Die Wege des zeitgenössischen Theaters – Zu einem postmodernen Multimedia-Theater oder: das Ende des mimetisch-referentiellen Theaters?

Alfonso de Toro (Leipzig)

0. Allgemeines: Allgemeines Modell für das postmoderne Theater – Semiosis und Typologie

0.1 Vom aristotelischen Paradigma zum postmodernen Theater

In der vorliegenden Arbeit gehen wir von der Hypothese aus, daß sich das zeitgenössische Theater auf der Basis seines (multimedialen) Aufführungstextes definieren läßt, das bedeutet, durch die Anwendung einer Vielzahl von Kodizes, verstanden als visuell-klanglich-gestisch-kinesische Materie, die der Intention entbehrt, "eine äußere Handlung nachahmen" zu wollen. Das heißt, das Theater dient nicht mehr dazu, eine bestimmte Botschaft zu vermitteln oder zu verkünden bzw. 'Realität' auf dem Weg der Imitation zu produzieren, sondern das Theater zelebriert seine eigene 'Theater-Wirklichkeit'. Die Referenzialität besteht weiterhin, insoweit das postmoderne Theater dekonstruktionistisch und palimpsestisch ist, sie ist jedoch anti-mimetisch, anti-hierarchisierend und bezieht eine Fülle von Mitteln und Kodizes ein. Ausgehend von dieser Konzeption stellen wir den Terminus 'postmodernes multimediales Theater' dem Begriff 'mimetisch-referentielles Theater' gegenüber, der die Realität reproduzieren will oder von ihr ausgeht, sei es in naturalistischer, realistischer, epischer oder anderer Form oder mittels einer aristotelischen Als-Ob-Konstruktion.

Wir können sagen, daß bis Brecht das aristotelische Paradigma vorherrschte.[1] Um 'anti-' zu sein, muß das Angegriffene eingeschlossen und ihm dann das Gegenteil entgegengesetzt werden. Darüber hinaus reduzieren wir das aristotelische Theater insbesondere auf die Mimesis, das heißt auf die Referenz, auf die Nachahmung von Handlungen, Situationen oder Zuständen, die in plausibler Form (*verosimilitas*) dargestellt werden müssen und die einen bestimmten, *a priori* fixierten Effekt verfolgen. Ob von hier aus eine Identifikation erfolgt oder nicht, eine Katharsis oder nicht, ist nicht der Struktur des Dramas inhärent, sondern es ist sein angestrebter oder möglicher Effekt.[2] Sowohl Aristoteles als auch Brecht wollen über verschiedene Mittel zu einem bestimmten Effekt kommen: Aristoteles will, daß das Publikum durch das Mittel der Identifikation "die Leidenschaften des Helden durchlebt" und sich auf diese Weise "entäußert, leert, frei wird von seinen Leidenschaften" (Katharsis/Reinigung); Brecht zielt darauf ab, daß sich das Publikum durch die Verfahren des 'epischen Verfremdungseffektes' "von der 'Entfremdung' befreit", sich ihrer entäußert. In beiden Fällen haben wir eine 'Befreiung'

Forum Modernes Theater, Bd. 10/2 (1995) 135–183.
Gunter Narr Verlag Tübingen.

von einem bestimmten Zustand; von daher stellen wir fest, daß beide Autoren letztendlich vom Gleichen sprechen, das gleiche Ziel verfolgen, nämlich die Bewußtwerdung eines bestimmten Zustandes oder Ereignisses und der damit verbundenen Konsequenzen. So können wir den Terminus Reinigung, der derart mit historischen, poetologischen und philosophischen Implikationen belastet ist, durch den Begriff 'Erkenntnis-Verarbeitung' ersetzen. Wenn wir diese Grundlage akzeptieren, sind wir in der Lage zu behaupten, daß Brecht in dem Maße aristotelisch ist, wie er von einer dramatischen Struktur ausgeht, die der von Aristoteles beschriebenen ähnelt, und zwar der Kette 'Hamartia' – 'Anagnorisis' – 'Peripeteia' – 'Katastrophe'/'Glück' = 'Effekt'. Er ist anti-aristotelisch, indem er mit der epischen Verfremdung operiert und nicht nur von einer Als-Ob-Struktur ausgeht, sondern diese mit sozialökonomisch-politisch konkreten Phänomenen verbindet. Beide Theaterkonzeptionen sind hochgradig referentiell und mimetisch.

Diese Theaterkonzeptionen verändern sich definitiv spätestens seit Beckett und Ionesco (vergessen wir dabei auch nicht Jarry und Artaud), was wir hier aufgrund der Offenkundigkeit der Entwicklung nicht näher darlegen müssen.[3] Das Theater fordert mit diesem neuen Paradigma, sich auf seine Substanz – "Theater zu sein" – zu beziehen. Das Theater kämpft gegen die Mimesis, gegen die Referenz; es ist anti-illusionistisch, anti-kathartisch, es geht nicht von einer mimetisch-referentiellen Als-Ob-Struktur aus und stellt sein Artefakt zur Schau. Es geht aus von der Destruktion des Realismus oder Naturalismus und schreitet fort bis zur Schaffung von Allegorien und Symbolen, ausgehend vom Unbewußten, von den Träumen, von Halluzinationen, Tabus und Traumata. Es macht Schluß mit der logisch-räumlich-zeitlichen Kausalität und mit der Kohärenz der Figur. Die Botschaft reduziert sich hier entweder auf eine bloße Andeutung, wobei eine Neigung zur Selbstzerstörung der Sprache und des Theaters selbst vorliegt (*En attendant Godot/La cantatrice chauve*), oder es handelt sich um das Zitat einer Botschaft (*Les chaises*), wobei die Identifikation und der Effekt ihren Sinn und ihre Daseinsberechtigung verlieren. Sie werden ersetzt durch das 'Spiel' als strukturbildendes Prinzip einer sinnentleerten Suche.

Heute dominiert der (multimediale) Aufführungstext in der oben definierten Form (vgl. das Modell und die Analysen, die im folgenden aufgezeigt werden), diese ist teilweise narzißtisch (sie hat und spürt keine Rivalen und fühlt auch kein Verlangen nach Destruktion). Das zeitgenössische Theater als Paradigma ist weder kathartisch noch illusionistisch (im aristotelischen, neoaristotelischen und anti-aristotelischen Sinn) noch anti-realistisch, sondern es resultiert aus anderen Prinzipien: aus drei Grundlagen, die das Denken, das Fühlen und die postmoderne Produktion als universelles Phänomen bedingen: aus der 'Erinnerung', der 'Verarbeitung' und der 'Verwindung'.[4] Die 'Erinnerung' ruft uns die verschiedenen kulturellen Theatertraditionen ins Bewußtsein, westliche oder andere. Diese erscheinen als erneuerbare Elemente, als zur Verfügung stehende Materialien; die 'Verarbeitung' ist der Moment der Auswahl und Ordnung dieses Materials; und schließlich die 'Verwindung' – sie ist die Einbeziehung dieses Materials, nicht durch Opposition, nicht durch Überwindung/Ablehnung, sondern mittels einer

rekodifizierenden, paralogischen Integration, wobei der Akzent auf den 'Unterschied' des 'Anderen' gesetzt wird. Das heißt, es handelt sich um das Resultat einer transkulturellen Operation, wie sie – unter anderen – Eugenio Barba mit dem Odin Theater oder in den letzten Jahren Peter Brook in Paris mit Laienschauspielern aus unterschiedlichen Kulturkreisen vollziehen.

0.2 Anfänge des postmodernen Theaters und einige Merkmale

Das postmoderne Theater beginnt – nach June Schuelter – um 1970 und ist gekennzeichnet durch seine Ambiguität, seine Diskontinuität, seine Heterogenität, durch Pluralismus, Subversion, Perversion, Deformation, Dekonstruktion und Dekreation, es ist antimimetisch und widersetzt sich der Interpretation. Es handelt sich um ein Theater, in dem Kunst als Fiktion und das Theater als Prozeß, Performance, Nicht-Textualität gefeiert werden (z.B. Living Theatre, Happening, anthropologisches, rituelles, mythisches Theater usw.), in dem sich der Schauspieler zum Thema und zur Hauptfigur wandelt, und in dem der Text in der Mehrheit der Fälle eine schlichte Basis und im allgemeinen nicht von Bedeutung ist. Der Text wird als eine autoritäre und archaische Form betrachtet. Der Text wird zu einem *performance script.* Die Idee der Performance nimmt eine dritte, vermittelnde und subversive Position zwischen Drama und Theater ein. Das postmoderne Theater öffnet sich allen Kommunikationsformen: Musik, Tanz, Licht, Geruchselementen, ohne daß diese nach Rubriken oder Genres getrennt werden, und jeder Ort wird zum Ort für eine Aufführung (Cafés, Garagen, Parkplätze, Parks, Kirchen, Dachterrassen). Der Schauspieler als zentrale Instanz muß keine traditionelle Rolle mehr darstellen, sondern sein Schauspiel ist auf seine Bewegung/Gestik, auf sein Handeln auf der Bühne, auf seine Weltauffassung bezogen. In einem so konzipierten Theater verliert das Wort seine traditionell privilegierte Stellung, in vielen Fällen wird ohne Diskurs, sondern ausgehend von Meditation, Gestik, Rhythmus, Klang, Schweigen agiert. Die Handlungen sind instinktiv und ergeben sich nicht aus einem Training. Das Theater erreicht nihilistische und groteske Formen, die bis zum Schweigen (Robert Wilson), zum leeren Raum (Peter Brook) reichen.[5]

In einigen der Arbeiten von Erika Fischer-Lichte finden wir ähnliche Kriterien zur Definition des postmodernen Theaters wie die von June Schuelter postulierten, sie fügt aber weitere, sehr repräsentative hinzu.[6] Das postmoderne Theater ist durch seine Resistenz gegenüber der Interpretation gekennzeichnet; das Stück ist nicht mehr gemäß traditioneller semantischer Parameter interpretierbar; die Bedeutungen lassen sich nicht auf eine Interpretation reduzieren, die zu einem tiefen Sinn hinführt. Die Botschaft weist Elemente der Science Fiction auf; sie manipuliert und zitiert die Alltagssprache, sie spielt mit ihr; es kommen *ready mades*, kombiniert mit einer Montagetechnik, vor, wobei die Phoneme zerstört und hochgradig rekursiv sind. Fragmentierung, Montage und Wiederholung sind die gemeinsamen Performance-Organisationsprinzipien des postmodernen Theaters; hinzu kommt die Intertextualität: die Anwendung von Zitaten anderer Autoren und anderer

Texte aus verschiedenen Epochen oder eigener Texte, allerdings oft ohne jegliche Funktion. Wir erleben die Transformation des Textes in eine Toncollage, in der sich die Zeichen von ihrer denotativen Funktion verabschiedet haben, das heißt sie haben sich in entsemantisierte Grapheme verwandelt. Auch die Interkulturalität ist ein wichtiges Merkmal, das heißt die Rezeption von Elementen aus fremden Kulturen in der eigenen, um ein neues Theater zu schaffen.

Die von den Autorinnen beschriebenen Merkmale der Postmoderne im Theater repräsentieren einen Typus postmodernen Theaters; es ist daher erforderlich, ausgehend von diesen Kriterien ein erweitertes Modell zu erstellen.

0.3 Postmoderne Theatersemiosis

Das vorzuschlagende Modell berücksichtigt die drei grundlegenden semiotischen Ebenen: die semantische, die pragmatische und die syntagmatische, wobei spezielle Aspekte des Theaters berücksichtigt werden, wie zum Beispiel der dramatische Diskurs, der Schauspieler und die Darstellung. In einigen Fällen sind die Kategorien Teil der drei Ebenen oder der Einzelaspekte, denn es werden die gleichen Produktionsverfahren zur Anwendung gebracht, das heißt sie sind in vielen Fällen kongruent; Beispiel: Das Verfahren der Segmentierung und Reduktion ist etwas, das sowohl auf der Ebene des Diskurses als auch auf derjenigen der dramatischen Handlung und auf der Ebene ihrer Organisation zu finden ist. Wir haben die differenzierenden Elemente paarweise in Oppositions- bzw. in Äquivalenzrelationen und gemäß der verschiedenen Ebenen und Aspekte aufgeteilt. Dieses Modell sollte einerseits in ein allgemeines Modell der postmodernen Kultur eingegliedert werden und andererseits zur Ableitung von Spezialmodellen postmoderner Ausdrucksformen des Theaters dienen. Während die erste Aufgabe nicht Teil dieser Arbeit ist, wird die zweite deren letzten Punkt bilden.

MODELL DES POSTMODERNEN THEATERS

	Semantische Ebene	Pragmatische Ebene	Syntagmatische Ebene	Diskurs	Schauspieler	Darstellung
Ambiguität	+	+	+	+	0	+
Eindeutigkeit	+	+	+	+	0	+
Diskontinuität	+	+	+	+	0	+
Kontinuität	+	+	+	+	0	+
Heterogenität	+	+	+	+	0	+
Gleichförmigkeit	+	+	+	+	0	+
Pluralität der Kodizes	+	+	0	+	0	+
Einheit der Kodizes	+	+	0	+	0	+
Deformation	+	+	0	+	+	+
Formation	+	+	+	+	+	+

	Semantische Ebene	Pragmatische Ebene	Syntagmatische Ebene	Diskurs	Schauspieler	Darstellung
umgangssprachl. Diskurs/*ready mades*	+	+	0	+	0	0
hermetischer Diskurs	+	+	+	+	0	0
Rekursivität	+	+	+	+	0	0
semantisierter Diskurs	+	+	+	+	0	0
pseudosemantisierter Diskurs	+	+	+	+	0	0
entsemantisierter Diskurs/Grapheme	+	+	+	+	0	0
freigeistig	+	0	0	+	0	0
nihilistisch	+	0	0	+	0	0
grotesk	+	+	+	+	+	+
non-grotesk	+	+	+	+	+	+
Schweigen	0	0	0	0	0	+
Gestualität	0	0	0	0	+	+
apokalyptische Vision	+	0	0	+	0	+
Fabel	+	+	+	0	0	+
Pseudofabel	+	+	+	0	0	+
Anti-Fabel	+	+	+	0	0	+
mythisch	+	+	+	0	0	+
profan	+	+	+	0	0	+
rituell	+	+	+	+	+	+
non-rituell	+	+	+	+	+	+
anthropologisch	0	+	+	0	+	+
dramatis personae	0	0	0	+	+	+
Akteur	0	0	0	+	+	+
instinktive Handlung	0	0	0	0	+	+
Meditation	0	0	0	0	+	+
Bewegungslosigkeit	0	0	0	0	+	+
Unterhaltung	0	0	0	0	+	+
Automatisierung	0	0	0	0	+	+
Räumlichkeit	0	+	+	+	0	+
Nichträumlichkeit	0	+	+	+	0	+
Zeitlichkeit	0	+	+	+	0	+
Zeitlosigkeit	0	+	+	+	0	+
Schockeffekt	+	0	0	+	0	0
Tradiertes	+	0	0	+	0	0
Dramatisierung des Textes in Prosa	+	+	+	+	0	+
dramatischer Text	+	+	+	+	0	+
Aufführungstext	0	+	+	0	0	+
virtueller Aufführungstext	0	+	+	0	0	+

	Semantische Ebene	Pragmatische Ebene	Syntagmatische Ebene	Diskurs	Schauspieler	Darstellung
Performance	0	+	+	0	+	+
Theater als kinesischer Prozeß auf der Bühne	0	+	+	0	+	+
mimetisches Theater	0	+	+	+	+	+
historisierend mimetisches Theater	0	+	+	+	+	+
ahierarchische Pluralität	0	0	0	0	0	+
Unbegrenztheit der Aufführungsorte	0	0	0	0	0	+
Dekonstruktion	+	+	+	+	+	+
Konstruktion	+	+	+	+	+	+
Dekreation	+	+	+	+	+	+
Kreation	+	+	+	+	+	+
signifikative Intertextualität	+	+	+	+	+	+
non-signifikative Intertextualität	+	+	+	+	+	+
signifikative Interkulturalität	+	+	+	+	+	+
non-signifikative Interkulturalität	+	+	+	+	+	+
Metatextualität/ Metadiskurs	+	+	+	+	+	+
Selbstreflexion/ narzißtische Struktur	+	+	+	+	+	+
Montage, signifikative Collage	+	+	+	+	+	+
Montage, non-signifikative Collage	+	+	+	+	+	+
Parodie, Ironie, Humor, Persiflage	+	+	+	+	+	+
Fragmentierung	+	+	+	+	+	+
Kontinuität	+	+	+	+	+	+
Darstellbarkeit	+	+	+	+	+	+
Nicht-Darstellbarkeit	+	+	+	+	+	+
Wiederholbarkeit	+	+	+	+	+	+
Nicht-Wiederholbarkeit	+	+	+	+	+	+
Vorherrschen der Produktion	+	+	+	+	+	+
Vorherrschen der Wiederholung	+	+	+	+	+	+

0.4 Zu einer Typologie für das postmoderne Theater

Wir können mindestens vier Typen eines postmodernen Theaters feststellen, wenn wir von der Einheit dominierender Elemente ausgehen, die sich auf eine gemeinsame Definition reduzieren lassen. Selbstverständlich bedeutet dies nicht den Ausschluß anderer charakterisierender Elemente.

Der erste ist der Typus der Multidarstellbarkeit und der Integration aller künstlerischen Genres, oder zumindest einer großen Zahl von ihnen, den wir als multimediales bzw. intermediales Theater bezeichnen. (Hier ist eine Interpretation möglich, jedoch nicht in der traditionellen Form der Suche nach einem allegorischen, tiefen Sinn; das heißt die Zeichen sind gekoppelt mit sowohl rhetorischen als auch kinesischen Bedeutungen).

Der zweite ist derjenige, in dem sich die Darstellung einer Handlung oder – besser gesagt – einer narrativen Pseudo-Handlung vollzieht, allerdings radikal auf den Gestus reduziert; wir bezeichnen diesen Typus als gestuales oder kinesisches Theater. (Die traditionelle semantische Interpretation wird beinahe unmöglich; dieses Theater bietet praktisch keine Signifikate, sondern Signifikanten).

Der dritte ist jener Typus, in dem der Diskurs, die Fabel, Raum und Zeit zur Anwendung kommen, jedoch als Pseudo-Diskurs, Pseudo-Fabel, Pseudo-Raum und Pseudo-Zeit. Wir bezeichnen diesen Typus als dekonstruktionistisches Theater. Es handelt sich um ein Zitat des Sprechtheaters, des dekadenten Theaters, des realistischen Theaters, des Theaters oder besser gesagt der Ästhetik des *Fin de Siècle*, des *engagierten Theaters*, des *teatro pobre*, des sozialen Theaters, des Theaters des Absurden, des historisierenden Theaters, ohne irgend etwas ausschließlich davon zu sein. Es handelt sich vielmehr um Zitate, durch welche mittels der Dekonstruktion, mittels Montage der eigene Typus entsteht. Es ist dies eine neue Form des Sprechtheaters, die nicht als einfaches, dem Kontext enthobenes Zitat funktioniert, sondern auf intertextuelle Weise, als Dekonstruktion des modernen Theaters oder der Spätmoderne (Brecht, Beckett, Ionesco); der Zuschauer kann versuchen, den Aufführungstext in kohärenter semantischer Form zu dekodieren.

Der vierte Typus ist derjenige, der die Tradition des Sprechtheaters mit all seinen typischen Elementen, wie gut definierten Figuren (vollständigen Namen, Berufen, *privaten, beruflichen, persönlichen Beziehungen*), wieder aufnimmt. Der Unterschied zum traditionellen mimetischen Theater wurzelt in der Negierung einer offenkundigen Botschaft oder in der absoluten Anonymität des Diskurses. Dieses Theater bezeichnen wir als traditionalisierendes restauratives oder historisierendes dekonstruktionistisches Theater, insofern es gleichzeitig politisch-militantes mimetisches Theater zitiert und dekonstruiert und sich auf eine bestimmte historische Begebenheit in palimpsestisch-dekonstruktionistisch-verwindender Weise bezieht.

1. Die postmoderne Theaterpraxis

Innerhalb Europas ist Deutschland heute zweifelsohne eines der produktivsten, originellsten und innovativsten Länder auf dem Gebiet des Theaters, sowohl

bezüglich der eigenen Produktion von dramatischen Texten als auch der Inszenierungen älterer und moderner Werke, insbesondere im Hinblick auf postmoderne Theaterformen.

Wir stellen aber auch fest, daß diese Theaterformen auch in einigen lateinamerikanischen Ländern, besonders in Brasilien, Mexiko und Chile (punktuell in Argentinien), auftreten, ohne dabei Nachahmungen der europäischen Konkretisierungen zu sein.

Angesichts eines solchen Reichtums ist es praktisch unmöglich, einen allgemeinen Überblick über all die Inszenierungen und Theaterstücke zu geben, die allein in den letzten drei oder vier Jahren zu sehen oder zu lesen waren. Wir mußten uns daher für den Zweck dieser Arbeit auf eine begrenzte Anzahl repräsentativer Werke beschränken.

Wir haben Werke von Robert Wilson ausgewählt, *Cosmopolitan Greetings* (Wilson/Ginsberg/Gruntz/Liebermann), *Black Rider* (Wilson/Waits/Borroughs), *Orlando* (Wilson/Woolf) und *Parzival auf der anderen Seite des Sees* (Wilson/Dorst), ferner *ExiTlio in pectore extrañamiento* von Kurapel, *Dans la solitude des champs de coton* von J.-M. Koltès, *La pasión de Pentesilea* von L. de Tavira, *Potestad* von E. Pavlovsky, *Historia de un galpón abandonado. Espectáculo escénico* von R. Griffero, *Ulrike Meinhof* (choreographisches Tanz-Theater) von J. Kresnik sowie eine postmoderne Inszenierung von *Hamlet* nach W. Shakespeare / M. Bogdanov. Die Auswahl basiert auf zwei grundlegenden Aspekten: Zum einen bieten sich diese Werke in idealer Weise für das Anliegen der vorliegenden Arbeit an, zum anderen wollen wir den Aufführungstext samt seiner Konstituenten in den Mittelpunkt rücken, weshalb wir uns nur auf Werke beziehen können, die wir selbst gesehen haben.

Die analytische Arbeit gliedert sich in drei Teile: der erste ist genuin postmodernen Produktionen gewidmet, der zweite dem "choreographischen Tanz-Theater", *Ulrike Meinhof* von Kresnik, und der dritte postmodernen Inszenierungen des klassischen Theaters.

Wie erwähnt, konzentrieren wir uns im Falle der Originaltexte auf die Beschreibung der Charakteristika und Besonderheiten der postmodernen Semiosis und im Falle der klassischen Texte auf die Beschreibung ihrer Besonderheiten sowie auf Reflexionen über die Beziehungen zwischen dramatischem Text und Aufführungstext, das heißt wir werden versuchen zu beschreiben, was eine postmoderne Inszenierung ist und was sie zur Interpretation und Rezeption des klassischen Textes beiträgt.

Darüber hinaus stellen wir fest, daß sich nicht nur in Europa wichtige Veränderungen in der Konzeption des Theaters vollzogen haben und vollziehen, sondern augenscheinlich auch ein Richtungswechsel im lateinamerikanischen Theater stattfindet, das jahrzehntelang und praktisch bis zum heutigen Tage – berechtigter- oder unberechtigterweise – beinahe ausschließlich unter sozio-politischen Aspekten betrachtet und entsprechend seiner ideologischen Botschaft gemessen und bewertet wurde, auch nach der Frage, ob es engagiertes Theater war oder nicht.[7]

Wenn A. Kurapel beispielsweise über das Ende der Compañía de Arte Exilio und sein Werk *Mémoire 85 / Olvido 86* spricht, setzt er den Akzent auf die Theatralität, ohne daß sich deshalb das Theater seines Engagements und der Wurzeln des Autors entäußern würde.[8]

In ähnlicher Weise wie Kurapel äußert sich R. Griffero, wenngleich innerhalb eines anderen Typs von Theater, nicht dem der Performance. In verschiedenen Interviews kritisiert er deutlich das chilenische Theater (was auch für Lateinamerika im allgemeinen gilt, von den bekannten Ausnahmen abgesehen) und hebt die große Notwendigkeit neuer Formen hervor, die Produkt künstlerischer Reflexionen sein müßten. Aus der Visualisierung des Wortes, aus dem Ersatz der sprachlichen Geste durch die des Bildes sollen eine Struktur und ein Organisationsprinzip zustande gebracht werden, die eine sinnstiftende, aber theaterbezogene Botschaft ermöglichen und die die Aktivität des impliziten Rezipienten auslösen, so daß dieser aufgerufen wird, die vieldeutige Botschaft zu interpretieren.[9]

1.1 Multimediales Theater

1.1.1 *Cosmopolitan Greetings* von Allen Ginsberg, George Gruntz, Rudolf Liebermann, Robert Wilson

Cosmopolitan Greetings von Allen Ginsberg (Text), George Gruntz (Musik), Rudolf Liebermann (Musik), Robert Wilson (Beleuchtung, Raum, Bewegungen), aufgeführt in der Kampnagelfabrik Hamburg (vom 11. Juni bis 1. Juli 1988), war ein Projekt, dem eine zwanzigjährige Vorbereitungszeit vorausging.

Cosmopolitan Greetings paßt in keine traditionelle Gattungsbestimmung, denn es geht vom Konzept einer multimedialen Darbietung aus, an der praktisch alle Künste teilhaben, um ein Gesamtkunstwerk zu schaffen, das Wagner so sehr anstrebte und das verschiedene Dramatiker und Theaterleute im Verlauf des 20. Jahrhunderts versucht haben, das aber – wie es scheint – tatsächlich erst im späten 20. Jahrhundert möglich ist, in dem sich nicht nur die ästhetisch-sozialen Bedingungen dafür herausgebildet haben, sondern in dem auch die technischen und ökonomischen Voraussetzungen zu seiner Realisierung vorhanden sind.

Cosmopolitan Greetings wird gebildet von der Einheit aus – sagen wir – ernsttraditioneller und volkstümlicher Kultur, Alternativkultur, Subkultur und Entertainment: Wir haben Tanz, Kabarett, Varieté, Pantomime, Musik, Oper, Theater, Tanztheater, Malerei, Fotografie, Traumdarstellung, apokalyptische Visionen und Show. Der allgemeine Rahmen wird von achronologischen Reminiszenzen an die 'Kaiserin des Blues', Bessie Smith, gebildet. Den textlichen und musikalischen Rahmen bilden unveröffentlichte Texte des Dichters der nordamerikanischen Beat-Generation, Allen Ginsberg, die Momente des amerikanischen Alltagslebens beinhalten, und Jazz-Musik des Schweizers Gruntz sowie eine Komposition von zwölf Tonfolgen für zwölf Saiteninstrumente und Bongo des Deutschen Liebermann.

Ein Text für die Darbietung existiert praktisch nicht; sie wird verstanden als *work in progress*, ist absolut virtuell[10] und in elf Kompositionen und neun Szenen mit einer minutiös bestimmten Dauer geteilt.

Die Aufführung wird eröffnet wie im Kabarett oder im Varieté, wobei auch Elemente der Pantomime eingesetzt werden: Man sieht ein paar Hände in weißen Handschuhen durch den Vorhang greifen, und dann erscheint der Conférencier, Förster, der häufig Überleitungen zu den Szenen bietet. Die Bühne ist durch transparente weiße Vorhänge oder andere materielle Elemente in getrennte Szenerien geteilt, so daß eine Simultanbühne entsteht, auf der musikalische Episoden mit Trompete oder Kontrabaß, *blues, musicals*, Szenen aus dem bürgerlichen Alltagsleben, visionäre Tänze und anderes das Podium füllen.

Die Schlußszene ist monumental: Wir haben alle Bilder, Episoden und Szenen vereint in einer visuell-klanglichen Montage, in der der Intertext und die Interkulturalität zutage treten: Dargestellt und parodiert werden der Gralsmythos aus Wagners *Lohengrin*, die Oper *Madame Butterfly* von Puccini, *Aida* von Verdi, begleitet von Jazz, Blues, Tanz, Opernfiguren von Mozart (Papageno), mit mittelalterlichen Tuniken bekleidete Figuren, die erhellt werden von Lichtern und wechselnden mehrfarbigen Strahlen wie in einer Diskothek, so daß sich ein simultanes Bild ergibt.

1.1.2 *Black Rider* oder: das erste amerikanisch-deutsche 'Kunst-Musical' oder 'Musical-Märchen'

1.1.2.1 Die thematische Tradition

Black Rider ist das Produkt der gemeinsamen Arbeit des Pop-Poeten William S. Burroughs, des Musiker-Sänger-Schauspielers Tom Waits und Robert Wilsons; sie produzieren das erste amerikanisch-deutsche Musical. Sechzig Jahre nach der herausragenden Kombination Brecht/Weill haben wir in *Black Rider* eine neue Produktion von Wilson/Waits.[11]

Wilson arbeitet hier in seiner unverwechselbaren Technik, aber nicht nur mit sprachlichen Gesten, sondern nun auch mit Bildern, die ein narratives und zugängliches Syntagma bilden und ein stark kinesisches Theater produzieren.

Das Stück ist ein Palimpsest, ein kaleidoskopischer Teppich aus der Vereinigung der Freischütz-Legende, besonders der Version *Der Freischütz* von Johann August Apel,[12] mit Elementen der Oper von Carl Maria von Weber (nach dem Libretto von Friedrich Kind), bearbeitet mit Texten von Burroughs, musikalisch arrangiert von Waits. Hinzu kommen Elemente und Atmosphäre des Stummfilms in der Tradition von Robert Wienes' *Cabinett des Dr. Caligari* mit seinen grotesken Figuren, die wirkliche Narren und Marionetten, Vampire und Zombies aus den Gruften und Arbeitszimmern von Dracula und Dr. Caligari darstellen. Wir haben Elemente des Revuetheaters, des Schauerdramas und des expressionistischen Films, ein Ambiente und Szenen des Kabaretts, von Jahrmarkt und Zirkus, der Tradition des Motives vom Pakt mit dem Teufel, das heißt des Faust-Motivs. Wir können sagen, daß *Black Rider* eine 'Verwindung' jener volkstümlichen Legende ist, nach der mit Hilfe des Teufels magische Kugeln gegossen werden können, die ihr Ziel nicht verfehlen. Eine bekannte Version dieser Legende befindet sich in den *Deutschen Sagen* (1816–1818) der Gebrüder Grimm. Ferner haben wir diese Sage in der

Version von Launs und Apels *Der Freischütz*, die von einem jungen Mann handelt, der seine Geliebte nur gewinnen kann, wenn er, einem alten Brauch entsprechend, mit einem Probeschuß sein Können unter Beweis stellt, womit das Thema der teuflischen Kugeln mit dem des Jägers verbunden wird. Nach einigen diesbezüglichen Niederlagen entschließt sich der Bräutigam, an einer Wegkreuzung Kugeln zu gießen, wo ihm der Teufel in Gestalt des höllischen Jägers erscheint. Von den dreiundsechzig Kugeln dient diejenige zum Probeschuß, die "sich lustig macht", das heißt die verhexte, welche die Braut tötet. Darauf sterben seine Eltern, und der Schütze verfällt dem Wahnsinn. Das Thema wird dann von Friedrich Kind in seinem Buch *Die Jägersbraut* (1817) bearbeitet, dessen Titel vom damaligen Berliner Intendanten C. Graf von Brühl in *Der Freischütz* geändert wird (1821). Das Libretto, das dann von Carl Maria von Weber in Musik umgesetzt wird, enthält eine Abwandlung zum Glücklichen: Die Verzeihung und die Liebe der Braut sowie das Eingreifen eines Eremiten bewahren den verführten Freischütz vor seiner Strafe. Kind verlagert die Handlung in die Wolfsschlucht der böhmischen Wälder, die nach dem Volksglauben von Gespenstern und Horrorfiguren bedrängt wird, und trägt so mit einem weiteren Motiv zur Tradition der Schauerliteratur bei.

Dieses Stück repräsentiert eine Art Wechsel der ästhetischen Richtung bei Robert Wilson: Er geht vom Symbolischen, vom Schweigen, von der Leere, vom absolut Verinnerlichten über zum Konkreten, zum Schrillen, zum Figurentheater, zum Üppigen, zur Farbe, zum überschäumenden Jubel. Seine ästhetische Dramaturgie wird als Zitat oder als Miniatur bewahrt, insoweit wir eine Reihe rekursiver Techniken, stilisierte oder stilisierende, aus früheren Werken haben, wie zum Beispiel das Spiel mit der Beleuchtung, die künstliche Natur des Karton, überdimensionale Aluminiummöbel, die ruckartigen Roboter-Bewegungen der Figuren, die zum Schrei oder schlichten Lärm werdende Sprache, fliegende Personen usw.. Das heißt, er geht von der Innenschau, vom Magischen und vom Rätsel zur Nach-außen-Schau und zur Verdeutlichung über.

1.1.2.2 Die Figuren als grotesk-närrische Marionetten eines Höllenzuges

Eine grundlegende Figur, insbesondere im Hinblick auf die Struktur des Aufführungstextes, ist der Teufel (Dominique Horowitz). Dieser ist eine Mischung aus einem bösartigen Wesen und einem *softy*, er ist eine Art Dämon der Feinheit, er hinkt auf kokette Weise, ist zwiespältig, fein, mit einem unauslöschlichen Lächeln. Punktuell ist er auch eine Replik auf Marlene Dietrich (er ahmt ihre Unpäßlichkeiten in den letzten Aufführungen nach: Den Bruch ihres Fußes und ihre noble Handbewegung, pathetisch überhöht und versteinert) sowie auf den legendären Conférenciers aus dem Film *Kabarett*. Er trägt weiße Handschuhe und einen Frack, dessen Farbe von schwarz zu rot wechselt, dazu einen langen Schwanz und phosphoreszierende Fledermaus-Ohren, ein weißes Gesicht mit vollen roten Lippen und schwarz geschminkten Augen (wie alle anderen Figuren), das Haar mit Pomade nach hinten gekämmt. Der Dämon ist nicht nur der Verführer von Wilhelm, dem Schreiberling (Stefan Kurth), sondern gleichzeitig der Meister des Kabaretts, des Varietés, der Revue, des Entertainments. Dieser mephistophelische

Conférencier eröffnet und beschließt die Aufführung mit dem Song "Black Rider"(*"come along with the Black Rider / We'll have a gay old time* [...]") und mit "Some lucky day (The prettiest girl / in all the world [...]"). Außerdem hat er die Funktion des Regisseurs, die verschiedenen Rollen wie in der Tradition des Großen Welttheaters anzukündigen, wenn die Figuren beginnen, aus einem Schrank in Form eines phosphoreszierenden Sarges zu treten, nachdem dieser auf die Bühne gefallen ist.

Wilhelm (Stefan Kurth) ist eine pathetische, melancholische und ehrgeizige Figur, ein Narr, mit einer Frisur à la Franz Liszt, weltfremd, und läßt sich von Mephistopheles verführen, damit er Käthchen (Annette Paulman) heiraten kann, die Tochter von Bertram (Gerd Kunath), dem Förster, und dessen Frau Anne (Angelika Thomas). Während Käthchen die Bühne mit ihren Gesten und Grimassen beherrscht, mit ihrem sentimentalen Gesang und ihren melodramatischen und grotesken Schreien, mit ihrer kindlichen Unschuld, mit ihren Streichen und mit ihrer Furcht, die die kommenden Abgründe erahnen läßt, hebt sich die Gestalt ihres Vaters Bertram – mit seinem von Furcht gezeichneten, versteinerten Gesicht und seinem wirren Haar – wie ein anachronistischer Gelehrter hervor. Ein junger Jäger, Robert (Klaus Schreiber), auch ein Anwärter auf Käthchen, ist eine Frankenstein-Figur: Er trägt langes Haar, das ihm wie ein Truthahn-Kamm die linke Seite des Gesichts verdeckt, er ist fettleibig, und seine Bewegungen gleichen denen eines Roboters. Über all diese Figuren regiert im Hintergrund des Podiums Kuno, der Altvater der Förster und Jäger (Heinz Vossbrink), eingebettet in ein Porträt (der Zuschauer weiß zu Beginn nicht, ob es sich um ein wirkliches Porträt oder um eine Figur handelt), das zu sprechen beginnt. Dann treffen sich der Herzog, ein Onkel von Wilhelm (Jörg Holm), eine Art Dracula, eine Reminiszenz an den homosexuellen und blond gezeichneten Vampir in Polanskis Film *Der Tanz der Vampire*, der mephistophelische Botschaften ankündigt, und schließlich haben wir vier weitere Akteure (Sona Cervena, Monika Tahal, Jan Moritz Steffen und Susi Eisenkolb), die verschiedene Rollen unter sich aufteilen, wie zum Beispiel Vögel, Boten, Zeugen, das Double Wilhelms, den jungen Kuno usw.

Ironie, Humor, Sarkasmus, Zynismus und der Wunsch, "just for fun" zu spielen, sind charakteristisch für diese Rollen/Akteure.

1.1.2.3 Die Handlung und ihre zwölf Sequenzen

Wolfgang Wiens, Dramaturg und Übersetzer von *Black Rider*, hat die Handlung in zwölf Sequenzen geteilt, die den zwölf Bildern der Aufführung sowie den zwölf Songs von Waits mit Texten von Burroughs entsprechen; auf diese werden die Gemälde von Wilson verteilt.

Das Stück beginnt mit der Herabkunft des phosphoreszierenden Kastens, aus dem alle Akteure/Figuren steigen. Inmitten der Dunkelheit, in der nur der Kasten schillert, erscheint das Bein einer Frau mit rotem Schuh, welcher der Dämon folgt, der die verschiedenen Personen einführt und den Eröffnungssong "Black Rider" beifügt. Im weiteren haben wir eine Reihe von Szenen, die durch einen Rahmen und überdimensionale Stühle eingefaßt sind (im Hintergrund befindet sich dabei

immer das lebende Porträt von Kuno), in denen uns das Leben im Wald und das Treffen der Verliebten Wilhelm und Käthchen erzählt werden. In den folgenden Szenen oder Sequenzen werden die fehlgeschlagenen Jagdversuche Wilhelms dargestellt sowie sein Pakt mit dem Teufel, seine Rivalität mit Robert, ein Traum Käthchens mit einem Meer blutüberströmter, von Wilhelm erlegter Kadaver, der Teufel, der vom Himmel über der Szenerie herabsteigt, um Wilhelm die magischen Kugeln zu geben, der Flug der Verliebten Wilhelm und Käthchen, die den Liebesgott Amor imitieren, der Wahnsinn Roberts usw. Schließlich folgt das Hochzeitsfest, an dem Wilhelm eine weiße Taube erjagen muß, weiß wie seine Flinte und die Kleidung der Gäste, aber der Schuß läßt die Taube unverletzt, und die Braut fällt tot zu Boden. Wilhelm ist wie versteinert und schaut in die Ferne, er läßt das Theater in ungewissem Schweigen. Dann bricht er zusammen, hält aber nochmals inne für eine Reihe pantomimischer Bewegungen, die Verzweiflung und Wahnsinn ausdrücken; er fällt, schreit, singt eine Arie und verwandelt die Bühne so in einen Zirkus. Als dann alle Figuren in den Kasten gestiegen sind, verabschiedet sich der Teufel mit einem Abschlußsong, während der Kasten emporgehoben wird und von der Bühne verschwindet.

All diese Sequenzen werden geprägt von einer ausgeprägten kinesischen Körpersprache und begleitet von der Musik, die Wilson einführt, um Handlung und Wort zu ersetzen, sowie von Mimik, Akrobatik, Bewegungen in Zeitlupe oder von roboterartigen und pedantisch anmutenden Körperhaltungen, die die Figuren einnehmen.[13] Szenenketten und Bilder füllen die Bühne und geben so der Handlungssequenz einen theaterhaften Gestus.

1.1.2.4 Der Teufel lädt zum Tanz: die groteske Tragödie

Im Stück spielen – über die Rolle der Schauspieler hinaus – die Choreographie und die Dramaturgie (Wolfgang Wiens), die Kostüme (von Frida Parmeggiani), die Gemälde (von Wilson), die Beleuchtung (Wilson/Brunke) und die Musik (von Waits; das Orchester steht unter Leitung von Hans-Jörg Brandenburg, und die Arrangements sind von Greg Cohen) eine entscheidende Rolle; diese Elemente sind weitere Akteure innerhalb der Konzeption des totalen Aufführungstextes.

Elemente wie mit Zick-Zack-Linien bemalte Kartons, Pappvögel, die über eine Schiene laufen wie bei Schießbuden und nacheinander umfallen, Bäume von Kinderhand oder ein überdimensionales Gewehr aus phosphoreszierendem Licht wie bei Werbepostern, riesige Tiernachbildungen aus Pappe, riesige Aluminiummöbel reduzieren einerseits das Pathetische, das Tragisch-Melodramatische der Geschichte zu einem Karneval, und andererseits betäuben sie, nehmen dem Gotisch-Schrecklichen dessen Dimension von Beklemmung. Darüber hinaus tragen die Songs und die Puppenmimik ihrerseits dazu bei, ein Ambiente von Spott und Clownerie zu schaffen. Dieser Kontrast zwischen Pathos und Humor, zwischen dem Schrecklichen und dem Spott geben diesem Stück seine Prägung.

Die Musik von Waits und die entsprechenden Texte von Burroughs, eine Mischung aus Zirkus-, Urwald- und volkstümlicher Musik, schaffen eine immer lächerliche Situation, eine Situation ständigen Festes und zitieren so das Revue-

Theater und dessen Banalität sowie die überspannte Sehnsucht nach dem Lachen inmitten der Katastrophe. Es werden das Moment der Abhängigkeit artikuliert (Wilhelm benötigt die magische Kugel so wie der Junkie seine Droge) und das Motto von Korruption und menschlicher Schwäche geprägt: "Verkaufe niemals dein Ich / Denn so wirst du dich verlieren". Die geniale Musik von Waits benutzt ähnliche Elemente, wie sie Andrew Lloyd Webber anwendet: *blues, vaudeville*, irische Folklore, jüdische Lieder, das heißt er nutzt jene Elemente, die größtenteils das nordamerikanische Musical charakterisieren, und setzt daneben schrille Stimmen mit gellender und absichtlicher Vulgarität und Gegenstimmen ein, um nicht in Pathetik und in Kitsch zu verfallen. Somit kombiniert *Black Rider* Elemente des multimedialen und des dekonstruktionistischen Theaters. Ironie, Parodie, Pasticcio, Persiflage, Travestie, Anspielungen und Zitate von Künstlern, Genres und Themen sind die grundlegenden Merkmale dieses 'Kunst-Musicals', das wir als 'Aufführungs-Palimpsest' definieren könnten.

Wir haben eine Mischung aus Maschinen, Magie, Tragödie und Varieté, die einen großen Teil des zeitgenössischen Theaters charakterisieren. Das technische Element wird hauptsächlich von den Beleuchtungseffekten gebildet, die entsprechend den Erfordernissen Wilsons geplant werden: Es wurden ein Bewegungsscheinwerfer oder Tele-Stars konstruiert; jeder einzelne kann unabhängig programmiert werden und enthält tausend Farben mit verschiedenen Ornamenten, Variationen und Lichtintensitäten; hinzu kommen hundert weitere Beleuchtungsapparate. Jedes Möbelstück (diese sind in einer der Raumfahrt entlehnten Aluminiumtechnik hergestellt), jedes Bild, jedes von Wilson geschaffene Objekt erreicht den Status eines Kunstwerks, eines grundlegenden Teils des Stücks, sie sind Unikate, das heißt Originale, auf denen große Leinwände für die Aufführung in Großformat reproduziert werden.

Die Anziehungskraft und Faszination dieses Stückes wurzeln natürlich nicht im Thema, sondern in den verschiedenen Kodizes, sowohl in den technischen als auch in den gattungsspezifischen. *Black Rider* ist eine Parodie, eine groteske Imitation, eine Travestie, eine Persiflage, eine Dekonstruktion des Musicals, des Kabaretts, des Revue-Theaters, der Oper, der Operette, des ernsten Theaters und schafft unter Einbeziehung von Elementen von Zirkus, Jahrmarkt und Diskothek, mit der Verschiedenartigkeit der Lichteffekte, mit den ruckartigen Bewegungen der Figuren, mit dem schrillen Gekreisch einen neuen hybridartigen Typus von Aufführung, so neu und nicht-klassifizierbar wie es *Cosmopolitan Greetings* ist. In diesem Stück, wie in allen Stücken Wilsons, wie wir des weiteren bei *Orlando* sehen werden, wird die philosophische und künstlerische Konzeption des 'dezentralisierten Spiels' und des 'Unterschieds' (als Resultat einer unendlichen Zahl verschiedener Perspektiven innerhalb einer Streitkultur) in der multimedialen Performance konkretisiert und in die Praxis umgesetzt. Dem Zuschauer wird nicht ein Sinn *a priori* vorgegeben, da Wilson versucht, zugunsten der Freiheit der Rezeption neutral zu sein, was oft mit Gleichgültigkeit und Fehlen einer Botschaft verwechselt wird. Wir haben eine *impassibilité* wie in den Romanen von Flaubert und James. Auf der Möglichkeit für den Zuschauer, verschiedene Kodizes zu

erkennen und deren neue Manifestation oder Konkretisation auf der Ebene des Signifikanten zu genießen, scheint das Mysterium oder die Magie des Theaterarchitekten Robert Wilson zu beruhen.

1.1.3 *ExiTlio in pectore extrañamiento* von Alberto Kurapel oder: das multimediale Exiltheater

Unter Performance, genauer gesagt Theater-Performance, versteht Kurapel eine Form, die die Performance *sensu stricto* beinhaltet, insoweit Kurapel als Kurapel figuriert, als Persönlichkeit, als Autor, als Regisseur, Musiker, Schauspieler, Dramaturg usw., das heißt wir haben eine *mise en abyme* und eine *mise en scène* seiner biographischen und künstlerischen Persönlichkeit, wobei gleichzeitig der Prozeß des dramatischen Textes zutage tritt und das absolute Vorherrschen des Aufführungstextes hervorgehoben wird. Die Dimension des Theaters besteht darin, daß er bestimmte Strukturen des traditionellen Theaters – in Zitatform transformiert – in eine Bildersprache übernimmt. Die Sprache ist radikal fragmentiert, entpragmatisiert und gestualisiert. Diese Konzeption ist einerseits bedingt durch die sozial-ökonomisch-linguistischen Bedingungen (Chilene sein und in Québec leben) und andererseits das Resultat einer postmodernen Ästhetik, die sich in der Fragmentierung des Stücks und in der Vereinigung einer Vielzahl verschiedener Kodizes manifestiert, die auf den ersten Blick als in höchstem Maße verschieden erscheinen, aber in sich ein System von Elementen als Prozeß schaffen. Die Postmodernität mit ihrer Pluralität und ihrem Kosmopolitismus (Intertextualität, Interkulturalität ...) bietet sich als eine vereinheitlichende Ästhetik an.

Kurapel definiert seine Theater-Performance als ein Exil-Genre; das bedeutet, nicht politisches Theater zu machen und darin die Gründe für das Exil, den Rand- oder Ghettozustand zu beklagen, sondern das Seiende des Exils einzubeziehen, das Phänomen des Exils in künstlerische Materie zu transformieren. Die Marginalisation wird durch die Verwindung, die Verarbeitung überwunden, nicht durch Anklage (welche die Marginalisation verfestigt) oder die Überwindung (das heißt den Zustand, ein anderer zu sein, zu unterdrücken, zu negieren oder zu verändern). Es wird eine neue Identität herausgebildet, ohne die frühere zu löschen und ohne eine vollständige Anpassung an die neue. Hier herrscht das Prinzip der Paralogie, der Differenz und des einenden Dissenses der verwendeten Kodizes. Die Entwicklungsprinzipien des Seienden, der Verarbeitung und der Verwindung sind das Exil und die Erinnerung; das eine repräsentiert das Hier, das andere kehrt zurück und versetzt die Vergangenheit in ein 'Morgen'.[14]

Bei den *3 Performances* handelt es sich um Werke mit einer Ähnlichkeit der Verfahren: *ExiTlio in pectore extrañamiento, Mémoire 85 / Olvido 86* und *Off Off Off ou sur le toit de Pablo Neruda.*[15]

ExiTlio in pectore extrañamiento, aufgeführt am 24. März 1983 in der Galerie Tragression Montréal und das einzige Werk, auf das wir uns hier beziehen, besteht aus zwei Teilen; es stellt die Leere im Hinblick auf Zeit, Raum und Bewußtsein dar: Es ist eine Darstellung, deren Ziel darin besteht, einen Signifikanten der Leere, eine

"schwache Struktur" ("struttura debole") zu bilden. Die Intertexte sind wie Teile der Performance, ähnlich den anderen folgenden Performances und denjenigen aus *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*: *voice-offs*, Videomonitore, Musik, Dias, Kino und Instrumental-*Playbacks*.

Hauptprotagonisten sind der Exilant und die Maske, die durch Film, Video und Musik sekundiert werden. Der Bilinguismus wird aufgeteilt unter dem Exilanten und der Maske, die beide Sprachen sprechen, oder durch die Videos und filmischen Projektionen, die das Französische verwenden.

Der Aufführungstext beginnt auf einem Abfallhaufen, wo sich auf einer Pyramide aus Autoreifen die Maske befindet; außerdem sehen wir einen auf Autoreifen aufgebauten Schminktisch, und im Publikum verteilt befinden sich vier Videomonitore. Der Exilant befindet sich – mit Lumpen bekleidet – mit dem Rücken zum Zuschauer. Gleichzeitig werden Dias mit Gewaltszenen projiziert; man hört Militärmärsche in Radiosendern, unterbrochen von Schlagzeuglärm, auf den der Exilant reagiert, als schlage man ihn auf verschiedene Körperteile; dann fällt er niedergeschmettert zu Boden und richtet sich zum Schlafen ein. Eine gigantische Uhr wird auf den Vorhang projiziert, die als das Auge des Big Brother, als Ikone der Vergangenheit, der Erinnerung und des *hic et nunc* fungiert.

Der Poncho, die Gitarre, die Quena, die Cueca und die Diaprojektionen einer Indianerin sind Intertexte, die auf den Ursprung des Exils hinweisen, ebenso Ausdrücke wie "Tyrann" und "Blutregime, das die Anden befleckt".

Der Abfallhaufen und die zerlumpte Nacktheit des Exilanten, sein "neues Analphabetentum", kennzeichnen seine sozio-kulturelle Entwurzelung; er versucht, seine neue Welt mit Abfällen der Konsumgesellschaft zu konstruieren: In einen Kühlschrank legt er Lampen, Kissen, Bettdecken, Telefone, Geschirr, Plastikblumen, ein Radio und einen Fernseher. Er selbst versucht hineinzusteigen (in den Kühlschrank), aber er paßt nicht hinein und bleibt somit draußen; der Rekonstruktionsversuch ist gescheitert. Das *hic et nunc* ist beispielsweise gekennzeichnet durch das Gewand, das der Exilant dann nimmt: einen marineblauen Parka, wie ihn die Mehrzahl der Einwanderer in Kanada bekommen, um sich gegen die Kälte zu schützen, oder aber durch die Unverständlichkeit der Sprache, durch das beklemmende Gefühl von Taumel (projiziert durch den Film, durch ein *travelling* in einen offenen Mund), durch das Gefühl der Verzweiflung, in der Weise, daß Montréal sich verwandelt in "Mont réel / Mont irréel", in einen wirklichen Alptraum.

Die übliche und weitverbreitete Sehnsucht, an den Ort des Ursprungs zurückzukehren, bildet ein Leitmotiv. Während der Exilant bekennt, daß er nicht weiß, wohin er zurückkehren will, aber nicht die Hoffnung aufgibt, es zu erfahren, behauptet die Maske ihm gegenüber (in einem Video, das sie in ein leeres Zimmer projiziert), daß der Ort der Rückkehr nicht existiere, was erhärtet wird in einer ausgedehnten Szene in einem Reisebüro, wo die Richtung der Reise mit "dorthin" und das Datum mit "wann?" angegeben wird. Die Leere manifestiert sich schließlich in einer Uhr ohne Zeiger sowie in einer Augenbinde; die gebundenen Hände sind ein weiteres Zeichen für die gleiche Sache, sie finden sich später in *Prometeo encadenado según Alberto Kurapel*.

Die Maske ist durch ihren Chamäleon-Zustand charakterisiert: Sie verwandelt sich in einen folternden Militär, in das Bewußtsein des Exilanten, in eine höhere Autorität.

Der zweite Teil beginnt mit der Verteilung von Flugblättern durch den Exilanten, auf denen eine Liste von hochgradig bedeutsamen Namen wie Victor Jara, Pablo de Rokha, Violeta Parra auftauchen, welche die Erinnerung an die Herkunft darstellen, sowie der Projektion eines Videos, das mit einer Stimme unterlegt ist, die folgenden Text spricht: "El Salvador 50.000 Tote". Außerdem wird der Zuschauer mit Dias mit Trainingsszenen der lateinamerikanischen Guerrillas, dem Intertext von Plakaten mit politischer Propaganda der lateinamerikanischen, europäischen und afrikanischen Linken, mit einer Film-Projektion mit dem rezitierenden Ernesto Cardenal und mit einer Rede von Fidel Castro anläßlich der Ermordung Allendes konfrontiert, die im *hic et nunc* lediglich Ausdruck des Strebens nach der Utopie sind, dessen, was sein sollte und sich nicht verwirklichte. All dem stehen andere Bilder kommerzieller Natur bzw. Bilder aus der nordamerikanischen Politik gegenüber, womit auf den Ersatz von Interessen und Zielstellungen hingewiesen wird.

Die leere Struktur, die Nacktheit, manifestiert sich in der Reduzierung der menschlichen Beziehungen zur Künstlichkeit: Der Exilant vollzieht den Geschlechtsakt an einer Plastikpuppe aus einem Sex-Shop.

Der Aufführungstext endet mit einem Musik-Playback, in dem der Exilant die Hoffnung auf Befreiung besingt, die vorhergesagt wird für den Fall eines sandinistischen Sieges in Nicaragua, und in dem er die Realität eines Exilanten im *hic et nunc* beschreibt: Das Morgengrauen mit dem regen Busverkehr, die Schneepflüge, die geröteten Hände der als Putzer arbeitenden Exilanten, die den Liebesakt vollziehen und sich als "Vorboten eines künftigen Gedankens" verstehen, sind Bruchstücke dieser Realität. Das Schlußbild ist eine simultane Projektion aller in der Performance verwendeten Intertexte.

Es bliebe noch, die körperliche Dimension der Fortbewegung der Performer im szenischen Raum zu erwähnen, die ohne Rückgriff auf das entsprechende Video praktisch nicht zu beschreiben ist. Wenn der kinesische Gestus in diesem Stück und in anderen Typen postmoderner Stücke einen herausragenden Platz einnimmt, so ist die Sprache nur ein Aspekt unter anderen.

1.2 Das kinesische Theater: *Parzival auf der anderen Seite des Sees* von Robert Wilson und Tankred Dorst

Parzival auf der anderen Seite des Sees von Tankred Dorst und Robert Wilson (Inszenierung im Thalia-Theater Hamburg am 12. September 1987) nimmt als Ausgangspunkte das sechzehnteilige Versepos *Parzival* (1200–1210) von Wolfram von Eschenbach (1170–1220), den Text *Merlin oder das wüste Land* (1981/1985) von Tankred Dorst und eine Reihe von anderen Sekundärtexten.

Wolfram von Eschenbachs *Parzival* behandelt – wie bekannt – die Entwicklung des jungen Parzival, der von seiner Mutter in einem Wald unter Tieren aufgezogen

wurde und plötzlich in die Welt zieht und sich in einen bewaffneten Ritter verwandelt.

Merlin oder das wüste Land von Tankred Dorst ist ein sehr umfangreicher Text mit etwa einhundert Szenen, die konstituiert werden durch ein mythisches Substrat, das aus der Epik und der Hades-Erzählung kommt, aus der keltischen Literatur der ersten Jahrhunderte der christlichen Ära in England und Frankreich sowie aus der Sage von König Artus, Lanzelot, Parzival, und vom Zauberer Merlin. Der Text ist eine Kombination von Prosa, Dialogen, Poesie und Gesängen und schafft eine mythische Welt, in der symbolisch eine Apokalypse unserer Zeit heraufbeschworen wird, die in der Schlacht der Ritter-Riesen konkretisiert wird.

Das erste, was wir festhalten müssen, ist, daß der Text von *Parzival auf der anderen Seite des Sees*, auf dem die Aufführung basiert, grundlegend von dieser abweicht, und zwar in zwei fundamentalen Aspekten: Erstens funktioniert der dramatische Diskurs dort als Quelle der Inspiration und wird kaum in der Handlung reproduziert; denn der dramatische Diskurs wird umgewandelt in einen gestischen, kinesischen Diskurs; zweitens hat das wenige, was als dramatischer Diskurs auf der Bühne realisiert wird, eine andere Ordnung und Funktion als im Text und wird modifiziert, variiert und verkürzt. Das gleiche passiert mit den Szenen, die den textlichen entsprechen, nicht denen der Aufführung. Darüber hinaus gibt es verschiedene Versionen des *Parzival* als Stück; hier können wir uns nur auf eine beziehen, nicht einmal auf die besuchte, sondern auf die im Video festgehaltene.

Das über den Text des *Parzival* Gesagte führt uns dazu, ihn nicht als dramatischen Text, auch nicht als endgültigen Aufführungstext zu betrachten, sondern als einen einfachen virtuellen Aufführungstext, der von einer variablen Anzahl von Szenen gebildet wird, von denen viele in Unterszenen geteilt sind; gemäß dem Text, den der Zuschauer im Programmheft abgedruckt erhält, haben wir vierzehn Hauptszenen.

Fast keine der Figuren trägt ein historisches Gewand, die Mehrheit verwendet Alltagskleidung (Jeans und Shirts), nur Parzivals Mutter und der Mönch haben ein ihrer Rolle entsprechendes Kostüm. Historische Gewänder werden in Form von Zitaten reproduziert: Die Könige des Grals haben zum Beispiel Kostüme aus Pappe und Papier; andere sind modern und elegant und schaffen so eine Distanz zum Dargestellten, sie offenbaren das Gezeigte als reine gestisch-kinesische Darstellung. Die Bewaffnung mit Schwertern oder Lanzen wird mediatisiert durch ein Hemd, Tuniken, Holzstäbe oder andere Utensilien, die sie symbolisch darstellen. Der Wald, in dem Parzival mit seiner Mutter lebt, wird durch schlecht nachgeahmte, fiktive Plastik- oder Papp-Bäume gezeigt, die die Schauspieler selbst auf die Bühne bringen; der Gesang der Vögel wird durch eine lärmende, entstellende und verzerrende Aufnahme reproduziert.

Die Figur als solche erlebt eine totale Reduzierung, eine dramatische Dekonstruktion; sie wird verwandelt in einen Akteur, in Bewegung, in unmittelbares und direktes Handeln. Der Schauspieler stellt keine Rolle dar, sondern sich selbst; seine Bewegungen haben aufgehört, Transporteure von Sinn zu sein, sie sind eine

Körpertechnik, die mit dem Titel des Werks kontrastiert. Hier versucht Wilson eine Aufhebung der traditionellen Dissoziierung zwischen Schauspieler und Rolle, um die auf der Bühne verkörperte Figur mit einer "tiefen Wahrheit zu erfüllen".[16] Dies ist besonders gelungen bei Christopher Knowles, den Wilson aufgrund seines Autismus und des Faktums, daß er kein Schauspieler ist, für die Rolle des Parzival gewählt hat.[17]

Das Schweigen ist typisch für dieses Stück, in dem Sinne, daß die Schauspieler fast nicht sprechen, und wenn sie es tun, dann lärmend. Parzival drückt sich in verschiedenen Lauten aus, er ist der Antitypus, die totale Karikatur des epischen Parzival. Dorst und Wilson belassen Parzival nicht nur in dem schlichten Zustand eines Narren, sondern sie lassen ihn in einem primitiven, intuitiven Zustand, in dem das menschliche Wesen ein in die Natur integrierter Teil ist, nicht weiß, was das Gute, was das Böse, was das Schöne oder was das Häßliche ist, wo ihm weder höfische Sprache noch Bräuche bekannt sind: Der Instinkt ist das Dominierende im Handeln der Figuren, besonders im Handeln Parzivals. Der Schauspieler ist das Zentrale, und er zeigt seine Rolle auf, wenn er zum Beispiel auf der Bühne den Text auswendig lernt und repetiert.

Wir finden natürlich Passagen mit Monologen, aber diese schwanken zwischen semantisierten/entpragmatisierten, pseudo-semantisierten/dekontextualisierten Syntagmen und total entsemantisierten Strukturen. Diese kontrastieren mit der Stimme der epischen Figur, die bei vielen Gelegenheiten in die Szenen einführt.

Das Beispiel für den ersten Fall bezieht sich auf Parzival, der die Rüstung des roten Ritters nicht öffnen kann und daher das Fleisch herausreißt, als äße er eine Languste:

- Was ist das?
- Der Mensch ohne -
- Mit den Zähnen. Mit den Nägeln. -
- Es reißt -
- Ist das ein Wolf?
- Ist es ein Hund?
- Es reißt mit den Zähnen das Fleisch aus der Schale.[18]

Der zweite Fall:

Ich habe meinen Mörder gesehen. Er war so schön, daß ich nur an ihn denke. An der Wange hatte er ein Zeichen, eine Narbe, nicht groß ... wie eine Fliege so groß. Aber eine Fliege wäre bald weggesprungen oder wäre herumgekrochen auf dem schönen Gesicht, in dem lächelnd geöffneten Mund, zwischen den Zähnen verschwunden. Ich hatte ihn schon draußen auf der Treppe gehen hören. Ich stand gerade unter der Dusche, als er klingelte, und weil ich dachte, mein Freund wäre zurückgekommen, er hätte den letzten Bus verpaßt, ging ich nackt zur Tür, um ihn einzulassen. Da stand er, ich sah den schwarzen Fleck auf seiner Wange und wahrhaftig, die Fliege kroch ihm in den Mund.[19]

Dritter Fall:

a) – o wie wäre ich schrecklich in die Irre gegangen in meinem weißen Kleid
– horchte
– flüstern
– sich golden färbt
– vergebliche Anstrengung
– Kopf
– Tod wo
– er wußte nicht, daß ich seine Sprache nicht verstehen konnte
– springt Staub
– erhellende
– Kinder und Greise aus meinem Mund
– Irrweg
– Drohung des Todes [...].[20]

b) W a sH i n k
Was machstHi
VaterMachstWa s
Hinkelchen Vater
WasH i
MutterVater
WV
W Ma
Wa s
W a s H i n
W PflPflu
W a s
W Pflugst Vater
[...]
HinkelchenHinkelchen mein HinkelchenHinkelchen
HinkHinkHinkHinkelHinkelHinkelchenHinkelchen
[...]
WasWasWasWas machstWas machst in unserm Garten
Was machst inWas machstwasWasWasWasWasVaterVater
VaterVater wird dich schlagenVater wird
pfluckst uns all die Blumen abPfluckstPfluckst
PflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPfl
PflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPflPfl
[...].[21]

Die Musik ähnelt der des Zirkus oder der Kirmes und kontrastiert mit dem Ernst des durch den Titel vorgegebenen Themas, ebenso wie die Kostüme der Figuren und wie auch Parzival, dessen Verhalten mehr dem eines Schwachsinnigen gleicht, denn dem eines mythischen Helden; diese Mittel haben eine distanzierende und parodierende, dekonstruierende Funktion. *Parzival* ist die Dramatisierung eines episch-narrativen Themas, eine Lektüre durch Dekonstruktion, bei der die postmoderne Lektüre eines mittelalterlichen Themenkreises mit der Produktion postmodernen Theaters verschmilzt.

Dieses Theaterwerk ist weit davon entfernt, eine apokalyptische Metapher von mythischem Höhenflug wie *Merlin oder das wüste Land* zu insinuieren oder zu konstruieren. Vielmehr zerstört es das Signifikat und stellt die Signifikanten dem Zuschauer zur Disposition. Wilson entzieht dem Text zwar das Wort, versetzt jenen aber derart in eine gestische Abstraktheit, daß, trotz des anmutenden Hermetismus, das Werk allen zugänglich wird. Er liefert keine Interpretation, sondern Materialien, die der Zuschauer annehmen kann, aber nicht annehmen muß.

1.3 Dekonstruktionistisches Theater[22]

1.3.1 *Dans la solitude des champs de coton* (1987) von Bernard-Marie Koltès

Das Werk von Koltès hat zwei Figuren: den Dealer und den Kunden. Beide bewegen sich von dialogisierenden Monologen zu einem mehr oder weniger gebundenen Dialog (es sind Monologe, die Dialoge sein wollen, die anfänglich keinerlei Verbindung miteinander zu haben scheinen; die Figuren könnten problemlos allein erscheinen).

Wovon handelt der Text? Man weiß es nicht. Er ist durch eine leere Struktur, durch eine kommunikative Nullposition charakterisiert, sowohl auf pragmatischem als auch auf semantischem Gebiet. Das Einzige, was wir zutage fördern können, ist, daß die Struktur des *désir* einen grundlegenden, vereinheitlichenden und organisierenden Charakter hat.

Die dramatische Sprache ist durch ihre Schlichtheit, Sorgfalt und Symmetrie, durch ihre Alltäglichkeit gekennzeichnet, aber sie ist hermetisch, mit einer Tendenz zur Entsemantisierung durch die pragmatische Asituationalität: Das heißt, der Diskurs der Figuren befindet sich außerhalb der erklärenden, orientierenden Deixis (der Diskurs könnte ohne die Vorgabe der Namen der Figuren produziert werden), er genügt sich selbst, ist atemporal und nicht-räumlich. Dem Diskurs fehlt die pragmatische Sedimentierung, daher weist er einen distanzierenden, irritierenden, überraschenden Effekt auf.

In seiner ersten Hälfte behandelt der dramatische Diskurs das Thema des Wunsches. Damit verbunden sind der Aspekt des Gleichgewichts von Mensch und Tier als Produkten der Natur, Akt des Kaufens und Verkaufens, das Gefühl des Schmerzes, das Problem der Einsamkeit; all dies sei nur angedeutet. Der dramatische Text schafft, ebenso wie der Aufführungstext, gleichzeitig seine Metasprache.

Doch – besonders von der zweiten Hälfte des Ablaufs an – bewegt sich der Diskurs in akzentuierter Form auf ein Niveau der Metasprache: Der Text produziert seine eigene Reflexion, insoweit die Figuren beginnen, die Form der Annäherung des einen an den anderen zu diskutieren. Die Figuren sagen nicht nur, was sie tun wollen, sondern sie sprechen über das, was sie tun wollen, und darüber, wie sie es tun wollen. Wir haben eine Trennung zwischen Handeln und Sprechen, ein Brechtsches Verfahren, aber nicht explizit, durch einen Gestus epischer Verfremdung, sondern durch die Sprache der Figur, ohne daß dieser Wechsel im Niveau hervorgehoben wird.

Inwiefern ist *Dans la solitude des champs de coton* eine Form postmodernen dekonstruktionistischen Theaters?

1. Es wird ein semantisierter Diskurs verwendet, wobei der traditionelle dramatische Diskurs zitiert wird, allerdings wird dieser in der Form organisiert, daß die Syntagmen nebeneinander ohne weitere Beziehung als die typographische erscheinen. Dem Diskurs wird nicht allein seine mimetische, sondern auch seine pragmatische Grundlage entzogen, wodurch er zu einem hermetischen Diskurs wird.

2. Es wird ein mimetisches Theater heraufbeschworen, aber es gibt nichts mehr nachzuahmen; die Referenzialität ist rein linguistischer Natur und damit universell, sie ist überall oder nirgends: Anonymität (Dekonstruktion des traditionellen Sprechtheaters).

3. Implizit werden Signifikanten heraufbeschworen, die in einer Weise generalisiert werden, daß ihr Signifikat eliminiert wird, transformiert wird, oder daß sie ersetzt werden durch andere Signifikanten/Signifikate, welche die ursprünglich heraufbeschworenen annullieren: Zu Beginn des Textes wird uns zum Beispiel eine Definition des Lexems 'deal' gegeben;[23] in diesem Passus wird uns eine Interpretation vorgegeben, die der Text später durch die subtile Einführung anderer Möglichkeiten dekonstruiert.

Darüber hinaus hat der zitierte Text eine Metaebene, sehr ähnlich der der Romane von Robbe-Grillet.[24] Lexeme wie 'espaces neutres', 'indéfinis', 'non prévus à cet usage' weisen uns auf die Anwendung von Raum und Zeit hin, wie sie der dramatische Diskurs vollzieht, und zeigen uns, daß dies eine vom Üblichen abweichende Verwendung ist. Die Termini 'pourvoyeur' und 'quémandeurs' stellen den Produzenten des dramatischen Textes und des Aufführungstextes sowie dessen Zuschauer oder Leser dar. Der Text wird durch eine verdeckte Anwendung des dramatischen Diskurses, durch konventionelle Zeichen charakterisiert, die jedoch zumeist auf einer sekundären Ebene verwendet werden ('signes conventionnels ou conversation à double sens'), das heißt, sie sagen nicht, was sie vorgeben zu sagen, sondern etwas anderes. Diese Verfahrensweisen sind ein klares Beispiel für das, was wir als Dekonstruktion bezeichnen wollen. Dieser Terminus wird zumeist in unkorrekter Weise verwendet, wenn er im Sinne von Destruktion gebraucht wird statt im Sinne des Ersatzes eines Systems durch ein anderes, durch Transformationen sowohl auf Oberflächen-Niveau als auch auf der Ebene der Tiefenstruktur.

4. Dekonstruktion der dramatischen Figur. Der autonome Diskurs macht die Figur entbehrlich; sie steht nicht mehr im Mittelpunkt, sondern sie fungiert als Projektor für einen bestimmten Diskurs.

5. Ideologie und Kritik sind in verschleierter Form einbezogen, allerdings weder anklagend noch anprangernd (wie bei Sartre, Camus), noch symbolisch (wie bei Beckett, Ionesco): Das Problem von Konsum und Genuß als sozio-kulturelles Phänomen wird nicht auf ethischer, sondern ästhetischer Ebene dargelegt, nicht ästhetisierend im Sinne einer Flucht, sondern mit den Instrumenten des Theaters, weder wie engagiertes oder politisches Theater noch wie neokonservatives, reaktionäres oder restauratives Theater. Dennoch ist die Sozialkritik subtil in die politische Botschaft hineingeschrieben.

6. Dieses Stück nimmt vom Theater der späten Moderne (Beckett/Ionesco) die Abstraktion der Sprache, die Reduktion der dramatischen Figur, fällt aber nicht in das, was man das 'Absurde' genannt hat, das heißt, semiotisch ausgedrückt, in eine Inversion der logischen Parameter der Sprache und der Realität, um einen modernen Mythos des Theaters zu schaffen, sondern es entsteht eine postmoderne Entmythisierung.

1.3.2 *La pasión de Pentesilea* oder die Dekonstruktion des Mythos und der Tragödie: die multimedial-epische Theaterdichtung (*poema épico-espectacular dramático*) von Luis de Tavira

La pasión de Pentesilea, aufgeführt am 21. April 1988 im Centro Universitario de Teatro (México),[25] das wir als multimedial-epische Theaterdichtung definieren,[26] ist durch eine äußerst komplexe Struktur und eine enorme Pluralität von Intertexten und Kodizes charakterisiert.

De Tavira nimmt die romantische Tragödie *Pentesilea* (1806–1808) von Kleist als Ausgangspunkt, um seine eigene postmoderne multimedial-epische Theaterdichtung, nicht etwa eine postmoderne Inszenierung des Kleist-Dramas zu schaffen. Von diesem wird in das Werk Taviras die entfesselte Leidenschaft seiner Figuren, der Kampf zwischen Pflicht und Liebe, unter dem Pentesilea und Achilles leiden, übernommen, wobei Tavira wie Kleist die traditionelle Form des Theaters nicht berücksichtigt, das heißt die Länge und die festgelegte Zahl von Szenen sowie die Forderung, daß das Dargelegte auf der Bühne darstellbar sein müsse. Das Stück ist nicht nur eine Dekonstruktion von Kleists Stück, sondern von verschiedenen Versionen des Themas der Beziehung zwischen Pentesilea und Achilles, verbunden mit kriegerischen und historischen Ereignissen wie den napoleonischen Kriegen oder den Kriegen des 20. Jahrhunderts. Es werden antike wie auch moderne Kostüme verwendet, Objekte wie Bögen und Schilde, aber auch Helikopter, Überschall-Jets, Maschinengewehre, Atombomben, Walkie-talkies und Walkmen.

Die Figuren sind eine Mischung aus antiken mythischen und realen modernen Gestalten: Diomedes ist Eisenhower, Antilochos ist Pizarro; über trojanische

Soldaten hinaus haben wir Spanier aus dem 16. Jahrhundert, US-Marines aus dem 20. Jahrhundert, den heiligen Sebastian, Napoleon, einen preußischen Kurier usw.

Das griechische, das römische Theater und das der Renaissance werden durch die Einbeziehung eines Prologs sowie des Chors zitiert, das Stück ist in zwei Teile geliedert. Die allgemeine Struktur wird durch den Prolog konstituiert, in dem die Geburt des Kosmos aus einem riesigen Ei dargestellt wird, das von einer dem Schaum entstiegenen Frau (Venus) geboren und von einer Schlange zerdrückt wird (Referenz an die biblische Eva). Dann hört man nicht den Satz: "Am Anfang war das Wort", sondern: "Am Anfang war die Frau". Im folgenden wird eine Szene von einem sommerlichen Strand im Jahre 1802 gezeigt, wo ein Alter, offenbar ein Blinder von einem Jahrmarkt des 19. Jahrhunderts, auf einer Flöte spielt; zwei Kinder spielen mit einem großen weißen Luftballon, und eine Figur ruht in der Haltung des heiligen Sebastian, so daß nur der Zuschauer sie sehen kann. Man hört einen Schuß, und es erscheint ein sommerlich gekleideter Mann mit einer Pistole, die er im Sand vergräbt; es folgt eine andere, ebenso gekleidete männliche Person (Figuren auf der Flucht 1 und 2). Sie machen sich – verfolgt von napoleonischen Soldaten – auf die Flucht und verabreden, sich in Bern zu treffen. Der Blinde ist der einzige, der erkennt, daß eine der fliehenden Personen in Wahrheit eine Frau ist. Diese Szene (Prolog, Szene 5) wiederholt sich von diesem Augenblick an bis zum Ende des Stücks (Teil II, Szene 11). Hier ermorden die Soldaten einen der sommerlich gekleideten Männer, der eigentlich eine als Mann verkleidete Frau ist, nämlich Pentesilea, die vor ihrem Tod Heinrich ruft; er nimmt angesichts ihres Todes den Revolver, um sich umzubringen (Bezug zum Freitod Kleists).

Diese Szenen bilden den allgemeinen Rahmen, der das Stück wie eine Klammer umfaßt; sie repräsentieren in ihrer Mehrdeutigkeit die politischen Kämpfe Kleists (Kampf für Frankreich vs. Gefangener Frankreichs, Herumirren durch Europa), sie verbinden die griechische Vergangenheit mit der historischen Figur Kleists und mit der Situation im 20. Jahrhundert.

Ein zweiter Rahmen wird durch die Szenen 2, 8 und 9 des Teils I gebildet, mit welchen das Drama im Teil II in einer Synthese endet. Odysseus fällt tödlich getroffen nieder, hat Fieber und Durst (I, 2), er wird darüber befragt, was mit den Griechen und mit Achilles im Krieg gegen Pentesilea passiert sei (I, 8), und dann kommt Achilles, der plötzlich, angesichts der Amazonen, die ihn verfolgen, die Flucht antritt (I, 9).[27] In II, 10 erzählt Odysseus das in II, 2 und folgende Geschehene, wo Achilles Pentesilea schwer verletzt, ihr dann aber doch das Leben rettet. Nachdem sie wiederhergestellt ist, zerstört sie ihn (II, 8) und nachdem sie ihn getötet hat, verspeist sie seinen Körper in einem Gefühlsausbruch, der zwischen Haß, Liebe und Leidenschaft schwankt. Odysseus sagt im Delirium: "Ich träumte, daß Pentesilea ihn ermordete und seinen Körper verspeiste [...]",[28] womit darauf angespielt wird, daß all das Geschehene, eine Variation des Themas Haß vs. Liebe, Pflicht vs. Leidenschaft, in der Traumphantasie des sterbenden Odysseus lokalisiert ist. Achilles läßt sich aus Liebe verstümmeln und töten, denn dies ist die einzige Weise, auf die er die Liebe Pentesileas erleben kann (die Amazonen müssen ihren Mann wählen, nachdem sie ihn besiegt haben), und der kannibalische Akt seitens

Pentesileas und ihr Versuch, in den Leichnam von Achilles einzudringen und mit ihm zu verschmelzen, verkörpern ihre Art, diese Liebe zu verwirklichen. Die Pfeile, die in Achilles' Körper stecken, stellen die Ikonisierung der beschriebenen Opposition dar.

Wir möchten unsere Analyse nicht beenden, ohne darauf hinzuweisen, daß die Erwähnungen des zerstörten Napoleon, des zugrundegegangenen Pizarro, der Griechen oder der gemeuchelten Amazonen, verbunden mit dem brutalen Ende von Pentesilea und Achilles und mit dem gewaltträchtigen Ende der Männer 1 und 2, dieser multimedialen epischen Theaterdichtung eine hochgradig politische Note verleihen und zwar ohne daß sie ein politischer Text wird. Dennoch übt der Text deutlich Kritik an kriegerischen Vorgängen und einer expansionistischen Machtausübung.

De Tavira dekonstruiert die Form der Tragödie und den griechischen Mythos des Heroen Achilles sowie die Grausamkeit der Amazonen durch Selbstzerstörung als subversives Element gegen die Unmöglichkeit der Liebe in einer aufgezwungenen Ordnung.

1.4 Historisierendes dekonstruktionistisches Theater: Eduardo Pavlovsky: *Potestad*

Der Schauspieler, Regisseur und Dramatiker Eduardo Pavlovsky ist trotz der mangelnden Aufmerksamkeit, die man ihm in Argentinien zuteil werden läßt, zweifelsohne nicht nur eine der herausragendsten Repräsentanten des lateinamerikanischen Theaters, der eine der überaus seltenen Ausdrucksformen dieses Theaters von weiter internationaler Rezeption entwickelt hat, sondern er stellt gleichzeitig ein überaus aktuelles Theater innerhalb jener Strömung dar, die wir als historisierend-dekonstruktionistische Postmodernität bezeichnen.

Das Theater Pavlovskys ist scheinbar nicht klassifizierbar: Die einen werden sagen, es sei hochgradig politisch; andere werden diese Kennzeichnung ablehnen, da eine offensichtliche Ideologie oder das Pamphletartige fehlen; wieder andere werden sein Werk als Psychodrama oder Gruppentherapie-Drama bezeichnen usw. Sein Werk hat jedoch ein grundlegendes Merkmal: Es schafft eine Pragmatik, Semantik und Syntagmatik, die eine Leere produzieren: die des Nicht-Gesagten oder Nicht-Vollständig-Gesagten, eine 'Para-Sprache', die ihren historischen Referenten deterritorialisiert, das bedeutet, es ist engagiertes Theater oder Theater mit politischer Anklage, rekodifiziert in postmoderner, allusiver, intertextueller, zwiespältiger, fragmentarischer und universeller Form.

Das Dargelegte kann gut anhand von *Potestad* analysiert werden, einem in der Sala del Teatro del Viejo Palermo im Mai 1985 aufgeführten Werk,[29] das nur zwei Figuren umfaßt, oder – besser gesagt – eigentlich sogar nur eine: die männliche Figur, genannt 'Der Mann'. Die zweite Figur, eine Frau namens Tita, ist eine Art Fantasma, das sich versteinert auf der Bühne befindet, allerdings eine unverzichtbare dramaturgische Funktion innehat: Sie verkörpert die erbarmungsloseste

Einsamkeit, die grausamste Kommunikationslosigkeit, die Kälte, das Existieren, nicht aber das Sein; sie kennzeichnet den Abgrund; sie ist eine Ikonisierung des "Todes bei lebendigem Leib".

1.4.1 Der dramatische Text

Der dramatische Text wird von 'Dem Mann' konstituiert; er bildet die physische und sprachliche Bühnenwelt: sowohl die Objekte im Raum (wir beobachten, daß sich auf der Bühne lediglich zwei Stühle und ein großer Vorhang im Hintergrund befinden) als auch die anderen Figuren, seine Tochter Adriana und seine Frau Ana María (sie existieren, wie wir im Verlauf des Werkes feststellen, nur in dem rückblickenden Delirium in Monologform), sowie deren diverse Bewegungen und Stellungen beim Sich-setzen usw.

Der Monolog, die Halluzinationen 'Des Mannes' lassen sich semantisch, syntagmatisch und zeitlich synthetisieren: Der Mann spricht, nachdem er die Präsenz seiner Frau und seiner Tochter in der Gegenwart heraufbeschworen hat, von seiner Jugend als Sportler (er macht sich über sich selbst lustig), von seiner gegenwärtigen gewohnheitsmäßigen Beziehung zu seiner Frau und von den Studien seiner Tochter. Plötzlich wechselt er zur Vergangenheit und beschreibt, wie eines Sonnabends ein Mann seine Tochter abholt und diese nie wieder zurückkehrt. In einem zweiten Teil tritt Tita hinzu, die 'Der Mann' teilhaben läßt an seinem Schmerz und an der Entfremdung von seiner Frau, die in einen Zustand von Schwachsinn verfallen ist. Schließlich haben wir einen dritten Abschnitt, in dem 'Der Mann', der bisher augenscheinlich ein Opfer der Repression verkörperte, in seiner doppelten Identität als Opfer und Missetäter entdeckt wird: Er ist ein Arzt des Geheimdienstes, der den Tod der ermordeten Eltern Adrianas bestätigt. Diese, noch sehr klein, befand sich im Nebenraum und wird von dem Arzt, dessen Ehe kinderlos geblieben war, 'adoptiert'.

Den historischen Intertext bildet die bekannte Tatsache, daß Kinder, die aufgrund der Ermordung ihrer kämpfenden Eltern zu Waisen geworden waren, von der Diktatur geraubt wurden. Hier nimmt das neue System dem Usurpator seinerseits das inzwischen ziemlich erwachsene Mädchen.

1.4.2 Die räumlich-zeitlich-dramatische Syntagmatik

Die Art der zeitlichen Organisation (unabhängig vom Pragmatischen und Kinesischen, auf die wir im weiteren zurückkommen werden) ist grundlegend, denn sie löst den Diskurs/das Handeln aus ihrer räumlich-zeitlichen Determinierung. Alles wird in retrospektiver Form gesagt, aber dargestellt nach Art des Hier und Jetzt, was sich manifestiert in einer ambivalenten wörtlich-zeitlichen Deixis, die zwischen der unmittelbaren Gegenwart und der Vergangenheit schwankt und so den Verlauf des Monologs und die Gemütswechsel 'Des Mannes' kennzeichnet.[30] Mit diesem Verfahren löst Pavlovsky die dargestellte Thematik aus ihrer rein lokalen und historischen Determinierung heraus und läßt sie übergehen in die Zwiespältigkeit

des Individuums im allgemeinen, indem er dessen Fähigkeit zu zerstören, zu lieben, zu foltern und zu leiden zeigt. So sind die folgenden Worte 'Des Mannes' grundlegend: "Da ich Legastheniker bin und das Gefühl für Zeit und Raum verliere, glaube ich [...]"[31] ("Como yo soy disléxico y pierdo el sentido del tiempo y del espacio creo que [...]"), denn sie lösen das Gezeigte und Gesagte aus Zeit und Raum heraus, lassen es in einer 'labilen' Situation, relativiert, zur Disposition stehend, völlig offen.

1.4.3 Die Pragmatik

Der Zuschauer/Leser befindet sich fast in der gesamten Aufführung/Lektüre in einer 'leeren' und 'schwachen' Pragmatik, denn der Monolog oder vorgespielte Dialog ist weder introduktiv noch mimetisch, sondern bezieht sich auf sich selbst oder auf das System 'Theater'. Dieses steht nicht in erster Linie im Dienst einer Handlung oder einer Botschaft; es ist rein sprachliche Materie und daher hermetisch geschlossen. Im besten Falle ist es deskriptiv, allerdings ohne situatives Ziel.[32]

Der gesamte Dialog zwischen dem Mann, der kommt, um das Mädchen abzuholen, und 'Dem Mann' (ihrem Vater) bleibt ohne Erklärung, denn das Mädchen geht mit ersterem, als wäre er ein Bekannter, der kommt und sie abholt um auszugehen. Man versteht nicht, warum die Eltern sich nicht dagegen wehren, daß das Mädchen hinausgeht. Was deutlich wird, ist, daß 'Der Mann' sich außerstande fühlt zu verhindern, daß das Mädchen geht, nachdem die anonyme Figur ihm gesagt hat: "wir sind nicht in der früheren Zeit".[33] Die Situation beginnt sich lediglich während des Monologs mit Tita etwas aufzuklären, als 'Der Mann' ihr darlegt, daß man ihm Adriana "geraubt" habe.[34] Die Erklärung dieser Leerstellen kommt in gewisser Weise nur ans Licht, als 'Der Mann' seine wirkliche Identität offenbart. Sein Diskurs ist jetzt gekennzeichnet von einer Mischung aus Aggressor, Peiniger und Menschenverachter, der technisch und kalt die massakrierten Körper von Adrianas Eltern beschreibt ("Tenía además un agujero en el molar, fosa orbicular derecha, comisura labial [...]. Ella [...] no tenía jeta [...]"[35])

Andererseits kristallisiert sich das andere Gesicht des Missetäters heraus, das eines Menschen, der Schmerz empfindet und weint. Hier übernimmt Pavlovsky die Perspektive des Folterers, der uns letztendlich die ganze Geschichte zeigt. Er ergreift nicht Partei, sondern klagt aus der schmerzlichen Perspektive des Geheimdienstarztes an, indem er die Abgründe der menschlichen Natur offenbart.

1.4.4 Die Kinesik

Von grundlegender Bedeutung ist in diesem Stück die physisch-gestische Arbeit. Pavlovsky macht seine linguistische Geste durch eine mimische Sprache zugänglich, er verwandelt das sprachliche Zeichen in ein gestisch-körperliches Zeichen. Von besonderem Interesse sind die Szenen mit Tita, in denen es 'Der Mann', erfüllt von Schmerz, Beklemmung, Einsamkeit, trotz seiner Rhetorik weder schafft, die unerschütterliche Tita, die von der Realität ihres Freundes bedeckt zu sein scheint,

zu bewegen, noch sich ihr zu nähern. Die Hände, der Körper 'Des Mannes' umkreisen die Frau, er liebkost sie, Millimeter von ihrer Haut entfernt, man nimmt beinahe das Reiben zwischen den Händen und dem Gesicht wahr, aber es erfüllt sich nicht. Es gibt eine Art von Energiesperre, die die Annäherung verhindert. So drückt Pavlovsky die grenzenloseste Isolation und Einsamkeit aus, nicht mit Worten, sondern mit diesem Körperspiel. Darüber hinaus reproduzieren seine verschiedenen mimischen Haltungen verschiedene Figuren, in verschiedenen Zeitabschnitten und verschiedenen Situationen.

1.4.5 Die Meta-Theatralität

Schließlich zwei weitere Aspekte: die Komik und die Meta-Theatralität. Pavlovsky bezieht die Komik, sowohl die physisch-gestische als auch die semantische, mit doppelter Funktion ein: Er entdeckt sie als ein Mittel, das Publikum zu fesseln, es durch ein solches Werk mit einer angedeuteten Art billiger Volkstümlichkeit zu reizen; andererseits entfaltet sich die Komik innerhalb des Kontextes des Lebens der Figuren und ihrer Handlungen als eine Waffe des Zynismus, im Kontrast zu der von 'Dem Mann' erzählten und beklagten Situation. Das Boulevard-Stück sieht sich so verwandelt in ein blutiges Thema, des Nicht-Gesagten, des verbal und szenisch bis zum Schluß Unterdrückten, bis zu dem Moment, in dem die wahre Identität 'Des Mannes' als Entführer offenbart wird, der sich Gesicht und Brust mit Blut bedeckt, als er erzählt, wie er das Mädchen bekommen hat. Das Blut ist die Allegorie einer kriminellen Adoption.

Die Meta-Theatralität widerspiegelt sich darin, daß 'Der Mann' ständig über seine Worte, Gesten und Handlungen wie über die der anderen Figuren nachdenkt (in seiner diskursiven Phantasie). Auf diese Weise schafft Pavlovsky gleichzeitig ein antimimetisches Theater, eine Art von subtil in den Diskurs selbst eingebetteter 'Distanzierung', ohne daß sich eine Brechtsche Ästhetik entwickelt und ohne daß es zu einem distanzierenden psychoanalytischen Diskurs in der Tradition Ionescos kommt. Eher liegt eine Neubearbeitung des Diskurses von Beckett vor; das bedeutet: eine Dekonstruktion der Bühne, eine Derepräsentation, eine Nicht-Realisierung des traditionell Theatralischen, ohne daß allerdings wie bei Beckett die Grenze der Zerstörung des dramatischen Zeichens erreicht würde: Wir haben hier eine Pavlovskysche Neukodierung des Theaters von Beckett für ein rein argentinisches Anliegen, aber in dieser Reaktualisierung erreicht es universellen Charakter, wird Teil aller. Hier liegt die Größe des Theaters Pavlovskys begründet.

1.5 Mischformen

1.5.1 *Historia de un galpón abandonado* von Ramón Griffero. Szenisches Schauspiel oder: zwischen Gestualität und Dekonstruktion

Der Untertitel des Werkes von Griffero, das im April 1984 in der Sala Troley aufgeführt wird, stützt sich auf verschiedene Intertexte und Kodizes, die sich von

der Oper, der Music Hall, dem Kabarett, dem Expressionismus, dem grotesken Theater und dem Symbolismus ableiten. Die Beleuchtung, die Musik, die Schreie und das Schweigen haben eine herausragende Stellung, ebenso der Bühnenraum; nicht der Text, sondern das Bild konstituiert das Resultat. Der Text ist ein *work in progress*. Griffero behandelt die Figuren in ihrer szenischen Form und vermeidet so jeglichen Psychologismus.[36]

Der szenische Raum ist ähnlich wie bei Kurapel (es handelt sich um einen Zementschuppen) einen Raum mit hohen Wänden in rechteckiger Form, wenngleich der Dramatiker einen Parkplatz bevorzugt hätte, damit sich der Zuschauer im Inneren des szenischen Raumes hätte befinden können.

Das szenische Schauspiel besteht aus einem "Prolog", aus dem "sich versammelnden Rat", dem "Morgengrauen im Schuppen", dem "Empfang", dem "ersten Karneval", dem "epischen Bild", den "parallelen Monologen", aus "Der Rat ärgert sich", aus dem "Dreieck der Festung", dem "Tanz" und schließlich dem "Epilog". Die Handlung spielt offenbar in den vierziger Jahren, was von den Kostümen abgeleitet werden kann.

Alle Figuren, und mit ihnen die Handlungen, haben etwas Phantasmagorisches; sie sprechen von der Vergangenheit, so Carmen und Don Camilo und die Fettleibige, eine barfüßige, zerlumpte Frau, Doña Carla und eine elegante Señora mit Fuchspelz.

Als schließlich alle eingeschlafen sind, beginnt sich langsam der Kleiderschrank zu öffnen, und wir erleben eine Art Karneval: Doña Carla, in einem Zustand von Trunkenheit, trägt eine Larve und ein Nachtgewand aus rotem Samt, das auf einer Seite offen ist, goldfarbene Schuhe mit hohem Absatz und eine aus Locken und Haarlack aufgetürmte Frisur (eine Frisur à la Pompadour). Sie will sich dem entfesselten Verlangen hingeben, sie begehrt streng riechende Männer, um sich mit ihnen im Schlamm zu wälzen. Fermín, eine Art Paranoiker, hat die Funktion, sie zu besänftigen und ihr Ungestüm zu bremsen. Am Ende dieser Szene erscheint eine nackte Figur von undefinierbarem Geschlecht; an ihren Füßen hängen lange Stoffahnen, die Silhouette ist völlig naß, Wasser tropft; man hört nur die Tropfen, die auf den Zement herabfallen.

Mit der folgenden Szene beginnen die Versammlung des Rates und die Vorbereitung der Festlichkeiten. Don Carlos beginnt, die Rollen zu verteilen, wie es im Großen Welttheater geschieht. Carla wird die sozio-kulturelle Organisation der Bodega übertragen, ihre Aufgabe ist es, zu unterhalten und zu unterweisen (ein Zitat des Topos der Dramatik der Renaissance und des Barock: *delectare/docere*); Mendíbez übernimmt die Finanzen und die Fragen der Arbeit; Fermín wird zum Generalinspekteur des Unternehmens ernannt, er muß die vom Rat postulierten Werte vertreten und diejenigen, die von der Linie abweichen, bestrafen. Am Ende der Verteilung, nachdem alle Figuren ihren Dank ausgesprochen und mit tiefer Bewegung zum Ausdruck gebracht haben, wie sehr sie sich durch die ihnen zugewiesene Rolle geehrt fühlen, applaudieren sie in allgemeiner Freude. Don Carlos erteilt sich die Rolle des General-Koordinators. Es wird die Bildung einer Regierung heraufbeschworen, begleitet von Don Carlos' Tiraden. Diese Stelle bildet

einen politischen Intertext mit Bezug auf die lateinamerikanischen Diktaturen, insbesondere die Rhetorik des Diktators Pinochet. Auch die Aussagen anderer Figuren weisen auf die Verdrehung der Geschichte durch die Diktatur für eine ganze Generation hin.

Beim Morgengrauen im Schuppen werden die Dialoge vom Anfang wieder aufgenommen, und es beginnt eine Art von Zusammenleben zwischen den Figuren. Einerseits gibt es eine Annäherung zwischen dem Schuhputzer und der Frau, andererseits diskriminiert die vornehme Señora die anderen als "von anderer Rasse". Das Wasser erscheint als Figur und hält eine surrealistische Rede. Im folgenden Akt beginnt der Empfang des Rates mit festlicher Musik, farbigen Lichtern und Trompeten; die Figuren des Schuppens verwandeln sich in ein Publikum, und für den Abend wird der Karneval angekündigt. Schließlich gibt es eine Musik-Szene. Erneut erscheint das Wasser, das sich unterhält, und die Frau beginnt, eine Tonne zu füllen.

Anschließend vollzieht sich der Karneval, das Theater im Theater. Der Schuppen ist in entsprechender Weise dekoriert; Camilo ist als Kaninchen maskiert, Carmen als griechische Muse, der Schuhputzer als Harlekin; die Dame trägt eine barocke Bekleidung, welche eine Rose darstellt; die Frau trägt eine Maske, Don Carlos eine schwarz glänzende Rüstung, Mendíbez erscheint als plumper Sonnenkönig; Fermín als Gouvernante (Perücke mit Haarknoten, Brille, schwarz gekleidet), Doña Carla als Mme. Pompadour, die Fettleibige im Zirkuskostüm. Dann beginnt eine Oper-Kabarett-Vorstellung. Es wird gesungen, getanzt; Doña Carla heult, die Frau macht Ballettbewegungen, Doña Carla spielt eine Aufnahme ab, auf der ein Geschlechtsakt festgehalten ist; gleichzeitig tanzen Doña Carla und die Frau und wälzen sich herum.

Die zweite Darstellung ist "Das epische Bild", wo man wie im Stil des Theaters des Siglo de Oro deklamiert. Das Stück ist eine parodistische Reminiszenz an *Fuenteovejuna*, verbunden mit der Rhetorik von G. García Márquez in *Cien años de soledad*.

Anschließend sprechen in den "Parallelen Monologen" Carmen, Camilo und der Schuhputzer gleichzeitig, und trotz der Hermetik des Diskurses ist die Anspielung auf Akte von Gewalt und Unterdrückung zu spüren. Carmen spricht von der Zerstörung der Bücher, Camilo von Denunzianten und Folterungen und der Schuhputzer von Terror und einem Schuß.

In der folgenden Episode, "Der Rat ärgert sich", bezeichnet Don Carlos die Rede der Figuren aus dem Schuppen als ein Beispiel für Schwäche; es wird der Beschluß gefaßt, sie in starker Weise wie die "Vorgänger" zu erziehen; deshalb verbietet er ihnen, zu trinken und zu essen. Wasser und Lebensmittel hängen als Versuchung für sie an der Decke. Einige der Figuren können der Versuchung nicht widerstehen, sie trinken und essen, aber das Wasser ist in Wirklichkeit Urin, und die Orangen sind aus Plastik. In diesem Augenblick öffnet sich der Kleiderschrank, und wir erleben ein elegantes Abendessen des Rates, eine parodistische Reminiszenz an den Buñuel-Film *Der diskrete Charme der Bourgeoisie*. Die Mitglieder des Rates werfen den Figuren vom Schuppen Lebensmittel zu; Camilo befürchtet

den Tod der Wasserratte infolge von Wasser- und Nahrungsmangel; er zeigt sie Don Carlos, der sie an der Wand zerschmettert, was den Tod von Camilo und Geistesgestörtheit bei Carmen hervorruft.

In der Art eines 'Entremés' erzählt Mendíbez eine erotische Geschichte aus seiner Jugend, als ihm eine Frau ihre Vagina zeigte und er entsetzt floh, um bei seiner Mutter Trost zu suchen. Dann folgt ein Tanz, in welchem die Geschichte Mendíbez' in den Dialog einiger Figuren eingeführt wird, die die Frau anstacheln, gleiches zu tun, was in erotischen Handlungen endet, die nach und nach erstarren. Diese beiden Situationen setzen den Akt des 'Vertraut-werdens' aller Figuren fort, der schon in der Karneval-Szene begonnen hatte.

Die Destruktion, die mit dem Tod von Victor und Camilo begonnen hatte, setzt sich nach einem nicht lokalisierbaren Schuß (offenbar hat Doña Carla geschossen, die wenige Minuten zuvor von Don Fermín einen Revolver bekommen hatte) mit dem Tod des Babys fort; dessen Mutter, die Frau, fällt in eine Art Schwachsinn.

Es werden eine Ermittlung und ein Gerichtsverfahren heraufbeschworen; man kommt zu dem Schluß, daß der Revolver 'ausländisch' sei, und man beschuldigt offenbar die Figuren aus dem Schuppen des Mordes. Der Rat, dem sich die Señora angeschlossen hat, betritt den Schuppen. Die Figuren attackieren den Kleiderschrank (wie die anderen aus dem 'epischen Bild') und zünden ihn an, doch der Rat ist geflohen.

An dieser Stelle könnte die Theateraufführung – gemäß einer Anmerkung von Griffero – enden, aber sie kann auch mit dem "Epilog" beschlossen werden, in dem der Mann, der Schuhputzer und die Fettleibige versuchen, den Schuppen bewohnbar zu machen.

Das Werk Grifferos ist einerseits ein gestisches oder kinesisches Theater, insofern die Körperaktionen (Bewegungen, Tanz, Mimik usw.) eine zentrale Rolle einnehmen; andererseits ist es ein dekonstruktionistisches Schauspiel, insofern es bereits überwundene historische Modelle zitiert wie das sogenannte Theater *sensu stricto*, die Comedia des Barock und das Entremés des Barock. Ferner zitiert es das Kabarett und Revue/Show-Vorstellungen, was den Gegensatz zu dem im Bühnen-Raum Dargestellten besonders betont. Griffero versucht so, eine neue Form, Theater zu schaffen und Theater anzusehen, einzuführen. Außerdem verwendet er Dialoge in fragmentarischer Form sowie mit hermetischem und nicht dechiffrierbarem Inhalt, um die verschlissene dramatische Sprache zu erneuern.

Der politische Intertext ist auf subtile Weise in kaum spürbare Allusionen eingebracht, die der Rezipient entdecken muß, als Resultat einer neuen Ästhetik sowohl der Produktion als auch der Rezeption des Aufführungstextes ebenso wie als Reflex der herrschenden politischen Situation.

Durch die Karnevalisierung des Schauspiels ergibt sich ein unbestimmter, pluralistischer und vieldeutiger Signifikant. Dasselbe geschieht bei Kurapel, jedoch mit anderen Mitteln.

1.5.2 *Orlando*: Wilson/Woolf

1.5.2.1 Der dramatische Text und der Aufführungstext: Robert Wilson, *Orlando* oder: die karnevalesken Raum/Zeit- und Identitäts-Transmutationen

Robert Wilson (Inszenierung, Beleuchtung und Choreographie), Darry Pinckney (Text), Susanne Rasching (Kostüme), Peter Kuhn (Musik und Klang) und Jutta Lampe (Orlando) realisieren ein Schauspiel nach dem pseudo-autobiographischen Roman *Orlando* (1928) von Virginia Woolf, in das Elemente ihrer Beziehung zu Victoria Sackville-West (welcher Woolf den Roman gewidmet hat) sowie ihre Obsessionen, ihre sexuellen Probleme und ihre feministischen Konzepte eingegliedert werden.[37]

Dieser Roman voller Parodie, Persiflage und Ironie, auch im Hinblick auf bestimmte feministische Tendenzen dieser Zeit, voller Kritik an der viktorianischen Gesellschaft, ist mit seinem Humor, seinem Sarkasmus und mit dem Moment des Spiels als distanzierendem Prinzip, mit einem dezentrierten, zwiespältigen Ich, das aufgrund seiner verschiedenen Transformationen beinahe anonym wird, mit dem Mysterium und mit dem Phantastischen der Identitätswechsel und den räumlich-zeitlichen Sprüngen eine Dekonstruktion des autobiographischen Genres und eine totale Kritik an der europäischen Gesellschaft zu Beginn des Jahrhunderts, die in gewisser Weise die Postmoderne-Diskussion vom Beginn der sechziger Jahre vorwegnimmt. In dieser "intellektuellen Verwandtschaft" besteht die Gemeinsamkeit zwischen Wilson und Woolf, zwischen Theater und Roman.

1.5.2.2 Der dramatische Text oder das Heideggersche Kabarett[38]

Darry Pinckney hat den Woolf-Text auf 29 Seiten reduziert.[39] Der Aufführungstext ist weder eine Reproduktion noch eine Synthese des narrativen Textes, will dies auch nicht sein, denn das wäre – bedingt durch die Komplexität des narrativen Textes – ein unmögliches Unterfangen und zudem nutzlos, da es sich um ein anderes Medium handelt.[40] Alle Diskurse des dramatischen Textes/ Aufführungstextes sind dem Roman entnommen, nichts wurde überarbeitet oder hinzugefügt. Der monologische dramatische Text ist – wie der Aufführungstext – in drei Teile oder Szenen geteilt, die ihrerseits wieder in eine unbestimmte Zahl von Subszenen oder Sequenzen untergliedert sind.

Der erste Teil beginnt mit einem Monolog in der ersten Person Singular. Es ist ein Monolog des Sechzehnjährigen, der in seine Mansarde geflohen ist und dort von Abenteuern und davon träumt, den Tod herauszufordern; er liebt die Einsamkeit, in der Hand hält er einen Totenkopf. Diese Szene wird von der Figur des Orlando dargestellt, der sich auf einer Art Pritsche ausstreckt. Dann befindet er sich allein auf einem Hügel, auf einer Eiche, von der er herunterfällt. Der Sturz markiert den Beginn der Reise ins 16. Jahrhundert. Der Eichenstamm, glatt, glänzend, ohne Zweige und Blätter, senkt sich hinter dem Rücken von Orlando langsam von der Decke herab. Orlando wird vermischt mit der Natur, er verwandelt sich in das "Symbol der Fruchtbarkeit einer Sommernacht."[41] Dann setzt er seine Reise fort und

steigt vom Hügel hinab ins Tal, um vor einer alten, verbrauchten und wollüstigen Königin, die ihn wegen seiner Schönheit und Grazie zum "Sohn ihres Alters"[42] erwählt hat, zu entfliehen. Orlando widmet sich dem Schreiben und dem luxuriösen Leben und tritt in Beziehung zu einer seiner Geliebten. In diesem Moment erstarren die ganze Region und der Fluß Tamesis zu Eis. Von einem der Schiffe steigt eine Figur herab, die Orlando wegen ihrer Schönheit fasziniert. Anfangs ist nicht klar, ob es sich um einen jungen Mann oder ein junges Mädchen handelt, schließlich wird die Figur aber als eine sexuell emanzipierte Frau erkannt. Die Darstellung von Dagmar Iliana Romanowitsch ist, wie ihre Beziehung zu Orlando, höchst erotisch (im Gegensatz zu den Behauptungen der Kritik[43]). Sie verführt Orlando, um ihn später zu verraten und zu verlassen. Enttäuscht beschuldigt Orlando sie, untreu, flatterhaft, ein Teufel, eine Prostituierte und eine Betrügerin zu sein. Das Leben auf dem Eis (S. 4–10), das den vorrangigen Raum in diesem Teil einnimmt, wird in Orlandos Monolog wie das Leben in Sodom und Gomorrha beschrieben. Die Situation ist furchtbar, die Vögel erstarren während des Fluges zu Eis, eine Bäuerin verwandelt sich in Staub, andere Personen werden in ihren Betten zu Stein, Schweineherden werden starr wie in einem Bild. Aber in London entspannen sich die Adligen, indem sie die Tiere, die Schiffe und die Seeleute (ganz besonders letztere), die unter der transparenten Oberfläche des Eises gefangen sind, anschauen und die Oberfläche in einen Jahrmarkt verwandeln. Diese Szenen sind ein wahrer Karneval von Eros und Tanatos, von Groteskem und Perversem.[44] Der Augenblick des Tauens wird wie eine Apokalypse beschrieben.

Der zweite Teil, rezitiert in der zweiten Person Singular aufgrund der Ambivalenz zwischen dem Äußeren einer Frau und dem Bewußtsein eines Mannes, entwickelt sich in Konstantinopel, wo Orlando Botschafter des Königs ist. Das Ambiente ist wie in einem Märchen aus *1001 Nacht*, voller Wasserspiele, kulinarischer und anderer Genüsse. Orlando befindet sich auf dem Gipfel seines Ruhms, seiner Schönheit und Reife. Der König ehrt ihn mit dem Titel eines Grafen, und sein Name wird von der gesamten Bevölkerung besungen. Eines schönen Tages erhebt sich das Volk gegen den Sultan. Orlando fällt in einen siebentägigen Schlaf, aus dem er als Frau erwacht, jedoch im vollen Bewußtsein seiner früheren Geschichte als Person und als Mann. Er/sie flieht aus Konstantinopel und schließt sich einer Gruppe von Zigeunern an. In einem anderen Moment sieht Orlando, der/die sich bis zu diesem Zeitpunkt nicht in den Zigeuner-Clan eingliedern wollte, weil er/sie die Zigeuner für ein barbarisches Volk hielt, wie sich eine Grube im Hügel öffnet, in deren Tiefe er/sie sein/ihr Land, sein/ihr Haus, seine/ihre Landschaft erkennt, und er/sie beschließt, nach England zurückzukehren in dem Augenblick, als die Zigeuner beschlossen haben, ihn/sie zu töten.

Der dritte Teil, der in Übereinstimmung mit Orlandos allmählicher Akzeptanz ihrer femininen sozialen Kondition in der ersten Person Singular präsentiert wird, hat als Thema die Ernüchterung über den Zustand, eine Frau zu sein, eine Kritik an den sozialen und moralischen Konventionen und am Fortschritt des 19. Jahrhunderts sowie die Problematik der Dezentrierung des Ich.

Orlando befindet sich auf einem Schiff via London. Während der Überfahrt denkt sie nach und wird sich ihres weiblichen Zustandes bewußt; sie vergleicht das Pro und Contra des Lebens beider Geschlechter entsprechend ihrer Funktionen und Verpflichtungen und übt so eine ironische und äußerst rauhe Kritik. In London erwarten sie drei Prozesse wegen ihres Vermögens; sie zieht sich von der Welt zurück, um die Einsamkeit zu genießen; sie handelt sowohl wie ein Mann, ist auf der Suche nach Duellen, nach Abenteuern, als auch wie eine Frau. Sie empfindet den Beginn des 19. Jahrhunderts als dunkel, feucht und deprimierend. Während sie die technischen Fortschritte und die Entwicklung in der Mode und im Verhalten aufzählt, erreicht sie das 20. Jahrhundert, in dem sie beschließt, Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, der ständig auf Reisen ist, zu heiraten. Diese Situation bringt sie dazu, über eheliche Beziehungen zu reflektieren, sie in Frage zu stellen.[45]

Das in *Orlando* thematisierte Problem ist einerseits auch der Gegensatz zwischen interner und externer Zeit, zwischen der Zeit des Bewußtseins und der chronologischen Zeit.[46] Andererseits geht es um den Verlust des Mittelpunktes des Ich, die Anonymität.[47] Das Ich löst sich auf, bis zu dem Punkt, an dem es seinen Namen vergißt, obgleich es sich wieder am Ausgangspunkt seiner Reise, neben der Eiche, befindet. Was bleibt, ist lediglich "die kühle Brise der Gegenwart, die [ihr] Gesicht mit dem schwachen Atem der Beklemmung erröten läßt. Aber ich bin allein."[48] Am Ende streckt sich Orlando in einem federgeschmückten Kostüm, das die Bühnenfigur mit Virginia Woolf verbindet, auf derselben Pritsche aus wie am Anfang des Stücks.

1.5.2.3 Der Aufführungstext: Bühnenbild, Licht- und Klangverfahren, Körpersprache

Wilson transformiert den narrativen Text durch eine Reihe von Verfahren in einen Bühnentext, der zwei Stunden dauert: 1) Er bringt die erzählende Stimme von der dritten in die erste oder zweite Person und präsentiert sie in monologisierender Form; die Handlungssequenz wird in einen inneren Monolog verwandelt, in ein Abschweifen, in das Bewußtsein eines sich gut erinnernden Vagabunden, eines Nachtwandlers, trunken von Trance und Schwindelgefühl durch die räumlich-zeitlichen Sprünge. Die Wechsel von Raum/Zeit und Identität werden besonders durch die Kostümwechsel Orlandos markiert; die Kostüme werden abgestreift[49] wie die verschiedenen Schichten einer Zwiebel. Die Wechsel werden auch durch die Simulierung von Trance-Zuständen oder mittels des Tanzes vollzogen.

Wir haben als Ausgangspunkt die traditionelle Situation des *quidproquo*, typisch für das Theater von seinen Anfängen an, hier aber dekonstruiert entsprechend der phantastischen Transformationen der Figur; 2) den Text begleiten eine große Zahl von Gesten, Pirouetten, Pantomimen, Sprüngen, Tänzen, verschiedene Arten von Stimmen und Tönen, Lärm und Lautsprecherklängen usw. Diese sind keine Illustration des Wortes, sondern sie haben ihr Eigenleben und ihre Funktion, in vielen Fällen agieren sie gegen das Wort; dies geschieht zum Beispiel, wenn eine komische Geste dem Pathos, das der Situation durch das Wort

gegeben wird, widerspricht; 3) die Transformation des narrativen Textes erfolgt durch die Reduzierung der großen Zahl von Bildern und Symbolen. Dabei ist zu beachten, daß der Bühnentext auf einer praktisch leeren Bühne und – da hier die Farben weiß und schwarz vorherrschen – im Stil des Nô-Theaters und des Teehauses dargeboten wird. Der Aufführungstext negiert die malerischen Szenen; er offenbart sich weniger als Botschaft, sondern vielmehr als Partitur von Stimmen, Bewegungen sowie räumlich-zeitlichen Metamorphosen und als Bild aus der Tiefe des Traumes; er bestätigt so die Bühnenmaterialität. Die verschiedenen Metamorphosen werden durch Veränderungen von Lichteffekten, dunklen und hellen, in geometrischen Formen angeordnet, gekennzeichnet, die die Kälte und das Schwindelgefühl des Verlaufs der Jahrhunderte mit einer inhärenten Ambivalenz ausdrücken. Sie weiten sich aus und erreichen schließlich die Dimensionen einer großen Kino-Leinwand, um sich dann aufzulösen, bis sie gänzlich verschwinden und so den Raum annullieren und den zeitlichen Aspekt akzentuieren.

Auf diese Weise wird das Licht als Element und zentrale Figur entdeckt, neben der Stimme, die charakterisiert wird durch ein Spiel von Asymmetrie zwischen Inhalt und Ausdruck; so wird der Unterschied der Zustände und Verläufe ebenso aufgezeigt wie deren Zwiespältigkeit und endogener Charakter; sie werden begleitet von durch Lautsprecher reproduzierten Stimmen und Klängen von großer Vielfalt. Die erweiternden Elemente Licht, Stimme, Kino-Leinwand thematisieren die technischen Aspekte des aktuellen Medienpanoramas; sie fragmentieren den Bühnenraum in Sequenzen. Durch den Wechsel von Licht und Dunkelheit drängen sich Filmtechniken breiter Projektionen von Mimik und Gestik zu einem totalen Bild im szenischen Raum auf. Es ist praktisch eine Projektion der Arbeit mit der Filmkamera, die Jutta Lampe einfängt, indem sie vor der Filmleinwand wie ein Wesen in absoluter Einsamkeit erscheint. Es ist eine Art totaler Film der Einsamkeit, der Verlassenheit, aber es kann auch ein Symbol des unbegrenzten Verlangens sein, die Welt in radikal individueller Weise zu erfahren. Andererseits erlauben die dunklen Flächen der Bühne eine punktuelle Beleuchtung bedeutsamer Details. Zu Beginn ist der Bühnenraum dunkel, es werden nur drei Punkte beleuchtet: der Nacken und die Handflächen von Jutta Lampe; die eine Hand hält einen Totenkopf, und die andere befindet sich auf ihrem Rücken, als stütze sie sich gegen eine Glaswand.[50] Die Hand der wollüstigen Königin, ein Augenwinkel, eine strangulierte Zunge, ein Gesichtsausdruck von Überraschung (fixiert wie eine Horrormaske) oder von einem kurzen Glücksmoment wären andere Beispiele. Außerdem erscheint – wie durch Magie – eine Miniaturtür unter dem langen Rock von Orlando, die sich automatisch schließt und öffnet, als zeige sie die verschiedenen Identitätswechsel und räumlich-zeitlichen Übergänge an. Durch seine/ihre Kostümierung verwandelt er/sie sich in eine Art Hamlet, jedoch mehr mit dem Erscheinungsbild eines Pierrot als dem eines Prinzen, oder in eine japanische Geisha/in eine Zigeunerin oder in eine Frau aus den zwanziger Jahren; sein/ihr Kostüm ist mal aus grünem Samt, mal aus Goldbrokat, oder es besteht aus seidenen Pluderhosen, einem Rokoko-Kleid oder einem Charleston-Anzug mit Hosenträgern aus den zwanziger Jahren. Die Requisiten sind minimal: eine Treppe, die Pritsche, der

gigantische Baum, die Miniatur-Tür, ein Fisch, ein Schlüssel (den Orlando ißt, als sei es ein Keks), Schuhe usw.

Die Gesten von Jutta Lampe stellen einen wahrhaften Fächer dar, ein Buch mit Bildern höchst differenzierter Bewegungen; sie reichen von der Erstarrung in einer Pose bis zu seltsamsten Verdrehungen, begleitet von heftigen Bewegungen der Hände in Verteidigungsgesten, in die Leere schlagend. Jutta Lampe zeigt sanfte und elastische Bewegungen oder nimmt fast malerische Positionen ein, imitiert Tänze aus dem Ballett-Repertoire und das Spiel mit den Händen aus dem ostasiatischen Tanz. All diese Bewegungen formen einen eigenen 'gestischen Text', der sich der gewaltigen Sinnlichkeit des narrativen Textes und bestimmten kulturellen Gewohnheiten entgegenstellt und so den Unterschied von Produktion und Rezeption der Identität und Nicht-Identität, des Simultanen und Nicht-Simultanen akzentuiert.[51] Die Schauspielerin selbst ist eine Summe von Identitäten: ein junger, verliebter Abenteurer, ein Adliger, ein Possenreißer, eine melancholische Frau usw. Aber dies entzieht dem Stück nicht eine gewisse Erotik und Sinnlichkeit, entgegen der allgemeinen Auffassung, nach der Wilsons Verwegenheit vor der Erotik haltmacht und seine Werke kalt seien wie seine Möbel-Entwürfe (ähnlich dem Vorurteil von der angeblichen Humorlosigkeit Wilsons).[52] Zumindest in *Black Rider* und in *Orlando* begegnen wir einem neuen Wilson.

Ein anderer Kontrast in diesem Stück ist der zwischen der darstellerischen Freiheit und der technischen Perfektion, was Louis Aragon dazu bewog, das Theater Wilsons als eine "Maschine der Freiheit" zu charakterisieren. Beide Aspekte ergänzen sich und verhindern das Abfallen in Langeweile, sie befördern die Dimension des SPIELS, eines immer grundlegender werdenden Aspektes der postmodernen Gesellschaft, wie sowohl in den Naturwissenschaften als auch in den Geisteswissenschaften und insbesondere in der Philosophie zu beobachten ist; es ist dies der Ursprung oder das Zentrum einer Kultur des Unterschieds, der Debatte und der Pluralität, wie sie von Derrida, Lyotard, Vattimo, Baudrillard, Deleuze/Guattari usw. oder jüngst von Welsch und Daniel Charles propagiert worden ist.[53]

2. Postmoderne Inszenierungen

2.1 Palimpsestische Verwindung: Dekonstruktion, Intertextualität und Interkulturalität als strukturbildende Prinzipien

Im folgenden beziehen wir uns auf eine postmoderne *Hamlet*-Inszenierung von Michael Bogdanov, einem britischen Regisseur, Nachfolger von Peter Zadek am Hamburger Schauspielhaus (1989–1991).

Die Postmodernität dieser Inszenierung beruht auf mindestens drei grundlegenden Prinzipien: der Dekonstruktion, der Intertextualität und der Interkulturalität. Der dekonstruktionistische Aspekt resultiert aus einer palimpsestischen Lektüre des Shakespeare-Textes, das bedeutet, einer Lektüre, die sowohl im Hinblick auf die

Ideologie als auch im Hinblick auf die Wahrnehmung durch den Zuschauer von zeitgenössischen Lektüren und Erfahrungen überlagert wird. So wird *Romeo und Julia*, eine andere postmoderne Bogdanov-Inszenierung, von der *West Side Story* und – neben anderen Aspekten – vom Phänomen der in ganz Europa zu verzeichnenden Rebellion der Jugendbanden überlagert. Wir haben, um es so zu bezeichnen, eine 'Entelisabethisierung' des Textes, seines rhetorischen Pathos, zugunsten einer Artikulierung sozio-psychologischer Elemente. Darüber hinaus wird der Aufführungstext gegen den dramatischen Originaltext gelesen und dargestellt, indem gerade die unterschwellig vorhandenen Elemente ans Licht gebracht werden, die angreifen und eine Überschreitung jenes Systems darstellen. Es liegt keine Adaption des Shakespeare-Textes an aktuelle Probleme vor (dieser Bezug kann sich allerdings als Resultat ergeben), sondern eine sich in Bildern artikulierende Verwindung dieser versteckten Aspekte, die überdeckt werden von ethischen wie auch theaterhistorischen Normen, das heißt, von Konventionen auf der Gattungsebene und auf der Ebene der Theatertradition sowie auf dem Gebiet des Systems sozialer Normen. Diese Werke sind nicht mehr absolut aristotelisch im klassischen Sinn der Mimesis und der Katharsis, die eine Identifikation des Zuschauers mit dem Dargestellten voraussetzen und fordern. Der Text ahmt zwar eine bestimmte Situation nach, aber durch die Einbeziehung moderner Elemente wie der aktuellen Mode oder der Mode der zwanziger Jahre, Radar, Helikoptern, Maschinengewehren, Fahrrädern, Motorrollern, Mofas, Kabinenrollern, LKWs, Cabrios mit Telefon, Tonbandgeräten, Diktiergeräten, Videos, topmodernen Brillen, Fracks, Smokings, Schirmen, schnurlosen Telefonen, Kämpfen zwischen jugendlichen Banden, einer modernen Sprache und eines modernen Tonfalls, des Machtgefühls, der staatlichen Korruption, des kleinbürgerlichen Lebens und Denkens usw. entsteht eine starke Distanzierung, eine Dislokation, eine Verlagerung und eine Dezentrierung des dargestellten Stoffes. Durch diese Überlagerung von alten und aktuellen Elementen entsteht mittels einer palimpsestischen Verwindung (Heidegger/Vattimo, Freud/Lyotard) ein neuer Aufführungstext.

Was die Intertextualität und die Interkulturalität betrifft, verstehen wir den ersten Terminus im Sinne von Derrida und Barthes[54] als kodifizierte Elemente einer Epoche, zum Beispiel als Aspekte der Realität, oder als ein Echo verschiedener Strukturen, die frei kombinierbar sind und eine Vielzahl von Assoziationen und Wahrnehmungen hervorrufen: Zigaretten, Zigarren, Whisky, Bodyguards, Geheimdienst, Bürokraten, Angestellte, die Mode (Frisur, Kleidung usw.), die Sprache, Körperbewegungen, motorisierte Artefakte und anderes mehr konstituieren ein Gewebe, ein Netz vieldeutiger Bezüge. Damit produzieren der dramatische Text und der Aufführungstext ihre eigene Metasprache und dekonstruieren die traditionellen Strukturen.[55] Die Interkulturalität artikuliert sich nicht nur durch diese modernen Elemente, sondern in noch radikalerer Form geschieht dies dadurch, daß *Romeo und Julia*, ein schwarzer Schauspieler, die Rolle des Tebaldo spielt und auf diese Weise das Shakespeare-Stück mit der *West Side Story* kombiniert.

2.2 *Hamlet* von Shakespeare/Bogdanov. Eine postmoderne Inszenierung: das Verlangen und die Macht, Liebe/Freundschaft vs. Korruption/Karrierismus

Der viereinhalbstündige *Hamlet* von Bogdanov wurde am 28. Oktober 1989 im Deutschen Schauspielhaus Hamburg aufgeführt. Bogdanov geht von der deutschen Version des Textes von A.W. Schlegel / J.J. Eschenburg aus, den er seinerseits für seine Produktion adaptiert, indem er das romantische Pathos reduziert und den Shakespeare-Text verwindet. Die Verwindungen sind unterschiedlichen Charakters.

2.2.1 Rhetorische Verwindung

Bogdanov gibt im allgemeinen die Versform zugunsten der Prosa, die Deklamation zugunsten der Alltagssprache, das rhetorische Pathos zugunsten der Komik, der Ironie, des Zynismus, der Routine und der Gleichgültigkeit auf. Es geht ihm nicht um Spekulation oder philosophische Reflexion, sondern um den Ausdruck von Emotionen und Gedanken, von Wut und Verzweiflung, ohne daß dies ein Abgleiten in die Banalität bedeutete. Im Gegenteil, die Tatsache, daß Hamlet weder ausschließlich ein nobler, schöner und leidender Held, das Opfer der Machenschaften einer korrupten Welt noch der neurotische, geheimnisvolle Hamlet ist, der von Wahnsinnanfällen verfolgt wird, sondern ein Hamlet, der seine eigenen Widersprüche und Schwächen, die durch die Ereignisse im Zusammenhang mit dem Tod seines Vaters verschärft werden, beschreibt, zeigt und durchlebt, macht es möglich, daß die Sprache Shakespeares, die hier in postmoderner Form gezeigt wird, den Staub der Jahrhunderte, ihren musealen Charakter verliert, das heißt, sie verliert in bestimmten Szenen und Dialogen ihre Lächerlichkeit und ihren Mangel an Anziehungskraft. Es ist ein Merkmal dieser Inszenierung, daß Shakespeares Hamlet trotz aller Verwindungen nicht in eine völlig andere Sache transformiert und gepreßt wird. Jene von der Zeit oder ihrer Popularität verschlissenen Szenen, Dialoge oder Monologe wie der Monolog "Sein oder Nicht-sein" oder die Szene mit den Totengräbern werden in einem sanften, kaum wahrnehmbaren Ton oder in rascher, beinahe zufälliger Weise gesprochen; sie werden rücktransformiert in einen aktuellen, dort erlebten Diskurs und hören auf, 'Zitat von ...' zu sein, denn alle berühmten Texte tragen den Keim in sich, immer Zitate eines vergangenen kulturellen Systems zu sein. Darüber hinaus arbeitet Bogdanov auch die sozialen, politischen und erotischen Implikationen heraus, die in der deutschen Übersetzung verlorengehen, jedoch in vielen Fällen den ursprünglichen Sinn restituieren (zum Beispiel: im englischen Text sagt Polonius: "Still harping on my daughter",[56] was von Schlegel/Tieck mit "Immer auf meine Tochter angespielt" übersetzt wird; dies nimmt die Doppeldeutigkeit, den erotischen Aspekt. Deshalb transformiert Bogdanov den Satz in "Er reitet noch immer auf meiner Tochter herum", was einerseits bedeutet "er erniedrigt meine Tochter ständig" und andererseits darauf anspielt, daß Hamlet sie sexuell bedrängt oder mit ihr schläft). Die Intonation ist ein weiteres effektives Mittel, um die Bedeutung oder die Zweitrangigkeit der Syntagmen zu

kennzeichnen. Bogdanov nutzt auch die Umstellung von Texten und Szenen. Den Monolog "Sein oder Nicht-sein" setzt er nicht vor den Zusammenprall von Hamlet und Ophelia, sondern dahinter. So erscheint die Motivation als Resultat einer Folge von Katastrophen im emotionalen Leben Hamlets, die viele Ursachen haben und sich nicht allein vom Mord an seinem Vater und der qualvollen Beziehung zu seiner Mutter ableiten.

2.2.2 Thematische Verwindung

Hamlet ist nicht mehr die tragische Geschichte einer edlen Figur, sondern die Geschichte der Welt, einer bestimmten Welt: der der Macht, der Politik, der Korruption, des Verlangens, der Intrige, der Lüge, der Täuschung, der Simulation. Eine Ordnung wird simuliert, um sich ihrer zu bedienen. Claudius predigt eine Ethik, an die er sich selbst nicht hält. Es ist die Welt der Mächtigen. In diesem Kontext wird das Politisch-Militärische betont, vielleicht im allgemeinen zu offensichtlich und vordergründig im Hinblick auf die anderen Teile, aber so wird verdeutlicht, daß das Individuum, sowohl in jener Zeit als auch heute, nur eine Marionette ist, ein Schauspieler in der Welt der Macht und dieser unterlegen. Das Thema, das Bogdanov in seiner postmodernen Shakespeare-Version herauskristallisiert, indem er das Problem der Simulation akzentuiert, ist die Gleichgültigkeit, die Kälte und der Zynismus in den menschlichen Beziehungen als Folge des Strebens, zu besitzen, 'in' zu sein, 'etwas' darzustellen. Claudius versteht es (wie Apolonius) zu überleben, weil er zu simulieren versteht; er produziert Simulation und glaubt der Simulation, die zu einem Teil der Realität wird. Hamlet ist zu totaler Simulation unfähig. Sein Problem ist es, die Spielregeln der Simulation in ihrer Gesamtheit nicht zu akzeptieren. So sagt Polonius: "mit Würmern der Lüge fängt man Karpfen der Wahrheit". Der Schock und die Todesfälle sind Produkte der Opposition 'Simulation vs. Wahrheit'. Damit erfüllt das Theater im Theater die Funktion, nicht nur das Verbrechen Claudius' aufzudecken, sondern die Simulation zu unterstreichen.[57] Mit diesem Interpretationsansatz setzt Bogdanov *Hamlet* durch Verwindung in Bezug zu unserer Zeit, ohne das Shakespeare-Werk zu zerstören oder zu entstellen.

2.2.3 Szenische und technische Verwindung

Zweifelsohne zeigen sich auf diesem Gebiet die stärksten, von William Dudley vollzogenen Veränderungen.

Die Aufführung beginnt, wenn das Publikum beginnt, in den Saal zu strömen. Die Bühne ist in zwei Bereiche geteilt: an der Stirnseite befindet sich eine Art Pub mit Postern von den Boogie-Brothers, Kafka usw., wo sich die Schauspieler um Bänke und Tische herum gruppieren; einige rauchen, andere trinken Bier, und wieder andere tanzen nach den Klängen einer Band, die Dixieland und walisische Volksmusik spielt. Die Schauspieler applaudieren, schreien usw. Der Hintergrund wird durch ein billiges, geschmackloses Varieté-Theater gebildet, dessen Eingangs-

tür von farbigen Lichtern umrahmt und mit einem Vorhang aus rotem Samt bedeckt ist. Nach einer gewissen Zeit kündigt ein Schauspieler in barockem Kostüm den "Höhepunkt des Abends" an, ein italienisches Melodram mit dem Titel "Der Tod des Gonzago". Die Schauspieler setzen sich auf ihre Bänke, und es beginnt die Szene aus *Hamlet*, in welcher der Prinz seinen Onkel Claudius als Mörder seines Vaters entlarvt. Diese Szene ist das zentrale Element des Stücks, in dem die Akteure aus *Hamlet* das Publikum darstellen und der Entremés, der vor den großen Tragödien oder Komödien des 16. und 17. Jahrhunderts aufgeführt wurde, zitiert wird. Im Melodram werden der König und seine junge Frau von der ironisierenden Musik eines Saxophons begleitet. In dem Augenblick, in dem der Geliebte der Frau den alten König tötet, wird das Licht im Theater ausgeschaltet; man hört den Lärm von Bataillonen, und ein starker Scheinwerfer taucht die Bühne in ein wechselndes Licht. Dann erhebt sich mit großem Getöse ein riesiges Radar. Die Drehbühne zeigt Bunkerwände (an der anderen Seite sind es Innenwände des Palastes nach klassischem Geschmack, kitschig, faschistisch, neureich). Die Militäruniformen (von Barbara Naujok) sind modern (marines). Nachdem Horatio das Erscheinen des Geistes von Hamlets Vater mitgeteilt wurde, wird Hamlet gesucht. Über die Brücke, die das Radar unterquert, geht ein Schatten, angekündigt von elektronischer Musik (wie praktisch alle Szenenwechsel; Musik von Mike Herting). Im Hintergrund der Bühne erstreckt sich eine Video-Wand, auf die das Antlitz des Geistes projiziert wird, und man hört dessen Stimme. Hamlet ersteigt die Brücke bis zum Radar und erstarrt auf der Höhe des Bartes (auf dem Abbild des Vaters). Das Antlitz des alten Königs erlangt eine Dimension des Außerirdischen; es mutet an wie eine Art Big Brother oder Big Eye.

Die militärischen Bewegungen werden von krachenden Schüssen und Helikoptern (ein Effekt von Licht und Klang; Beleuchtung von Chris Ellis) begleitet, und die Schauspieler, die Hamlet engagiert, kommen bei einem alten LKW an.

In der Szene mit den Totengräbern wird dem Originaltext das Pathos dadurch genommen, daß Hamlet und Horatio Fahrräder benutzen und die Dialoge zu einer Aneinanderreihung von einfachen Scherzen reduziert sind. Außerdem wird diese Szene in eine Volkstheaterszene mit zwei Arbeitern transformiert. In einer der Vorstellungen mußte der Schauspieler Tukur so sehr lachen, daß er nicht mit seinem Monolog über die Vergänglichkeit des Lebens beginnen konnte. Die Souffleuse glaubte, daß er den Text vergessen hatte und flüsterte ihm ein Wort zu. Der Schauspieler sagte ihr, daß er in der Lage sei, sich einen neuen Text auszudenken für den Fall, daß ihm der vorgegebene entfallen sei, und er richtete sich wie folgt an das Publikum: "ich werde mich konzentrieren, ich fange schon an". Am Ende des Monologs brach stürmischer Applaus hervor, und das Publikum erhob sich von den Sitzen. Welches war der Grund für diese Reaktion? Vielleicht das Gefühl der 'Nähe' zum dramatischen Akt, das Gefühl, Teil von etwas Lebendigem und Dynamischen zu sein, das sich unwiederholbar in jenem Augenblick und an jenem Ort ereignete.

Komplettiert wird die szenische Verwindung in Bogdanovs *Hamlet*-Inszenierung durch die Kostüme. Einige von ihnen verweisen auf die zwanziger, die

dreißiger und die vierziger Jahre. Bei anderen (langen marineblauen Mänteln, modernen Hemden) liegt dagegen ein Bezug zur Gegenwart vor.

2.2.4 Schauspielerische Verwindung

Auch auf diesem Gebiet vollziehen sich tiefgreifende Veränderungen. Charakteristisch ist, daß es nicht die Figur ist, die den Schauspieler hinter der Darsteller-Maske verschwinden läßt, sondern der Schauspieler, der die Figur absorbiert. Diese Situation resultiert aus der Theater-Konzeption Bogdanovs: Er überläßt die Schauspieler ihrem Schicksal, nachdem er mit ihnen den dramatischen Text diskutiert und die Positionen im Bühnenraum festgelegt hat. Der Vorteil ist die sich ergebende Improvisationsfähigkeit, welche die Imagination in jeder Vorstellung in Fluß bringt; der Nachteil besteht darin, daß viele Schauspieler Führung brauchen, um die Rolle zu prägen. Hamlet kann im Augenblick in Hamburg, im Schauspielhaus, nur von Ulrich Tukur (33), einem neuen Herkules des deutschen Theaters, der bereits Triumphe mit Zadek (seinem Entdecker) in *Ghetto* in Berlin und *Freudiana* in Wien gefeiert hatte, dargestellt werden. Tukur schafft einen neuen Hamlet: nervös, emotional, ironisch, voller Humor und Zynismus; er reduziert das Pathetische, die Hypochondrie und die Melancholie zu einer Art von Boulevard-Komödie, was sich insbesondere in den Wortspielen mit Polonius oder mit Rosenkranz und Güldenstern und in seinen clownesken Posen und Diskursen manifestiert. Die tragische Dämpfung und deren Dekonstruktion vollzieht sich zum Beispiel, als Hamlet sich – mit einer Baskenmütze, Weste und Pappnase bekleidet – in einen Clown verwandelt, Ophelia in einer Mischung aus Liebe und unterdrückter Sexualität gewalttätig angreift und danach den Monolog "Sein oder Nichtsein" rezitiert. Bogdanov/Tukur zeigen außerdem einen von inzestuösen Eifersuchtsgefühlen gegenüber seiner Mutter gepeinigten Hamlet, dessen Aggression über sein Verlangen und die Verpflichtung zur Rache hinausgeht. Die Herausarbeitung dieses im allgemeinen tabuisierten Aspekts ist eine der stärksten und bedeutsamsten Szenen in Bogdanovs *Hamlet* und eine der gelungensten von Ilse Ritter als Königin.

Tukur transformiert das Zitat von Hamlet in eine Figur aus Fleisch und Blut, in einen Menschen aus heutiger Zeit, der sich gegen die Gleichgültigkeit zur Wehr setzt. Tukurs Hamlet ist der Anti-Held, der heute fast verschwundene Rebell, die Randfigur, der Grüne, der Gegner des Establishments.

Ophelia (Susanne Schäfer) ist nicht mehr die unschuldige, engelhafte und ätherische Figur, sondern eine gelungene Verkörperung eines pubertierenden Mädchens, das sich gefangen sieht zwischen seinen sexuellen Wünschen und den Normen seines strengen und pedantischen Vaters Polonius (Hermann Lause). Ihr Charakter entwickelt sich von der Frische, Unschuld und Oberflächlichkeit bis zu einem grausamen Erwachen im Wahnsinn und der Obszönität, in der sich all ihre Unterdrückung und emotionale Unfähigkeit manifestiert.

Polonius ist – von Hamlet abgesehen – die anspruchsvollste und von der Kritik am meisten gelobte Rolle. Er ist der typische Kleinbürger, ein kleiner Beamter,

grau, affektiert, überempfindlich, gleichgültig, unterwürfig, aber narzißtisch, gefährlich und perfide in seiner Rolle als Komplize des Königs, was zum Ausdruck kommt in den pedantischen klischeehaften Kehrversen und darin, daß er seine eigenen Befehle aufzeichnen und registrieren läßt. Er ist der Prototyp der Celestina, des politischen Intriganten, eines Domestiken der Bürokratie. Er ist eine Art Premierminister, Spionagechef, Diener, Intrigant und Zuträger in einer Person.

Claudius (Christian Redl, der auch die Rolle des Geistes von Hamlets Vater spielt) ist wie einige der heutigen Politiker: kalt, berechnend, zynisch, pragmatisch; er weiß die Massenmedien zu nutzen und ist nie frei von seiner politischen Aufgabe. So liest und unterschreibt er während der Theatervorstellung Briefe in seiner Korrespondenzmappe. Er ist der Prototyp des korrupten Politikers, geblendet von seinem Wunsch, Karriere zu machen, seinem Streben nach Macht und danach, alles zu verschlingen, was die Welt ihm bietet. Er ist eine Mischung aus Politiker, Mafioso, skrupellosem Geschäftsmann, mit einer Vorliebe für dicke Zigarren und viel Whisky (Johnny Walker), mit der ordinären und angeberischen Stimme eines Neureichen, immer umgeben von Bodyguards (eine Imitation der heutigen Geheimdienste), und er ist dazu bereit, seine Brutalität in jedem Augenblick zu beweisen, so zum Beispiel als er den Geheimdienst ausschickt, an Hamlet ein Exempel zu statuieren, ihn zu verprügeln und ihn des Reiches zu verweisen. Er ist das Symbol des "Big Brother is watching you", der Schöpfer eines Systems totaler Kontrolle und Bespitzelung, das nicht nur Ähnlichkeit mit Orwells Roman *1984* hat, sondern auch mit dem System der ehemaligen DDR und mit dem System, das Ceaucescu in Rumänien etabliert hatte. So erlangt Bogdanovs Produktion ungewollt eine große Aktualität.

Die Königin (Ilse Ritter) ist von den Hauptfiguren die bedeutungsloseste (ein Manko der großen Schauspielerin oder des Regisseurs?). Ihr Charakter ist der einer korrupten, dekadenten, ausgebrannten, frustrierten, apathischen und gleichgültigen Frau, die ihre Resignation und Desillusionierung mit Alkohol, Zigaretten und Schlafmitteln betäubt, die scheinbar die einzigen Mittel sind, die noch eine Reaktion bei ihr hervorrufen können. Sie wird als die typische Frau eines Karrieristen dargestellt; sie ist reine Dekoration und lebt in einer Art Trance, außerhalb der Realität.

3. Johann Kresniks *Ulrike Meinhof* und das choreographische Tanztheater oder: eine Retrospektive der Desillusionierung in drei Stationen

Johann Kresnik ist gewiß der letzte (oder einer der letzten) Theaterleute mit militantem, rebellischem und anklagendem politischen Bewußtsein im deutschen Umfeld. Seine Werke variieren Themen wie die Nazi-Vergangenheit der Generation der Väter, die Unterdrückung in der bürgerlichen Familie, die staatliche und die sexuelle Gewalt, den Angriff auf Tabus und auf entfesselten Konsum, auf Krieg und Aufrüstung. Stets beschäftigen seine Werke sich mit den Opfern. Sie haben

immer einen direkten Bezug zu einem Zustand oder einer bestimmten Situation der deutschen oder internationalen Gegenwart.

Nach seiner Rückkehr nach Bremen 1989 inszeniert Kresnik *Ulrike Meinhof*. Er produziert auch *Macbeth* unter Bezugnahme auf den Selbstmord des korrupten Politikers Barschel, der Regierungschef in Schleswig-Holstein und Mitglied der Christlich-Demokratischen Union war, und *Marat/Sade* unter Bezug auf das Attentat auf den Politiker Lafontaine, Regierungschef des Saarlandes und Mitglied der Sozialdemokratischen Partei.

Die Dramaturgie zu *Ulrike Meinhof* lag in den Händen von Mario Krebs, die Szenographie und die Kostüme in den Händen von Penelope Wehrli und die Musik in den Händen von Serge Weber. Das Werk erhielt den 'Berliner Theater-Preis' und wurde im Auftrag von Radio Bremen in einer Gemeinschaftsproduktion vom Theater Bremen und dem Institut für Film und Fernsehen Bremen am 14.7.91 im deutschen Fernsehen ausgestrahlt. (Es war die erste Übertragung eines Kresnik-Werkes im deutschen Fernsehen nach beinahe dreißigjähriger Arbeit und internationaler Anerkennung.) Für die Kamera waren Dieter Frank, Wilfrid Schaidl, Jochen Theunert, Dieter Deichmann und Wolfgang Müller, für den Ton war Elmar Schmidt zuständig; die Gesamtleitung hatte Klaus Bertram.

In *Ulrike Meinhof* untergliedert Johann Kresnik die Geschichte der deutschen Terroristin in drei Stationen, die von drei verschiedenen Schauspielerinnen dargestellt werden: Ulrike Meinhof 1 (Regine Tritschi), schreibt immerzu und spielt auf ihre revolutionären Anfänge zur Zeit ihrer Ehe mit Klaus Rainer Röhl, dem Herausgeber der Zeitschrift *Konkret*, an; Ulrike Meinhof 2 (Amy Coleman) wandelt sich zu einer Terroristin, steht in Beziehung zu Andreas Baader und Gudrun Ensslin, und geht schließlich in den Untergrund; das dritte Gesicht der Titelfigur ist das einer alternden Ulrike Meinhof (Susana Ibanez). Sie betrachtet die heutige Gesellschaft von der Warte des Jahres 1990, und mit ihr beginnt das Stück.

Die Szenerie zeigt im Hintergrund eine Mauer und Gerüste. Man befindet sich in einer Art Werkstatt; oben ist eine rechteckige Metallkonstruktion aus Stahl, der Boden unten ist bedeckt mit Abfällen, Papier, Servietten, Trinkgläsern, Trinkhalmen, McDonald-Kisten, das heißt mit *fast-food*-Abfällen. In der Mitte befindet sich die alternde Ulrike Meinhof, die die gegenwärtige Gesellschaft betrachtet. Eine andere Schauspielerin spielt Geige; es ist Ulrike Meinhof in ihrer bürgerlichen Jugend (Balkis Kühmstedt). Man hört eine Schreibmaschine, an der die revolutionäre und militante Ulrike Meinhof 1 sitzt.

Die gezeigte Gesellschaft ist insbesondere die Konsumgesellschaft des vereinigten Deutschlands. Sie stellt auch die Ostdeutschen dar, die sich mit einer außergewöhnlichen Maßlosigkeit in den Konsum stürzen. Sehr chic gekleidet, essen sie bis zum Erbrechen und kriechen wie Würmer mit erotischen Zuckungen im Müll herum, die Mengen, die sie verschlingen, genießend. Diese Szene verweist auf ein grundlegendes Problem, das sich in der Ex-DDR stellt, als das 'Wunder des Kapitalismus' hereinbricht: Von einem Tag auf den anderen häufen sich Berge von Müll und von Flaschen an, von denen man nicht weiß, wo man sie deponieren soll.

Die alternde Ulrike Meinhof ist trotz ihres Widerstandes gezwungen zu schlingen; dann verschwindet ihr Kopf, und sie verstummt für immer. Vor ihr tanzt eine Frau, die der Völlerei fröhnt, begleitet von Bewegungen wie beim Liebesakt. Der Konsum ist eine orgasmische Orgie. Parallel zu dieser Szene wird permanent die Geige projiziert, die neben der Schreibmaschine die Szenenwechsel kennzeichnet.

Dann kommt der von der deutschen Bevölkerung so geliebte Show-Master (eine Art Gottschalk). Er sagt: Es lebe Klaus Staeck![58] und tanzt mit der alternden Ulrike Meinhof. Außerdem erscheinen Vertreter der deutschen Show-Welt im schlechtesten Sinne (Heino zum Beispiel), und danach tritt das Publikum ein. Der Show-Master singt das Lied "Hier fliegen gleich die Löcher aus dem Käse" (nach der deutschen Gruppe Erste Allgemeine Verunsicherung). Das Publikum tritt mit Transparenten heraus, auf denen steht: "Deutschland Einig Vaterland" – ein doppelsinniger Slogan, der heute von Neofaschisten und Nationalisten pervertiert wird. Während sie singen, stopft Heino ihnen den Mund mit riesigen 100–DM-Scheinen. Mit den Scheinen im Mund räumen einige dann den Abfall weg, während andere tanzen. Mittendrin sitzt schreibend die militante Ulrike Meinhof 1. Zwei als Nazis kostümierte Schauspieler, Hitler und Stalin, tanzen in Uniform und bayrischer Lederhose; Heino singt der alternden Ulrike Meinhof das Lied "Enzian so blau, so blau", einen simplen Lobgesang auf die Alpen und ihre Schönheit, während die militante Ulrike Meinhof 1 Flugblätter in die Luft wirft.

Ein anderes Kitsch-Lied "Ganz in Weiß" von Roy Black, dient zur Mythisierung einer Trauungszeremonie. Der alternden Ulrike Meinhof wird ein weißes Kleid angelegt, und man gibt ihr rote Nelken, während die militante Ulrike Meinhof 1 erneut Flugblätter in die Luft wirft. Dann singt Katja Ebstein "Es war einmal ein Jäger" und sagt ihr "Im Leben geht mancher Schuß daneben". Diesem Lied folgt jenes von den 'Löchern aus dem Käse'; alle tanzen, auch ein Onkel Sam mit seinem Zylinder, der die Allmacht und den Sieg des Kapitals darstellt, wobei gleichzeitig die verschiedenen McDonald-Schilder in Leuchtschrift projiziert werden, wie man sie in derartigen Restaurants findet.

Die zweite Etappe beginnt mit der Darstellung von Ulrike Meinhof 2. Sie lebt mit Klaus Rainer Röhl (Joachim Siska) zusammen und hat noch Kontakte zur Bourgeoisie; Hamburgs Schickeria mit ihren Pelzen und ihrem Snobismus wird gezeigt. Nach und nach beginnt sich ihre Wandlung und ihre Entfernung vom bürgerlichen Milieu zu vollziehen.

Die absolute Gleichgültigkeit und die politisch-soziale Unsensibilität dieses Umfelds manifestieren sich in Marylin Monroes Lied "I wonna be loved by you" (aus dem Film *'Manche mögen's heiß'*), zu dessen Klängen ein toter Vietnamese über eine Mauer gehoben wird. Ulrike Meinhof sucht jetzt die Agitation auf der Straße: Proteste und Demonstrationen, sie verteilt Pamphlete und Flugblätter. Ihr Weg wird bestimmt von der deutschen Gesellschaft, die dargestellt wird von zwei Figuren (einer Frau und einem Mann) von monströser Fettleibigkeit, die einen bayrischen Federhut tragen. Sie sind wie zwei Michelin-Figuren, die Ulrike Meinhof 2 vergewaltigen.

Ulrike Meinhof 1 verabschiedet sich von ihrem bürgerlichen Leben (sie sammelt die konventionelle Kleidung ein, die sie als Jugendliche getragen hat) und kapituliert vor der Wirkungslosigkeit der schriftlichen Agitation (sie setzt sich die Zeitschrift *Konkret* als Hut auf und steckt sich eine Kerze als Stöpsel in den Mund).

In der dritten Etappe brennt die Welt von Konflikten (es werden Feuerflammen projiziert). Währenddessen tanzt die restaurative und zufriedene Gesellschaft Wiener Walzer, und Baader (Gernot Flischling) und Ensslin (Pearl Potts-Seppanen) erscheinen und beginnen, Ulrike Meinhof 2 von der Notwendigkeit der Gewalt zu überzeugen (wieder Flammen). In symbolischer Form reicht ihr Baader einen Revolver und eine Schere. Er schießt den ersten Schuß ab, und sie zerschneidet ihre Kleidung, das heißt, sie bricht mit der bürgerlichen Gesellschaft und dem Rechtsstaat. Hier greift die alternde Ulrike Meinhof ein und versucht, den Irrweg zu verhindern. Die Bourgeoisie versucht erfolglos, Ulrike Meinhof 2 zurückzugewinnen, und verstößt sie (man spuckt sie an). Ulrike Meinhof 1 und 2 werden zu einer Figur und gehen in den Untergrund. Der Staat reagiert mit Gewalt und Barrikaden; er beginnt zu versuchen, die Gesellschaft von den Terroristen zu befreien; Gefängnisse werden gebaut.

Die folgenden Szenen zeigen den Leidensweg von Gefängnis und Isolation ebenso wie die Enttäuschung und Verzweiflung über die Impotenz des Wortes und auch der Aktionen. Die bürgerliche Gesellschaft beginnt aufzuatmen; es werden typisch bürgerliche Möbel aus Samt aufgestellt, und es wird ein weiteres Kitsch-Lied gesungen: "Auf dem Pfad blüht weiß der Jasmin / Schmetterling im Sonnenlicht / O Butterfly / jeder Tag mit Dir war so schön".

Die Polizei transportiert die Gefangenen mit großen Fleischerhaken, an denen Ulrike Meinhof 2 von ihren eigenen Genossen aufgehängt wird. Während die Schickeria das Schauspiel betrachtet, ermorden die Terroristen einen Bürgerlichen auf die gleiche Weise: Gewalt gegen Gewalt. Es wird auch die psychische Folter gezeigt, der die Gefangenen ausgesetzt sind. Die Polizisten foltern sie mit großen Zangen und zwingen sie zu essen.

Während das Stahlgerüst herabsinkt, ertönen römische Zirkustrompeten, um die absolute Isolation und den Triumph über die Terroristen zu symbolisieren. Gleichzeitig wird von Heino die erste Strophe der deutschen Nationalhymne gesungen, die heute nicht mehr gebräuchlich ist.

Die Meinhof 1 schneidet sich die Zunge ab, und die Meinhof 2 wird – erstarrt wie eine Mumie – in einen Plastiksarg gelegt. Währenddessen erklingt immer noch die erste Strophe des Deutschlandliedes, und außerdem wird die deutsche Fahne gezeigt.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit hat einen Überblick über die postmoderne Theaterpraxis gegeben. Sie ist ausgegangen von den verschiedenen Typen der Semiosis, natür-

lich im Bewußtsein der Beschränkungen, die jedes Modell mit sich bringt, die jedoch nötig sind für jede wissenschaftliche Arbeit.

Trotz dieses Vorbehalts können wir sagen, daß das gegenwärtige Theater, seien es Originalproduktionen oder Inszenierungen klassischer Texte, durch ein hervorstechendes Merkmal gekennzeichnet ist: durch die Auflösung der Mimesis mit identifizierender Zielstellung. Das aktuelle Theater hebt hervor, zeigt sein Artefakt; dieses wird Teil der Darstellung. Der Schauspieler ist nicht mehr nur Träger eines Charakters/einer Figur, sondern er ist der erste Schauspieler, der der Figur seinen Stempel aufdrückt (Hamlet/Tukur).

Ein anderes wichtiges Merkmal ist die optische Übertragung durch Sequenzen von Licht-Klang-Bild (*Cosmopolitan Greetings, ExiTlio in pectore extrañamiento, Ulrike Meinhof*) oder durch eine hochgradige Gestualisierung des Wortes (*Orlando*) sowie durch ein hohes Maß an kinesischer Funktion (*Parzifal, Potestad*).

Auch die palimpsestisch-dekonstruktionistische Lektüre/Darstellung kennzeichnet den Weg des aktuellen Theaters, dessen Interaktion mit verschiedenen Kodizes und dramatischen Intertexten (*La pasión de Pentesilea, Dans la solitude des champs de coton, Potestad*). Das Resultat dieser Konzeption oder dieses Verfahrens ist die Schaffung eines ununterbrochen dynamischen Organismus von hoher Pluralität; trotz der Komplexität vieler Werke werden diese für ein breites Publikum faßbar.

Das Theater kann heute als Zeichen-Karnevalisierung (*Cosmopolitan Greetings, Black Rider, El galpón abandonado*) verstanden werden, das heißt, als ein ständiges Zelebrieren in der Darstellung. Das Theater feiert sich selbst, es feiert sich als Schauspiel und benötigt damit Schauspieler mit einer Ausbildung in verschiedenen Zweigen der Kunst. Die palimpsestisch-dekonstruktionistische, intertextuell-interkulturelle Konzeption des Theaters (ein zentraler Aspekt der Postmoderne) ist das herausragendste Merkmal der gegenwärtigen Formen des Schauspiels.

Anmerkungen

1 Unter 'Aristoteles-Paradigma' verstehen wir folgende historisch-poetologische Entwicklung: Dieses Paradigma wird durch die *Poetik* von Aristoteles (unter Einbeziehung der jüngsten Interpretationen im Hinblick auf die *Rhetorik, Politik* und die *Ethik*) sowie durch den Neoaristotelismus italienischer Prägung gebildet, der sich seit Anfang des 16. Jahrhunderts in ganz Europa verbreitete und die Theorie und Praxis des elisabethanischen Theaters, des spanischen Barock (*Arte nuevo de hacer comedias* von Lope de Vega), des französischen Klassizismus und per Opposition die Poetik von Hugo (*La Préface de Cromwell*) im 19. Jahrhunderts und Brechts im 20. Jahrhunderts (*Das kleine Organon zum Theater*) mitbestimmte.

2 Bezüglich einer neuen Interpretation dieser aristotelischen Termini, vgl. Alfonso de Toro, *Von den Ähnlichkeiten und Differenzen. Ehre und Drama im 16. und 17. Jahrhundert in Italien und Spanien*, 1993, Teil II und Teil III, Kap. 2.3.

3 Vgl. hierzu Karl Alfred Blüher (Ed.), *Modernes französisches Theater*, Darmstadt 1982 und Ders., *Antonin Artaud und das 'Nouveau Théâtre' in Frankreich*, Tübingen 1991 und die dort enthaltene systematische und extensive Bibliographie.

4 Hierzu vgl. Alfonso de Toro, "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana)", *Revista Iberoamericana* 155–156 (1991), S. 443–444.

5 June Schuelter: "Theatre", in: Stanley Trachtenberg (Ed.), *The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*, London 1985, S. 209–228.

6 Erika Fischer-Lichte, "Postmoderne Performance: Rückkehr zum rituellen Theater?", in: *Arcadia* 22 (1987), S. 55–65; Dies.: "Jenseits der Interpretation. Anmerkungen zum Text von Robert Wilson / Heiner Müller >>CIVIL warS<<", in: *Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*, Tübingen 1986, Bd. 11, S. 191–201.

7 Es gibt verschiedene Ursachen für die beschriebene Situation. Zum einen liegt eine dieser Ursachen im Theater selbst begründet, besser gesagt, in einer bestimmten Theaterkonzeption. Das Theater ist offenbar in einem Maße durch seine Ausdrucksweise determiniert, die weder aus der Lyrik noch aus dem Roman bekannt ist, zumindest nicht in dieser Intensität und Dauerhaftigkeit. Was Fernando de Toro seit mehr als einem Jahrzehnt immer wieder bemängelt, ist nämlich das Fehlen einer Mediatisierung in der künstlerischen Struktur des lateinamerikanischen Theaters im allgemeinen, und er mahnt eine Mediatisierung an, die in der Lage wäre, das Theater als Theater wirken zu lassen und dieses nicht – wie in vielen Fällen – zu einem einfachen Vehikel für Ideologien zu degradieren, seien diese, durch den historischen Augenblick bestimmt, nun legitim oder notwendig. Diese Forderung beginnt sich heute immer mehr zu konkretisieren.

8 Vgl. Alberto Kurapel, *3 Performances Teatrales*, Québec 1987, S. XVII-XIX und S. 47f.; Shelley Tepperman, "Alberto Kurapel habla del teatro en el exilio", in: *La escena latinoamericana* 1 (1989), S. 51–57 und meine Arbeit "¿Cambio de paradigma", *Iberoamericana* 43/44, Jg. 15, 2–3 (1991d) S. 70–92; wiederabgedruckt in: *Espacio*, año 5, No 9 (1991e) S. 111–133; überarbeitet auch erschienen unter dem Titel "Postmodernidad en cuatro dramaturgos latinoamericanos", in: M. Rojas (Ed.), *De la colonia a la postmodernidad: teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*, Buenos Aires 1992, S. 157–176.

9 Vgl. *Teatro/Apuntes* 96 (1988), S. 44–45; Rodrigo Fernández, "Arte y Cultura", in: *Análisis* 21–27 (1988), S. 54; Interview von María de la Luz Hurtado, "Más allá de la estética de la disidencia oficial. Ramón Griffero", in: *La escena Latinoamericana* 2 (1989), S. 85 und meine Arbeit "¿Cambio de paradigma".

10 Zu diesem Begriff vgl. Fernando de Toro, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta de escena*, Buenos Aires 1987, S. 70–72.

11 Vgl. die folgende Literatur: *Internationaler Pressespiegel* (31. März -31. Dezember 1990) des Thalia Theaters; *Theater heute* 6 (1990), S. 1–15; *Stern* (29.3.1990); *Musik & Theater* (Juni 1990); *Die deutsche Bühne* 7 (1990); Programm *The Black Rider. The Casting of the Magic Bullets*.

12 Vgl. Friedrich Laun und Johann August Apel, *Gespensterbuch* (1810–1812).

13 Vgl.die Anweisungen in einem der Texte der Schauspieler: "linker Arm 45 Grad vom Körper weggestreckt, rechter Arm 10 Grad, linke Hand nach oben, Mund nach rechts unten verzogen. Die Zunge im rechten Mundwinkel, das Knie gebeugt, O-Beine, Oberkörper zurück, die Augen nach oben".

14 In meinen Arbeiten gehe ich von Jean-François Lyotard aus: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979. Vgl. außerdem: Gianni Vattimo, *Le avventure della differenza. Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger*, Mailand 1980; ders. und P.A. Rovatti (Edd.), *Il pensiero debole*, Mailand [8]1990; ders., *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger und die Hermeneutik*, Mailand 1984; ders. *La fine della modernità*. Mailand, 1985; sowie Alberto Kurapel, *3 Performances Teatrales*, Québec 1987, S. XVII-XX und S. 47–49; Shelley Tepperman, "Alberto Kurapel habla del teatro en el exilio", S.51–54.

15 *3 Performances Teatrales*, Québec 1987.

16 Vgl. das Interview mit Wilson, das Ursula Ehler geführt hat: *Tankred Dorst, Parzival. Ein Szenarium*, Frankfurt a.M. 1990, S. 199ff..

17 Vgl. das in Anmerkung 16 genannte Interview (S. 119ff.) "[...] ich dachte, daß er nicht lügen könnte. Ein Schauspieler würde versuchen, die Rolle zu interpretieren, was immer eine Art Lüge ist. Mein Theater interpretiert nicht. [...] Ich glaube nicht, daß Chris versucht, die Rolle des Parzivals zu interpretieren. Er ist Chris und er ist in einer bestimmten Situation, dadurch ist er Parzival und doch auch Chris".

18 Programmheft, S. 46.
19 Programmheft, S. 99.
20 Programmheft, S. 78.
21 Programmheft, S. 65–68.
22 Zu dieser Gruppe gehört auch *Die Hamletmaschine* von Heiner Müller.
23 *Dans la solitude des champs de coton*, Paris 1986, S. 7.
24 Vgl. *La maison de rendez-vous*, Paris: 1967. Bemerkenswert ist nicht zuletzt das Epigraph, in welchem in zweideutiger Form belassen wird, ob sich das Erzählte ereignen konnte oder nicht.
25 Luis de Tavira, *La pasión de Pentesilea*, Mexiko 1988.
26 Den Terminus 'epische Dichtung' leiten wir von dem stark episch-narrativen Ton des Textes und seinem linguistischen Status als solchem ab. Den Terminus 'multimedia' leiten wir von den verschiedenen verwendeten Codes ab; vgl *La pasión de Pentesilea*, S. 22f. und meine Arbeit "Cambio de paradigma: el 'nuevo' teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectabular", *Iberoamericana* 43/44, Jg. 15,2–3 (1991), S. 70–92; wiederabgedruckt in: *Espacio*, Jg. 5, N° 9 (1991), S. 111–133. Schließlich bezieht sich der Terminus 'dramatisch' darauf, daß das Wort eine dominierende, sogar eine ausgesprochen bestimmende Funktion einnimmt, und nicht, wie z.B. in den Stücken von Wilson, Kurapel oder Griffero (s.u.), eine sekundäre.
27 Vgl. *La pasión de Pentesilea*, S. 30 und S. 38–45.
28 Vgl. *La pasión de Pentesilea*, S. 161.
29 E.Pavlovsky, *Potestad*, Buenos Aires 1987. Dieses Werk wurde – zusammen mit *Paso de Dos* – beim Festival Theater der Welt / Essen vom 6. bis 14.7.1991 aufgeführt; die von uns miterlebte Bühnenversion ist jene im Alumni Theatre/Carleton University Ottawa am 2.8.91 während des II. Internationalen Kolloquiums des IICTL.
30 Vgl. E. Pavlovsky, *Potestad*, S. 28f und S. 32.
31 *Potestad*, S. 25.
32 *Potestad*, S. 26 und S. 31.
33 *Potestad*, S. 31.
34 *Potestad*, S. 36.
35 *Potestad*, S. 42.
36 Randbemerkungen des Autors. Wir benutzen das Manuskript. Wir verweisen aber auf die neuerdings publizierte Trilogie, in der das hier behandelte Werk enthalten ist: *3 Obras de Ramón griffero S*, Santiago/Chile, 1992.
37 Im Hinblick auf den biographischen Hintergrund und die Identitätsschwierigkeiten sowie auf die Bisexualität von Virginia Woolf vgl. Louise DeSalvo, *Virginia Woolf. Die Auswirkungen sexuellen Mißbrauchs auf ihr Leben und Werk*, Übersetzung aus dem Englischen von Elfi Hartenstein, München 1991; Rezension von Christel Dormagen, "Inszenierungen eines Opfers", *Der Spiegel* 22 (1991), S. 216–221.
38 So bezeichnet es in passender Weise Gerhard Stadelmeier, "Frau, Sein und Zeit. Wilsons Orlando mit Jutta Lampe an der Schaubühne", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (23.11.1989).
39 Manuskript des Aufführungstextes, freundlicherweise zur Verfügung gestellt von der Schaubühne am Lehniner Platz Berlin. Rechte beim Fischer-Verlag. Übersetzung der Adaption Pinckneys ins Deutsche von Brigitte Walitzek.
40 Vgl. Günter Grack, "Orlando, Orlanda. Eine Virginia-Woolf-Adaption in der Schaubühne", *Der Tagesspiegel* (24.11.1989); Wolfgang Höbel, "Superwoman Jutta Lampe. Orlando-Uraufführung in Berlin", *Der Spiegel* 48 (1989), S. 261–264; Rudolf Ganz, "Virginia Woolfs Orlando auf der Bühne. Jutta Lampe in Robert Wilsons Inszenierung", *Sender Freies Berlin. Journal im 3*, unkorrigiertes Sendemanuskript (23.11.1989), S. 1–4.
41 Vgl. Manuskript, Teil I, S. 2.
42 Hier liegt eine Reminiszenz an Shakespeare vor, insofern Orlando sagt, daß er der Königin Tribut zollen wird und daß er "nicht mehr als 20 Tragödien, ein Dutzend historischer Dramen und eine stattliche Anzahl Sonette geschrieben habe"; vgl. Manuskript, Teil I, S. 3.
43 Einige Passagen sind im Manuskript, Teil I, S. 5 und S. 6. zu finden.

44 Manuskript, Teil I, S. 10f.
45 Manuskript, Teil III, S. 25.
46 Manuskript, Teil III, S. 25 und S. 27.
47 Manuskript, Teil III, S. 27 und S. 28.
48 Manuskript, Teil III, S. 29.
49 Folgende Kritiken haben wir verwendet, insbesondere jene hervorragende von Helmar Schramml, "Zeitspielräume. Robert Wilsons Orlando in der Schaubühne Berlin", *Theater* (19.3.1990); Günter Grack, "Orlando, Orlanda. Eine Virginia-Woolf-Adaption in der Schaubühne", *Der Tagesspiegel* (24.11.1989); Wolfgang Höbel, "Superwoman Jutta Lampe. Orlando-Uraufführung in Berlin", *Der Spiegel* 48 (1989), S. 261–264; Rüdiger Schaper, "Eine Frau allein. Jutta Lampe in Robert Wilsons Orlando an der Berliner Schaubühne", *Süddeutsche Zeitung* (23.11.1989); Gerhard Stadelmeier, "Frau, Sein und Zeit. Wilsons Orlando mit Jutta Lampe an der Schaubühne", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (23.11.1989); Sibylle Cramer "Orlando Mezzo Furioso. Virginia Woolf, Robert Wilson und Jutta Lampe in Orlando in der Berliner Schaubühne: ein Zusammenstoß und seine Folgen", *Theater heute* 1 (1990), S. 2–3.
50 Diese Szene ist eine Art Hommage an die *O Superman-Performance* von Laurie Anderson.
51 Dies ist der Fall als z.B. Orlando als Figur der zwanziger Jahre erscheint, bekleidet mit einem schwarzen Umhang, der ein Kostüm von starker Abstraktheit (Atemporalität) bedeckt (sein Text spricht von der Lebhaftigkeit des Verkehrs in den zwanziger Jahren sowie von Zeitungsverkäufern, die Katastrophen ankündigen), oder aber als sich der Widerspruch zwischen den Gewohnheiten einer englischen Lady aus entsprechenden Gesten und grotesken Grimassen aufbaut.
52 So die Kritik von Rüdiger Schaper, "Eine Frau allein. Jutta Lampe in Robert Wilsons Orlando an der Berliner Schaubühne", *Süddeutsche Zeitung* (23.11.1989); in differenzierterer Form äußert sich Wolfgang Höbel "Superwoman Jutta Lampe. Orlando-Uraufführung in Berlin", *Der Spiegel* 48 (1989), S. 261–264. Gerhard Stadelmeier, "Frau, Sein und Zeit. Wilsons Orlando mit Jutta Lampe an der Schaubühne", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (23.11.1989) ist der Meinung, daß Wilson weder das Männliche noch das Weibliche interessiere, daß seine Figuren schlichte Artefakte seien.
53 Vgl. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967; ders., *L'écriture et la différence*, Paris 1967; ders., *Glas*, Paris 1974; ders., *La vérité en peinture*, Paris 1978; ders., *La carte postale de Socrates a Freud et au-delà*, Paris 1980 und ders., *Parages*, Paris 1986; Jean-François Lyotrad, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979; ders., "Reponse a la question: Ou'est-ce que le postmoderne?", *Critique* 37, 419 (April 1982), S. 357–376; ders., *Le Différend*, Paris 1983; ders., *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris 1986; ders., *Substance* (Herbst 1987); ders., "Re-écrire la modernite", *Ré-écrire la modernité. Les Cahiers de Philosophie* 5 (1988), S. 193–203; Gianni Vattimo, *Le avventure della differenza. Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger*, Mailand 1980; ders., *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica* (1985); ders., *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura post-moderna*, Mailand 21987; Jean Boudrillard, *Simulation et simulacre*, Paris 1982; Gilles Deleuze / F. Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977; Wolfgang Welsch, "Postmoderne und Postmetaphysik. Eine Konfrontation von Lyotard und Heidegger, *Philosophisches Jahrbuch* 92, 1 (1985), S. 116–122; ders., *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987; Daniel Charles, *Zeitspielräume. Performance Musik Ästhetik*, Berlin 1989.
54 Vgl. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975.
55 Vgl. Wladimir Krysinski, *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*, Montreal 1989.
56 Vgl. *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. W.J. Craig, Oxford 1919.
57 Bogdanov gibt der Szene vom Theater im Theater breiten Raum; sie wird hier in einer vom Tanztheater abgewandelten Form dargestellt, einer Mischung von Sprechtheater und Kabuki-Tanz. In der gleichzeitigen Aufführung des traditionellen *Hamlet* am Thalia Theater wird dieser grundlegenden Szene kaum Beachtung geschenkt.
58 Diese Bemerkung ist ein Widerspruch, denn Staeck ist ein linker Karikaturist und der von den deutschen rechten Parteien am meisten gehaßte.