scheitert künstlerisch an der Resistenz des spektakelgewohnten Blicks«**, fasst Ploebst zusammen. Er liegt, paradoxerweise, aus den falschen Gründen genau richtig: Das künstlerische Scheitern ist aber gerade nicht Makel dieser Produktion, sondern vielmehr ihr Ausgangspunkt. Wie T'Jonck anderswo schrieb: **»Fabre kann nicht mehr funktionieren, wenn die Menschen alles akzeptieren. Er braucht den Widerstand. Doch es ist keiner mehr da.«** (*De Volkskrant*, 12.3.2009) Genau darum ist *Orgy of Tolerance* zu Fabres radikaler Versuchsanordnung über die Frage geworden, was tun, wenn jegliche engagierte Kunst umgehend von jener Rambazamba-Maschinerie unserer Mediengesellschaft des **Hyperevent-Spektakels** restlos absorbiert wird und sie derart selbst im Angriff noch die liberal-kapitalistische Konsumideologie unterfüttert statt sie zu erschüttern. Die dargebotene plump-offensichtliche Kritik der Warenkonsumwelt ist nicht mehr als ein Füller an der Oberfläche eines unheimlich hinterhältigen formalen Spiels, das die grundlegenden Mechanismen jener politischen (Un-)Kultur des Spektakels bloßlegt. Für den wahren Skandal an diesem Abend werden dabei **wir, die Zuschauer, sorgen: mit unserer Verführbarkeit und wohlmeinenden, tolerierenden Affirmation, die nicht minder per-**

Eltern zu schlüpfen, nimmt sich dabei äußerst komisch aus, und man kann sich trotz des manchmal tödlichen Ernstes der durchgespielten Varianten entscheiden-der oder typischer Momente im Leben der Eltern des Lachens kaum erwehren. In diesem Lachen liegen Nähe und Dis-tanz zugleich, so dass die aus dieser Betrachtung der Vergangenheit gewon-nenen und begründeten Identitäten dann auch eine Projektion in die Zukunft erlau-ben und zwar auf zweifache Weise: Mit Marianos Kind erscheint ein Vertreter der nächsten Generation auf der Bühne, der mit den Erinnerungsstücken und Ge-schichten bekannt gemacht wird; und in einer Parallelszene zum Bericht ihrer Geburt geben alle eine Vision der Um-stände ihres Todes ab. (Abb. 3) Am Schluss verbleiben nur ein wirrer Kleider-haufen und eine Reihe unterschiedlicher Stühle auf der Bühne, alle mit leeren Klei-derhüllen ausgestattet. Alle verlassen die Bühne in ihrer Privatkleidung, als Letztes folgt das Kind. Die Darsteller lassen ihre Erinnerungsstücke zurück, welche nun nicht mehr von Projektionen zum Leben erweckt sind, und gehen aus ihrer Vergan-genheit heraus, hinaus in eine Zukunft.

Abbildung 4 ■



**vers und obszön ist wie das, was auf der Bühne dargeboten wird.** In dieser Hinsicht trifft Ploebst den Punkt: »Das Eintrittsgeld wirkt wie eine Ablasszahlung. Man freut sich über die eigene Toleranz gegenüber der dargebotenen Orgie, die eigenen Sünden scheinen abgebußt.«

Freilich: Die *Orgy of Tolerance* begegnet uns zunächst einmal als geradezu lehrbuchartige ›mise en scène‹ jener Umdrehung des Kant'schen Imperativs in einen Befehl zum bedingungslosen Konsumgenuss, den Jacques Lacan als eines der zentralen Merkmale der psychologischen Konstitution des Über-Ichs moderner Subjekte der Gegenwart ausgemacht hat: Aus dem »Du kannst, denn du sollst!« wurde da ein »**Du musst, denn du kannst!**«, aus der ›erlaubten jouissance‹ wurde die ›Pflicht‹ zum nachgerade autistischen Genuss. Derart konnte das politisch-emanzipatorische Programm der 68er-Generation im antiautoritären **Hedonismus der restlos befreiten und toleranten, politisch korrekten aber zutiefst unpolitischen Golf- und Dotcom-Generation der 90er Jahre** aufgehen. Das Stück kommentiert dies in seiner Montage des lustentleerten, pflichtschuldigen gemeinsamen Kommens zum Beatles-Song aus dem Jahr '68. Im Theater und gerade auch in der dem Geist der späten 60er Jahre entsprungenen Performancekunst (einer Generation, der ja auch Jan Fabre angehört) machten sich seither nicht wenige Künstler gerade daran, die Zuschauer zu aktivieren und sie partizipatorisch ins Geschehen zu involvieren, sie geradezu dazu zu zwingen, über dogmatische Horizonte hinaus zu denken. Dies entspricht Ideen, wie sie auch die poststrukturalistische Theorie, allen voran Gilles Deleuze, entwickelt hat. Seine Ästhetik der Intensitäten diente nicht zuletzt für Performanceformate als Inspiration, die kreatives Zuschauen und kritisches Mit-Denken stimulieren wollten und dabei ein besonderes Augenmerk, neben dem intellektuellen Denken, auf Aspekte der Körperlichkeit legten. Der Körper sollte nicht länger allein als durch Biologie und Geschlecht determiniert gedacht werden; ebenso wenig sollten Körper (im traditionellen Tanz genauso wie in unserer üblichen gedanklichen Vorstellung) in Kategorien von Form, Funktion und Art verstanden werden. Stattdessen sollte der Körper gerade durch Affekte, zu denen er fähig ist, beschrieben werden. Fabres frühere Arbeiten zwangen ganz entsprechend zu überraschenden, frappierenden Begegnungen mit jenem affektiven Reservoir des Körpers. Er widmete sich etwa dem spirituellen Körper in

La vida es una serie de  
colisiones con el futuro;  
no es una suma de lo que  
hemos sido, sino de lo que  
anhelamos ser.  
(José Ortega y Gasset)

Das Leben ist eine Serie von  
Zusammenstößen mit der  
Zukunft; es ist keine Summe  
dessen, was wir gewesen sind,  
sondern dessen, was wir zu sein  
wünschen.

*Yo en el futuro* scheint diese Richtung von Projektion umzukehren. Statt sich durch eine Betrachtung der Vergangenheit des

Jetzt und daraus abgeleiteter Zukunftsperspektiven zu versichern, wird das Ich in die Zukunft projiziert. Die Projektionen selbst treten dabei nicht nur als mentale auf, sondern auch als technische. »Mein Vater filmte meine ganze Kindheit in Super 8. Er nahm die Kamera und ließ uns Sachen für die Zukunft sagen oder machen«, sagt Pablo in *Mi vida después*. Genau an diesem typischen Homevideo, wie es in zunehmend besserer technischer Qualität das private Leben vieler Mittelstandshaushalte seit den 50er Jahren dokumentiert hat, setzt *Yo en el futuro* an. Die Bühne bildet einen Kinosaal der 50er Jahre nach, wie er in Argentinien heute noch zu finden ist. Vor der mit einem Vorhang geschlossenen Leinwand befindet sich eine Vorbühne, auf der zum Einlass und bis zum Beginn der Kinovorführung kurze Musik-, Schauspiel-, Zauberdarbietungen oder unterhaltsame Merkwürdigkeiten präsentiert wurden.





Doch das »Ich in der Zukunft« findet nun gerade nicht als Filmprojektion auf der Leinwand statt. An Stelle von Kindern oder jungen Menschen, welche sinnvoller Weise eine Zukunftsprojektion für sich selbst vornehmen könnten, wird der Film von alten Menschen, zwei Damen und einem Herrn, gesteuert und dokumentiert deren Leben: Sie erscheinen zusammen auf einer Familienfeier in den 50ern und im sich langsam modernisierenden Ambiente derselben Wohnung in den 70ern. Mit den Kindern und jungen Erwachsenen, die auf ihre Anweisung hin auf der Bühne erscheinen, agieren und von ihr verschwinden, betrachten sie die Erinnerungsdokumente. Ein zentrales Motiv, ein Kuss, geistert in unterschiedlichen Konstellationen durch Bühnenperformance und Film, bevor er ausdrücklich thematisiert und, den filmischen Vorbildern folgend, vom zentralen Paar mit ihren Doubles in sämtlichen Lebensaltern auf der Bühne nachgestellt wird. Wo die Projektion des »Ich in der Zukunft« stattfindet, macht ein kleiner Junge klar, der im Film im Film im Film auftritt: Die Darsteller auf der Bühne sehen ihren 70er-Jahre-Film, in dem sie den 50er-Jahre-Film betrachten, in welchem sie gerade den Film von einem Vorprogramm eines ihrer Kinobesuche anschauen. In diesem Kinovorprogramm finden die beiden Hauptfiguren, das alte Paar, ihre Vorbilder: die Klavierspielerin, die den Einlass musikalisch untermauert, und den Jungen, der seinen Großvater öffentlich rasiert. »Yo en el

futuro«, sagt dieser Junge, wenn die Rasur beendet ist, und genau solch einen Bart hat der alte Herr auf der Bühne, der die Szene – auch das dokumentiert der Film – umgehend zu Hause nachspielt hat. (Abb. 4) Das Mädchen hingegen hat sich für die Dame am Klavier begeistert. Immer noch spielt sie das gleiche Stück, wie sie es in jener Vorstellung gehört und über viele Jahre gepflegt hat. Für die Kinder auf der Bühne ist das filmische Original mit dem Beginn des Theaterabends vergleichbar, wenn die alte Dame zum Einlass des Publikums in Kostüm und Perücke ihres Vorbilds am Klavier auf der Bühne sitzt und spielt.

Die wie das seinerzeit noch junge, nunmehr alte Paar ausstaffierten Kinder betrachten gemeinsam mit den Alten, wie aus deren Kindheitsprojektionen Realität geworden ist, indem eben diese Realität immer wieder aktualisiert und durchgespielt wurde,

*Sweet Temptations* (1991), dem physischen Körper in *Universal Copyrights* (1995) und dem erotischen Körper in *Glowing Icons* (1997); nach dieser Körper-Trilogie untersuchte er dann in *As Long as the World Needs a Warrior's Soul* (2000) das körperliche Potenzial für Revolte und Rebellion. In Auseinandersetzung mit einer Deleuze'schen Ästhetik der Intensitäten bestimmte er den Stellenwert von Körperlichkeit und sinnlichem Empfinden innerhalb seiner Theaterkonzepte auf neue Weise. Seine eigene **Intensitätsästhetik** war dabei nicht als bloß opulentes Theater der Sensation gedacht, als »plaisir-décharge«, wie es Deleuze ausdrückte. Die Zuschauer wurden von den Affekten, mit denen Fabre spielte, nie schlicht überwältigt, sondern vielmehr in eine Form von Neuroästhetik verwickelt, die zum körperlichen Denken herausforderte. In *Orgy of Tolerance* drückt Fabre nun seinen Zweifel an der Wirksamkeit einer solchen Ästhetik der Intensitäten in einer Gesellschaft des toleranten, antiautoritären Gewährens aus: Unsere permissive Kultur macht es nahezu unmöglich, sich auf gerade auch körperlich-sinnliche Intensitäten einzulassen, ohne dabei alles in ein »plaisir-décharge« zu verkehren. Der flämische Philosoph Lieven de Cauter beschrieb entsprechend, wie aus **der modernen Erlebnissucht** in der Gegenwart ein **Diktat des »Kicks«** wurde (*Archeologie van de kick: Over moderne ervarings-honger*. Überarbeitete Neuauflage. Nijmegen: Vantilt, 2009 [1995]). Die Menschen sind hungrig nach Sensation und sammeln eine Erfahrung nach der anderen: **Survivalcamps und Erlebnisurlaub**, Sport wie Wildwasser-Rafting und Bungee-Jumping dienen uns, so de Cauter in Anspielung auf Bourdieu, unser »Erfahrungs-Kapital« aufzustocken. Schon Francis Bacon legte die Vermutung nahe, dass tatsächlich die Sinne über den Verstand herrschen, doch die rapide Entwicklung neuer Technologie habe zur Suche nach »Intensifizierung« geführt, einem hektischen Verlangen nach immer stärkeren, immer anderen neuen Stimuli. »Get your kicks« sei somit nicht länger nur Slogan der Beatnick-Subkultur auf den

Spuren von Jack Kerouac und William Burroughs; es sei der allgemeine Lebensstil, der jede Zelle unserer Gesellschaft durchdringe. Man kriegt seinen Kick aus dem Leben, wenn man die Kunst, **die erträgliche Leichtigkeit des Schocks zu konsumieren**, kultiviert - und dabei übersieht, dass der Hunger nach Erfahrung, genauso wie der kapitalistische Hunger nach Profit, unersättlich ist. Die vermeintliche Befreiung von allen externen Autoritäten resultierte somit, frei nach Lacan, aus dem Druck des neuen Über-Ich-Gebots unserer gegenwärtigen Gesellschaft des Kicks: »Enjoy!« Statt Genuss zu kontrollieren und zu limitieren, verlangt unsere innere Stimme nach immer mehr Genuss. Die (Ehr-)Furcht vor der manifesten externen Autorität transformierte sich derart in eine innere Furcht, die unsere Kultur geradezu als Trieb unterfüttert. Dies bringt auch Fabres Produktion in »Fear Sublime« zum Ausdruck, einem der Songs von Dag Tældeman: Dort ist ein Bild unseres globalen »Paradise of Fear« ge-



zeichnet, das vom individuellen Abschotten in umzäunten, bewachten Wohnsiedlungen bis zum Terror von Abu Ghraib reicht. Angst macht uns willig und gefügig, selbst Werte wie Freiheit um des komfortablen Konsums willen zu opfern. Auch die Konfrontation mit ekelerregenden Geschmacklosigkeiten auf der Theaterbühne unterliegt diesem Trieb zum Genießen und der korrespondierenden Angst vor dem intoleranten Nicht-Genießen: **aus Furcht, sich bloßzustellen** wenn man wirklich ausspräche, dass das einem eigentlich nicht gefallen kann, genießen und **klatschen wir lieber**.

Die theatralen Mittel, derer sich Fabre nun in *Orgy of Tolerance* bedient, verbinden klassisches Agit-Prop - eine grelle Revue, die mit Parodie und Satire, mit verkürzenden Slogans und sinnleeren Sprachhülsen arbeitet (nicht umsonst bezieht sich Fabre explizit auf erkennbare Versatzstücke der Monty Python-Truppe) - mit Ansätzen des absurden Theaters, die nahtlos an die

barocken Referenzen seiner früheren Arbeiten anknüpfen; hier nun in der Form der karnevalesken Umkehrung. In diese grotesken Tableaux mit ihren zu Allegorien gerinnenden Szenen und emblematischen Handlungsfragmenten sind zudem immer wieder Taldemans punkig-rohe Rocksongs eingereiht; auch die klassische Publikumsbeschimpfung und die ironische Selbst-Geißelungsgeste fehlen nicht: **»Fuck you!«** schimpfen die Performer da am Ende ganz an der Rampe aus ihren Ledersofas ins Auditorium, **wir seien ja eh nur gekommen, um die Akteure nackig zu sehen.** Dazu werden wieder Listen von klischeehaften Ressentiments gegen Randgruppen, Minderheiten und Außenseiter abgearbeitet, einschließlich eines **»Fuck you Eskimos«**, denn die hätten es nicht mal geschafft, auch nur einmal am Abend erwähnt zu werden. Und freilich auch ein **»Fuck you, ihr Avantgardekünstler, die ihr glaubt, die Welt zu verändern, indem ihr auf die Bühne pisst!«**, und zu guter Letzt **»Fuck you Jan Fabre«**, denn der hätte seinen Performern ja bloß Kopfschmerzen bereitet, und mehr zahlen könne er ihnen eigentlich auch.

Es ist kein Zufall, dass Fabre das Revueformat wählt. Die Revue erlebte ihre Glanzzeit in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts, in denen sie sich als ein wesentlicher Bestandteil der Freizeitgestaltung in der Industriegesellschaft etablierte. Ihre spezifische Struktur spiegelt eine bemerkenswerte Ästhetik: als populäre, mehraktige Theaterform bietet sie Unterhaltung, die den Zuschauern eine Vielzahl an Eindrücken offeriert, die auf keiner unterliegenden Verbindung mehr beruhen. Musik, Tanz und Sketche sind nur mehr lose assoziiert; dazu werden (vor allem weibliche) Körper und der **»Andere«** offen und explizit ausgestellt. Dies erinnert an Walter Benjamin, der als eine der bedeutendsten Entwicklungen der Moderne das Ersetzen von Erfahrung durch Erlebnis herausarbeitete: die Fähigkeit, Erfahrungen aufzunehmen, sie sich anzueignen, zu erinnern und sie anderen mitzuteilen, ist einem Lebensgefühl gewichen, dass **das Leben als Serie unverbundener Eindrücke ohne gemeinsame Basis** begreift. In seinen Schriften über Baudelaire verortet Benjamin ge-

Abbildung 5





von den Alten selbst zunächst und nun auch von den für die Generationenfolge rekrutierten Kindern. Verdeutlicht wird diese Strategie, wenn der Film angehalten werden muss, bis sich – nach mehreren komisch-scheiternden Überredungsversuchen der Alten – schließlich auch der kleine Junge zum geforderten Kuss mit dem kleinen Mädchen durchringen kann. Die in Kindertagen prospektiv entwickelte Identität scheint in *Yo en el futuro* zu ihrer Versicherung immer und immer wieder dokumentiert worden zu sein. Allerdings hält selbst der (scheinbar) dokumentarische Charakter von Film gerade nicht die authentische Erinnerung fest. Unbestritten ist zwar die überragende Rolle der Erinnerung für die individuelle Identitätskonstitution, wie sozial- und narrationspsychologische Ansätze gezeigt haben. Birgit Neumann fasst das für die Gattung der sogenannten »fictions of memory« zusammen und schreibt, dass »Erinnerungen vergangene Erfahrungen nicht »wiederaufleben« lassen, sondern sie nach Maßgabe gegenwärtiger Bedingungen und subjektiver Sinnbedürfnisse rekonstruieren«;

und weiter: »Die diachrone Dimension der Identität ist dabei unweigerlich an das Erzählen von Geschichten gebunden: [...] Erzählend organisieren, interpretieren und reinterpretieren Individuen ihre Erfahrungsrealität und stabilisieren auf dieser narrativen Basis ihr autobiografisches Bewusstsein« (Neumann: Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer Fictions of Memory). Auch der Blick in *Yo en el futuro* ist ein doppelter: Die Projektion der Kinder in die Zukunft und die Erinnerung der alt Gewordenen treffen sich in der Rekapitulation. Dabei unterläuft sogar dem vermeintlich Realität abbildenden Film ein Lapsus, indem eine Kussorgie dokumentiert wird, die in der besonderen Art ihres Kusses jeden Argentinier hinsichtlich ihres Dokumentationscharakters stutzig machen muss. Es wäre in Argentinien äußerst unüblich, dass sich die Familienmitglieder beim festlichen Zusammentreffen auf den Mund küssen, wie hier augenzwinkernd ausgespielt in einer ausufernden Begrüßungsszene.

rade in dieser wesentlichen Verschiebung auch den Ursprung der modernen Langeweile: Diese nahm, so Benjamin, epidemische Ausmaße an, als den Menschen die Möglichkeit, Erfahrungen zu machen, geraubt wurde (Charles Baudelaire: *Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974). Arbeitszeit und Freizeit schienen die Zeit des Menschen in zwei klar getrennte Bereiche zu teilen; seine Freizeit, vermeintlich fern von Arbeit und somit den Fängen des Kapitalismus, verbringt dieser moderne Freizeit-Mensch mit dem Besuch der Revue, dem Bummeln



Estoy solo y no hay nadie en el espejo.  
(Jorge Luis Borges)

Ich bin allein  
und es gibt  
niemanden im  
Spiegel.

durch die Arkaden, mit Glücksspiel und Langeweile. Doch Benjamin stellt die Verbindung zwischen den Strapazen des Arbeiters und denen des Spielers her und beschreibt beide Tätigkeiten als gleichermaßen jeglicher Substanz beraubt. Freizeit, die man in Revuen, Spielhäusern, Arkaden und dergleichen verbringt, scheint autonom vom Einfluss des kapitalistischen Systems. Doch tatsächlich sind **Konsum, Genuss und Spektakel allesamt »partners in crime«**, wie Benjamin herausarbeitet: Sie stellen sicher, dass man gleichsam narkotisiert die Situation nicht reflektiert, dass man nicht zu sich selbst findet, wie es Benjamin ausdrücken würde. Die Revue, wie viele andere Freizeitaktivitäten, ist somit weit weniger effektive Gegenkultur als vielmehr der traumerfüllte Schlaf des Kapitalismus. Sie war die Vorstufe zur gegenwärtigen Kultur des Kicks, die de Caeter beschrieb.

Vor diesem Hintergrund konturiert Jan Fabre das Profil eines politischen Theaters im Zeitalter der **gegenwärtigen Ideologie der utopielosen Post-Ideologie**, die uns gleichermaßen eine Lebensgestaltung jenseits systemischer Zwänge und Bedingungen vorgaukelt. Die Form der Revue dient Fabre zunächst dazu, sich scheinbar vom traditionellen politisch-literarischen Theater zu distanzieren, das sich - etwa als engagiertes »Well Made Play« genauso wie in den **jüngst so populär gewordenen Formen neodokumentarischen »Realtheaters«** - oft zu schnell dem **Imperativ des Verstehens-Müssens** unterordnet, jener zentralen Grundlage der politisch korrekten Toleranz. Slavoj Žižek, der dem bereits vor mehr als einem Jahrzehnt sein *Plädoyer für die Intoleranz* entgegengesetzte (Wien: Passagen 1998), kritisiert nun auch in seinen neueren Essays über *Violence* (New York: Picador 2008) gerade jenen bemerkenswerten ideologischen Kurzschluss von Kultur und Politik, der jegliche aus Ungleich-

Die spezifische, technisch-ästhetische Beschaffenheit der jeweiligen vermeintlich dokumentarischen Filme mit passender Kostümierung und entsprechendem Interieur erlaubt in *Yo en el futuro* eine präzise Bestimmung der Vergangenheitsstadien, in denen das Leben der drei Darsteller aktualisiert wird, ohne dass politische oder soziale Kontexte aufgerufen würden. (Abb. 5) Ein zeitgeschichtliches Signal mit eindeutig politischem Hintergrund scheint der Peronistische Marsch in *Finales* zu sein, mit dem eine äußerst ambivalente Episode der argentinischen Geschichte aufgerufen wird. In unterschiedlichen Versionen zieht er sich durch das Stück, meist in Gang gesetzt durch den Walkman, den Amelia mit sich führt. Allerdings wird denjenigen, die den Marsch nicht in seiner historisch-politischen Bedeutung identifizieren können, keine wesentliche Information zur Sinnstiftung des Stücks vorenthalten. Eine mögliche Vergangenheit im Peronistischen Argentinien liefert keine hinreichende Begründung für die Verfassung der Figuren auf der Bühne und wird auch von den Darstellern nicht zum Thema gemacht. Vergangenheit wie aktuelle persönliche Umstände bleiben außen vor, und bei seinem letzten Erklängen dient der Marsch, nun als Jazz-Version, nur noch als Grundlage für einen komisch-absurden Tanz.

Schwankend zwischen Figur und Privatperson versucht der Zuschauer, in *Finales* gewissermaßen gemeinsam mit den vier Darstellern komplexe Identitäten herzustellen, die eine Geschichte und, daraus abgeleitet, auch eine Perspektive haben. Am Beginn benennt jeder der Darsteller eine Strategie, mit der er sich der Gegenwart stellen möchte: Bewegung, Sprechen in Zukunftsform, Leichtigkeit und Literatur. Allerdings scheitern im Folgenden alle bereits bei dem Versuch, fiktive Situationen und Geschichten zu einem Ende, geschweige denn zu einem positiven, zu führen. Verschiedene Thematiken wie Liebe zwischen Eltern und Kindern, Liebe eines Paares, Krankheiten, Unfälle, Glück werden mehrfach aufgemacht, können aber zu keinem Ende gebracht werden. Stattdessen bleiben die Darsteller in kompensatorischen körperlichen Exzessen hängen: Im Versuch, die Wirklichkeit ihrer selbst körperlich herzustellen, wo sie eine sinnvolle Identität nicht mehr aus der Betrachtung einer präsenten, aber abgeschlossenen Vergangenheit herstellen können, rennt die eine unzählige Male im Kreis und schmeißt sich auf ein Sofa und verlegt der andere sich aufs Holzhacken, wenn die Literatur nicht mehr helfen mag.

Lediglich theoretisch spielen zwei Darstellerinnen mögliche Versionen von Ende durch, zu einem tatsächlichlichen Ende gelangt hingegen nur die Kakerlake, deren Sterben den Abend in Gang setzt (Amelia

tritt auf das Insekt und legt es zur Beobachtung seines finalen Kampfes auf den Kaminsims) und ihm mit ihrem Tod ein Ende setzt. »Die Kakerlake ist tot«, sagt Amelia, »immer dachte ich, wenn eine Aktion realisiert ist, kommt es, dann kommt man an ein Ende. Aber nein, wir machen weiter und weiter, immer taucht eine neue Notwendigkeit auf. Ich weiß nicht: Was ist

denn nun ein Ende?« Das Nicht-Eintreten eines Endes und die daraus sich ergebende Unmöglichkeit einer positiven Projektion der Existenzen in die Zukunft erscheint in der krisenhaften Situation auf der Bühne schrecklicher als der einmalige Schrecken eines tatsächlich eintretenden Endes. Was bleibt, wenn wir die Erinnerung von uns weisen, bis uns die Geschichten, die wir zu erzählen versuchen, in den Händen zerbrechen? Am Ende des Stücks verbleiben die Darsteller nebeneinander auf einer Couch sitzend und Schlagworte politischer Bewegungen im Argentinien des 20. Jahrhunderts zitierend: ihr dritter Versuch, von Glück zu sprechen, Glücksversprechungen, die – und das ist nun historisch erwiesen – gescheitert sind.

heit, Unrecht und Ausbeutung resultierenden politischen Konflikte zum Ausdruck ›kultureller‹ Konflikte umdeutet und uns also im Namen der Toleranz zu ›verstehen‹ heißt, anstatt etwa solidarisch zu den Waffen zu greifen. Psychologischer Bühnenrealismus, der etwa Kapitalismuskritik üben oder Fremdenfeindlichkeit anprangern will, unterstützt am Ende den sicherlich wohlgesinnten Absichten zum Trotz ebenjene Ideologie der verstehenden Toleranz, wenn Täter als humanisierte Charaktere mit ihren Ängsten, Schwächen und Zweifeln auftreten. Anstatt sich mit den tiefsitzenden strukturellen Problemen und Antagonismen auseinander zu setzen, werden diese zu nichts als zu therapierbaren,

persönlichen Problemen erklärt. Jonathan Littells Roman *Les Bienveillantes* (Die Wohlgesinnten) hat **die Perversität dieser tolerant sein wollenden Einfühlungsgeste** jüngst in seinem (fiktiven) SS-Obersturmbannführer Maximilian Aue exemplarisch pointiert (vgl. auch das Kapitel »Human, All Too Human ...« in Slavoj Žižek, *First as Tragedy, Then as Farce*, London/New York: Verso 2009, S. 37-51. Žižek analysiert hier auch die parallele symptomatische Personifizierung der jüngsten Finanzkrise im Phantasma des »gierigen Bankers«).

Wo Fabre eine derart psychologisierende Verkürzung vermeidet, bezieht er doch nicht einfach nur die ästhetische Gegenposition, sondern zieht die Konsequenz aus der mit

Abbildung 6



Benjamin markierten ideologischen Verstrickung von Revue, absurder Farce und polemischer Satire, die sich im Kontext unserer global-medialen Hyperspektakelgesellschaft nochmals potenziert hat. Gleichsam als **Laborversuch** stellt die *Orgy of Tolerance* ganz strategisch genau jene kritischen Kurzschlüsse her, welche die Verdrehung von vermeintlich radikal vorgebrachter Systemkritik in ihr Gegenteil aufdecken. Fabre bietet den Zuschauern ein dezidiert »kritisch sein sollendes Bühnen-Rambazamba«: **kein Wunder, dass seine *Orgy of Tolerance* so ungewohnt zugänglich erscheint; ein Wunder, dass das weithin schon für, welch treffliche Phrase, bare Münze genommen wird.** Auf der Basis der etablierten und akzeptierten künstlerischen Formsprache von absurder Paro-

*Se trasluce que el tiempo es una ficción. (Jorge Luis Borges)*  
*Es scheint durch, dass die Zeit eine Fiktion ist.*

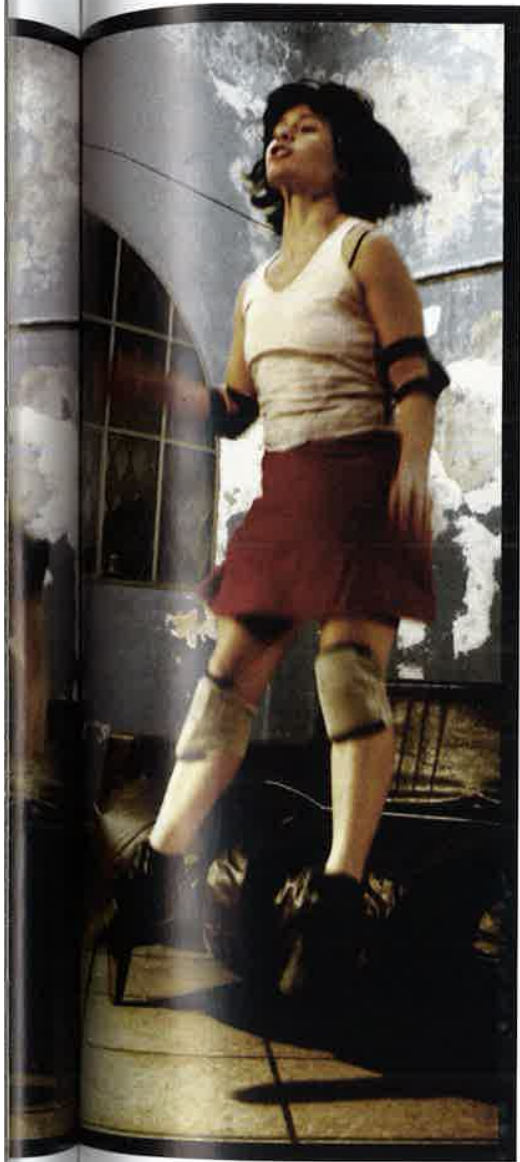
Immer befinden wir uns in einem zeitlichen Spannungsfeld von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, beim identitätsstiftenden Erzählen von Geschichten genauso wie in ihrer Desintegration beim Versuch, mit der Vergangenheit abzuschließen, um in die Zukunft blicken zu können. In *Finales* ist ein fester, linearer Zeitrahmen gegeben: Von der letalen Verletzung der Kakerlake bis zu ihrem Tod. Aber wie lange braucht eine Kakerlake zum Sterben? Das Stück könnte dreißig Minuten dauern oder eine ganze

Nacht, das wäre für die interne zeitliche Struktur letztlich gleichgültig – »eine schlaflose Nacht, während der eine Kakerlake stirbt« heißt es im Untertitel. Die Finalität von Zeit erscheint in der traumähnlichen Struktur der Schlaflosigkeit aufgehoben in Wiederholungsmustern und dient nur noch als äußerliche Klammer. Ziellose Bewegungsmuster wiederholen sich wie Übersprungshandlungen in obsessiver Verbissenheit immer und immer wieder, wenn die insistierenden Fragen keine befriedigende Antwort finden. Listen von Krankheiten werden aufgestellt, ein Katalog von Möglichkeiten eines Endes und der Versuch, eine Liebesgeschichte zu erzählen, wird in scheiternden Versionen vorgebracht. Die Zeit ist in einer Endloschleife von Variationen stecken geblieben und schnappt über in ein Auf-der-Stelle-Treten in Höchstgeschwindigkeit. (Abb. 6)

Ordentlich kategorisierbar erscheint hingegen die Zeit in *Mi vida después*, wo sogar die Daten zu den berichteten Ereignissen mitgeliefert werden. Die Darsteller tragen ihre Geschichten linear vor, können das Leben ihrer Eltern aus den erhaltenen Erinnerungsstücken aber nur defizitär rekon-

ten vormaligen Volkstheatergebäude beheimatete kreative Hauptquartier des Flamen liegt in einem jener alten Arbeiterviertel im Norden Antwerpens (unweit auch vom einstigen Elternhaus Fabres), in dem der Stimmenanteil der rechtsextremen Partei *Vlaams Belang* besonders hoch ist. Antwerpen ist nicht nur die Stadt, in der die sich offen für flämische Unabhängigkeit und Diskriminierung von Migrant\*innen einsetzende extremistische Partei gegründet wurde, sondern seit Jahrzehnten auch ihre Hochburg. »Wir leben in einem Land, wo es normal geworden ist, von

die, karnevaleskem Exzess und satirischer Überzeichnung stellt er ungeduldig giftenden Eifer auf die Bühne, der auf jegliche Komplexität verzichtet und am Ende doch auch auf diese Weise **personalisierte Bösewichte als Ursachen allen Übels** ausmachen kann, die auf der Bühne denunziert werden: die tumben Konsumenten, die gewissenlosen, feinen neureichen Pinkel in ihren Schnöselfauteuils. Doch die sind nichts anderes als die nämlichen, simplen Welterklärungsmuster, mit denen rechtsextreme Faschisten quer durch Europa auf Stimmenfang gehen. Fabre spielt mit einem grobschlächtig phantasmatischen Bild des bösen Kapitalismus, **genau wie die Rechtsextremen** die Wurzel allen Übels in der projizierten Figur des »Ausländers« punktgenau lokalisieren. Wir sollten den Kontext nicht vergessen, in dem Fabre mit seinem eigenen Künstlerhaus Troubleyn in Antwerpen arbeitet. Das 2007 eröffnete, in einem ausgebrann-



**Demokratie zu sprechen und trotzdem die extreme Rechte zu tolerieren**«, gab Fabre im Gespräch mit Frank Raddatz zu Protokoll (*Theater der Zeit*, März 2009). Schonungslos führt seine *Orgy of Tolerance* vor, dass rechtsextreme Tendenzen keineswegs abnormale Randphänomene, sondern zutiefst systemimmanente **Symptome der kapitalistisch-globalen Weltordnung** sind: Rechtsextremismus scheint genauso normal wie die allabendliche Werbung für Telefon- und Netzsex im Fernsehen. »Wen schert's?« Gerade dieses Scheren macht Fabre zu seiner Aufgabe als engagierter Künstler: »Man sieht diese Bilder, sitzt geschützt zu Hause, und die Perversionen prallen von einem ab. Denn im Grunde ist man mit Einkaufen und Konsumieren beschäftigt, mit einem Luxusleben in Luxussesseln. Das geht mir nicht anders. Alles ist konsumierbar. **Jeder ist käuflich**. Das sind die Ausgangspunkte für meine Arbeit«. Indem Fabre seine Zuschauer mit den Mitteln rechtsextremistischer Demagogie zur bedingungslosen Affirmation verführt, stellt er die paradoxe Verflechtung rassistischen Gedankenguts und liberaler Ideologie aus und markiert nicht nur seine eigene, sondern unser aller Verstrickung in die substanzlose, tolerante Konsumideologie. So entlarvt sich die attestierte Krise des

Abbildung 7



Künstlers als eine nicht weniger tiefe Krise des kritisch sein wollenden Zuschauers, auf welche die *Orgy of Tolerance* radikal hinweist. Der Anschein, dass Fabre nun endlich ein Stück gemacht habe, das wir alle auf den ersten Blick verstehen, trägt gewaltig: Wir, die aufgeklärten Intellektuellen, die simple demagogische Verführung oft zum Problem uninformatierter Unterschichten erklären, gehen genau den nämlichen Strategien Applaus spendend auf den Leim, indem wir uns der vorgeführten karikaturhaften Kapitalismuskritik ohne Vorbehalte reflexhaft, aber reflexionslos anschließen.

Fabre hält somit gerade an der heute schon altmodisch anmutenden Mission politischen Theaters fest, dem Publikum **Möglichkeiten des eigenen, politischen Handelns jenseits der gefährlichen, vorschnellen Reflexe** aufzuzeigen. Doch dazu muss er auch die Position des Publikums in seine Radikalkritik einschließen: Er entwirft also die gleichsam **entstellte Karikatur einer liberal-toleranten Zuschauerposition, und das Publikum spielt diese Rolle tatsächlich mit Begeisterung**. Die Situation, in die er uns bringt, erinnert an einen der vielen Witze, die Slavoj Žižek auf Lager hat, hier trefflich über zwei Freunde beim Theaterbesuch: Der eine entschuldigt sich während der Vorstellung beim neben ihm sitzenden Kollegen, da er dringend auf die Toilette muss. »Da war eine im Gang ganz hinten links«, flüstert der ihm zu. Der Freund sucht vergeblich, nahezu platzend, entdeckt aber hinter einer Türe einen Blumenstock, in den er sich entleert. Als er wieder an seinen Platz zurückkehrt, flüstert ihm sein Freund zu: »Schade, du hast grad das Beste verpasst. Da kam ein Typ auf die Bühne und hat in die Blumen gepisst.« Ähnlich mag es manchem Zuschauer der *Orgy of Tolerance* gehen, der erst mit Verzögerung, vielleicht lange nach der Vorstellung, bemerkt, wie er sich mit dem jubelnden Gefühlserguss, hier »mit Fabre« dem Kapitalismus ordentlich ans Bein zu pinkeln, in aller Öffentlichkeit zum Affen gemacht hat, und gar nicht erkannte, dass er längst Bestandteil jenes Spektakels ist, das man aus der Distanz zu verfolgen und zu verabscheuen glaubt.

Wir müssen somit die Perspektive auf das Stück und das präsentierte Bühnengeschehen revidieren und es aus jenem schiefen Blick, jener parallaktischen Perspektive betrachten, wie sie Žižek formuliert hat. Das tatsächlich bedeu-

struieren. Die Leerstellen werden mit Varianten gefüllt, die als Möglichkeiten innerhalb einer funktionierenden biografischen Erzählung, anders als die Variationen in *Finale*s, unproblematisch sind. Da die Eltern allerdings im Gegensatz zur nächsten Generation, die mit Marianos Sohn präsent ist, nicht auf der Bühne erscheinen, kommt es zu einer Art Überblendung, wenn ihre Kinder in die elterlichen Kleider schlüpfen und ihre Rollen übernehmen. »Immer wenn ich dieses Foto anschau«, bemerkt Lola Arias zu einem Foto, das sie in den Kleidern ihrer Mutter zeigt, »kommt es mir vor, als seien meine Mutter und ich übereinandergeblendet, als würden sich zwei Generationen begegnen, als wären sie und ich dieselbe Person in einer merkwürdigen Faltung der Zeit.« Und weiter: »Wenn das Leben ein Film wäre, dann würde ich zurückspulen und meine Eltern treffen, als sie jung waren.« Allerdings zeigt sie selbst, dass man auf der Reise in die Vergangenheit immer nur sich selbst trifft und die anderen Rollen lediglich in Bezug auf die eigene Biografie nachspielen kann.

Federico León nun lässt in *Yo en el futuro* die filmische Dokumentation eines Lebens tatsächlich rückwärts laufen. Zunächst lassen sich die Zeitebenen fein säuberlich aufgliedern, hergestellt jeweils über die Situation des Film-Schauens im Film – ein Zeittunnel, der offenbar in beide Richtungen funktioniert, aber eine Komplikation aufweist: Als der alte Herr auf der Bühne gegen Ende mit dem Zurückspulen des Films beginnt, erscheint das gesamte, soeben auf der Bühne gesehene Geschehen als Teil des Films. (Abb. 4) Und zwar eines Films, der nicht etwa am Beginn der Vorstellung endet, sondern weiter zeigt, wie die drei Alten

tende Manöver von Fabres Stück liegt eben nicht schon in jener inszenierten, pseudokritischen ›passage à l'acte‹, dem wütenden antikapitalistischen Furor, als den die *Orgy of Tolerance* vielfach verstanden wurde. Als solche punktuelle Eruption wäre die Produktion ebenso nachhaltig wirkungslos wie jene Unruhen in Pariser ›banlieus‹, in denen Jugendliche die Autos ihrer Nachbarn abfackeln, oder wie der sich aus fundamentalistischen Ideologien speisende Terrorismus. Bestenfalls diene sie als frivoles Spektakel dem Amusement der uns beim kritischen Pinkeln zusehenden Welt. Weit darüber hinaus verordnet uns Fabre in seiner geradezu therapeutischen relationalen Struktur eben jenen »**schiefen Blick**«, auch und gerade auf uns selbst. Eine durchaus **schmerzhaft**e Therapie, denn sie zwingt uns

in ihrer Privatwohnung die Videokassette aus dem Fernseher nehmen und nach draußen in ihren Garten gehen. Die soeben gesehene Vorstellung ist also bereits Teil der filmisch dokumentierten Biografie geworden, ein Vorgang, bei dem die präzise Bestimmung des Jetzt ausgehebelt worden ist. Die Privatwohnung im Film ist ganz offensichtlich später zu denken als das Bühnengeschehen, dem der Zuschauer soeben beigewohnt hat beziehungsweise dessen Fortführung er mit der Betrachtung des Geschehens in der Privatwohnung noch beiwohnt, obwohl er eigentlich als Teil des Filmbildes mit zurückgespult worden ist. Hier sind die Projektionen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft tatsächlich übereinandergeblendet, und der Zuschauer fühlt sich wie die alte Dame, von der Federico León berichtet, sie habe sich jeden Tag in das Gewand einer anderen Epoche gekleidet, weil sie nicht mehr zwischen Heute und Gestern unterscheiden konnte.

dazu, dem verdrängten Anderen in unserem zusehenden Selbst zu begegnen: unserem eigenen Anderen, der nicht minder obszön konsumiert und sich im Namen toleranter Nächstenliebe und eines politisch-korrekten kritischen Bewusstseins als höchst verführbar und manipulierbar entlarvt. Unser eigener Anderer, der auf der Weltbühne, auf der jene »Orgie der Toleranz« aufgeführt wird, selbst freiwillig-unfreiwilliger Akteur ist und im Glauben, die Welt zu verändern, in die Blumen pinkelt. Die klassifizierende Rezeption der *Orgy of Tolerance* als polemisches »kritisches Zeitstück«, das ›den Anderen‹ (den bösen Kapitalisten, den arroganten Neureichen, den blöden Rassisten etc.) ordentlich eins auf die Mütze kloppt, ist nicht weniger als die **schützende Verdrängung dieser Begegnung mit ›unserer eigenen‹ Unterwerfung** unter jenes Über-Ich-Gebot: »Genieße!« Denn wo wir das Stück zum »kritischen Kick« erklären, dem wir aus vollem Herzen zustimmen können bevor wir aus dem Theater in die Kneipe für das Bierchen danach marschieren, »**genießen**« wir vorbehaltlos und legen da-

Was mich erstaunt hat und was ich wirklich wichtig fand, ist dieser Aspekt, dass dieses argentinische Theater sich auf eine Vergangenheit bezieht, anders als das mittelwortsbezug dauernd sucht. (Tilmán Brzoska)

Lo que me sorprendió, y encontré realmente importante es este aspecto que el teatro argentino no se refiere a un pasado, a diferencia del teatro de Europa Central, que perpetuamente busca ser de algún modo relevante en la actualidad.



Politisches Theater im Sinne einer Beschäftigung mit der Vergangenheit in der Militärdiktatur, gar im Sinne einer nach Schuld und Sühne fragenden Aufarbeitung, spielt also keine Rolle für das Theater der »Neuen Tendenzen«. Das Identifikationspotenzial für einen deutschen Zuschauer scheint nicht in der um eine Generation verschobenen Auseinandersetzung mit einer katastrophalen nationalen Krisenerfahrung zu stecken, sondern vielmehr im Umgang mit persönlicher/n Geschichte/n, die nicht an eine bestimmte Nationalität gebunden ist/sind. Im Zentrum stehen ganz unterschiedliche Konzeptionen eines Umgangs mit der eigenen Biografie und das Spiel mit Zeitkonstruktionen. Wenn es aber nicht der politische Ansatz ist, worin besteht das spezifisch argentinische dieser Theaterarbeiten? Trotz des »Kanons der Multiplizität«, welcher dem Theater der »Neuen Tendenzen« immer wieder bescheinigt wird und in der Unterschiedlichkeit der drei Ansätze auch den Festivalproduktionen eigen ist, lassen sich doch zumindest zwei für einen Zentralkontext bemerkenswerte Eigenheiten benennen. Die eine ist sicherlich die Flexibilität der Rollen in der Entwicklung und Produktion eines Stücks – »alle sind alles«, sagt Lola Arias und meint damit nicht nur, dass ein Autor oft auch Regisseur seiner eigenen Stücke ist, sondern, dass oftmals gar kein einzelner Autor benannt werden kann. In allen drei Produktionen waren Darsteller Co-Autoren.

Was darüber hinaus in allen drei Stücken aufscheint, und das mag überraschen, wenn man sich die Thematiken vor Augen führt, ist ein Humor, der im wahrsten Sinne des Wortes nicht totzukriegen ist und von Lola Arias am kompromislosesten auf den Punkt gebracht wird: »Ich kann über den Horror und das Absurde der eigenen Vergangenheit auch lachen, ohne dass sie dabei an Bedeutung verliert.« Die Auseinandersetzung mit (der eigenen) Vergangenheit muss keine Sisyphos-Arbeit sein.

**Barbara Mailos Tibaldi** (Dipl.-Dramat.) ist wissenschaftliche Hilfskraft des Interdisziplinären Forschungszentrum für Neuestes Musiktheater. Sound and Movement (SaM) der Theaterwissenschaft München (twm).

durch doch gerade an den Tag, wie wir selbst höchst aktiv an genau jener »Orgie der Toleranz«, die wir abscheulich und abstoßend finden, teilhaben und teilnehmen.

Die »standing ovations« nach der Aufführung sind somit zu tiefst doppelbödig, denn sie erfolgen zunächst einmal aus dem falschen Grund: Sie belegen vor allem, wie sich die simplen, schematischen Mittel faschistischer Welterklärung die totale Zustimmung des Publikums zu sichern vermögen. Wir alle finden Kapitalismus schlimm und seine Folgen abscheulich – die Vermarktung jeglicher grundlegenden menschlichen Bedürfnisse als käufliche Ware (von Sex und Erotik bis hin zu Wasser, Essen und Bildung), die Ausbeutung der Dritten Welt, Kriege im Namen von Freiheit und Demokratie, Fremdenhass und Feindlichkeit gegenüber allen Außenseitern und Verlierern, die Zerstörung von Umwelt und Lebensgrundlagen. Und doch nehmen wir tagtäglich teil und stützen **dieses System als vermeintlich »am wenigsten schlimmstes« aller schlimmen Systeme.** Wenn *Orgy of Tolerance* das Stück zu dieser aktuellen globalen Krise ist, dann aus Gründen, die weit über das groteske Spektakeltableau hinausgehen. Jede historische Krise resultiert aus einem ideologischen Wettstreit um eine Interpretation, die das traumatische Geschehen am effektivsten in ihre Weltansicht integrieren und damit den Schock lindern kann; das nationalsozialistische Bild des jüdischen Schmarotzers als Antwort auf die Krise der Weimarer Republik mag ebenso als Beispiel dienen wie der »War against Terror« als neokonservative Replik auf die Ereignisse des 11. Septembers 2001. Auch die gegenwärtige Finanz- und Wirtschaftskrise verlangt nach einer solchen Antwort, die unsere symbolische Weltordnung wieder herstellt. Die Hoffnung der kritisch-toleranten Linken, der globale Turbokapitalismus werde nun zur Besinnung kommen, ist dabei restlos naiv, wie Slavoj Žižek betont: »Der unmittelbare Haupteffekt der Krise wird gerade nicht die Stärkung radikal-emanzipatorischer Politik sein, sondern

vielmehr ein weiteres Zunehmen populistischen Rassismus, noch mehr Kriege, noch mehr Armut in den ärmsten Ländern der Dritten Welt, und eine noch größere Spaltung zwischen Reich und Arm quer durch alle Gesellschaften.« (*First as Tragedy ...*, op.cit., S. 17) Indem uns das Stück vorführt, wie schnell wir der nicht nur falschen, sondern zutiefst gefährlichen (Selbst-) Kritik, welche gerade die rechtsextremen Ideologen als Antwort vorschreiben können, jubelnd zustimmen und uns mit dem durchaus natürlichen Drang, dem Ruf der kritisch-liberalen Toleranz nachzugeben, tatsächlich auf der Bühne der Welt entblößen, sollte uns Fabre zum ernsthaften Nachdenken bewegen. Die **gemeine Falle** seiner *Orgy of Tolerance*, die Fabre für seine vorwiegend westlichen, weißen, gut situierten, intellektuellen, liberal-kritischen, toleranten Zuschauer aufstellt, um sie derart im besten, altmodischen Sinne politischen Theaters zur Besinnung zu bringen, ist die unserer eigenen Verführung zu totaler Affirmation, zur vorschnellen, bedingungslos tolerierenden Zustimmung mit einer uns vorgesetzten Perspektive. Wo wir begeistert ein Echo unserer eigenen, innersten Überzeugung über die obszöne Perversion des Kapitalismus wähen, die sonst nur privat und am Stammtisch formuliert werden kann, bringt dies tatsächlich **unsere restlos stumpf gewordene »kritisch sein sollende« Haltung** an den Tag, die nicht nur nichts ändert, sondern unsere kritischen Reflexe im Namen der liberalen Ideologie umarmt und entwaffnet: »Wir wissen, dass Kapitalismus böse ist, aber trotzdem ...« Antworten auf dieses Dilemma, Lösungen und Utopien hat dieses politische Theater im Zeitalter der **Toleranzdiktatur** nicht parat. Es verursacht stattdessen jenen peinsamen und peinlichen Schmerz, den wir durch jubelnden Beifall zu verdrängen versuchen. Jan Fabre sagt (in *Theater der Zeit*, März 2009): »Mein Theater ist ein Theater des Pharmakon. Pharmakon ist ein griechisches Wort für eine Medizin, die dich vergiften, aber auch heilen kann.«

---

**Peter M. Boenisch** (Dr. phil.) ist Co-Director des European Theatre Research Network an der School of Arts der University of Kent in Canterbury/Großbritannien.

**Christel Stalpaert** (Prof. Dr. phil.) ist Professorin für Theaterwissenschaft am Department für Performance Studies der Universität Gent in Belgien.

