Verfasserin: Sophie Reyer
Matrikelnummer: 0400497

Titel der Arbeit: Performanz und Biomacht/Performance and Biopolitics

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. phil. Ferdinand Schmatz

Angestrebter Titel: Doktor Philosophicus
Name der Abteilung: Institut für Sprachkunst
Name des Institutes: Institut für Sprachkunst
Name der Universität: Universität für angewandte Kunst Wien
Datum: Sommersemester 2016

Abstract: Performanz und Biomacht

Bei dem Begriff der Biomacht handelt es sich nach Foucault um jene politische Macht, die das Leben im Allgemeinen vereinnahmt. Zielsetzung dieser Macht sei es, so der Philosoph, eine normalisierte Gesellschaft zu kreieren, in der die Gouvernementalität, die sich der Lebensprozesse annimmt, sich für die Entwicklung der Individuen der Bevölkerung zuständig fühlt. Das erstreckt sich von den Bereichen Ernährung, Hygiene sowie Gesundheitsvorsorge und Zuwanderung bis hin zur Medizin und dem Einsatz psychotroper Substanzen.[1]

Im Sinne der Biomacht ist es, Leben zu optimieren, zu steigern, zu regulieren. Die heutigen Ausprägungsformen dieser Art der Optimierung ziehen sich durch alle Lebensbereiche: Sie reichen von der Impfpflicht, der biometrischen Erfassung des Organhandels, über die Schönheitschirurgie bis hin zum Diätenwahn, zum Bild des Jungenmädchen und zur Immigrationspolitik. Aber auch die Robotik, der Einsatz nuklearer Waffen, die daraus resultierenden Katastrophen, Streiks und terroristischen Anschläge, die Menschen dazu bringen, sich selbst ins Gefängnis einzuweisen und zwangsernähren zu lassen sowie Themenbereiche wie In-Vitro-Fertilisation und Eugenik fallen in dieses Themenfeld.

Ein neuer Trend, der diese Form der Herrschaft über den eigenen Körper auf die Spitze treibt, wäre das sogenannte „Self-Tracking“, bei dem Menschen freiwillig ihre eigenen Körperfunktionen akribisch genau dokumentieren und auswerten. Sub- optimale Vorgänge im eigenen Körpersystem sollen nicht nur überwacht sondern freilich auch verbessert werden.[2]

Durch die Disziplinierung des Körpers – eben wie z.B. mittels Self-Tracking und Self-Enhancing – sowie durch die Regulierung der Bevölkerung entstehen neue Rechte wie beispielsweise das Recht auf Leben, das Recht auf Gesundheit oder das Recht auf Sexualität.
Neue Kämpfe werden heute ausgetragen: Die der Friedensbewegungen, die der Frauenbewegung, die der Schwulen- und Lesbenbewegung, um nur einige zu nennen. Bestimmte politische und soziale Gruppierungen versuchten und versuchen, sich gegen das Regieren einer biopolitischen Instanz durch Individualisieren zu wehren. Sie treten vehement für das Recht auf Anderssein (sei es nun im Bereich Körper, Geschlechtsentwurf, Rassenentwurf) einerseits ein, aber auch gegen das, was das Individuum andererseits isoliert oder von der Gemeinschaft abspaltet. Als Widerstand gegen die Naturalisierung der Macht soll beispielsweise eine Lebenskunst entworfen werden, wie sie in der griechischen Antike existiert hat. Menschliches Dasein soll als Kunstwerk verstanden werden, die „Ästhetik der Existenz“ wird zum Parameter der Lebensführung.[3]

1 Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987.

2 Vgl.: ebd.

3 Vgl.: ebd.

Wie bei allen fragwürdigen Strömungen gibt es also auch gegen die Vorherrschaft der Biomacht inzwischen spannende Bewegungen in den Bereichen Kunst, Kultur und Wissenschaft, die sich mit biopolitischen Vorgängen befassen, sie durchleuchten sowie sie zu stören versuchen.[4]

Eine Form des Widerstandes wäre das Biohacking. MedienaktivistInnen benutzen nun vermehrt unreine Theorien, indem sie die Sprache der Wissenschaft in Frage stellen, eine Art und Weise des Ausdrucks suchen, die sich von der institutionell abgesicherten Sprache abhebt. Denn die Ausübung von Biomacht zeichnet sich auch dadurch aus, dass ExpertInnenwissen sich meist bestimmter Codes bedient. Auch Werke von Elfriede Jelinek, dem Critical Art Ensemble sowie von Henri Chopin zählen zu diesem Bereich. Jedoch geht es besagten MedienaktivistInnen nicht darum, ExpertInnenwissen vorzukauen bzw. für die Allgemeinheit so zu verpacken, dass es dieser verständlich wird. Vielmehr soll es Laiengruppen ermöglicht werden, sich biotechnologisches Wissen als Allgemeingut aneignen zu können.[5]

Genau so gibt es auch SchriftstellerInnen, die sich in ihrer Sprachbehandlung von dem in Moment vorherrschenden Prosastil des Mainstream abheben, mit semantischen Strukturen brechen und neue Formen des Ausdrucks suchen. Ein Beispiel hierfür wäre Hélène Cixous, die in ihrer „écriture feminine“ eine Art des Schreibens betreibt, das sich viel eher am Klang der Sprache entlang tastet, als dass es sich an einem stimmigen Gesamtkonzept abarbeitet oder eine traditionelle Form bedient. So wird die Produktionsmaschinerie nicht einfach beliefert; vielmehr kommt es zur Auslotung neuer Bereiche und Möglichkeiten, Sprache zu denken.[6]

Eine ähnliche Herangehensweise lässt sich auch bei den Projekten des „Institute of Applied Autonomy“ feststellen. Das „Institute of Applied Autonomy“ experimentierte mit einem selbst gebauten Roboter, der den Leuten auf der Straße avantgardistische Formen der Sprachbehandlung näher bringen sollte. ExpertInnenwissen und deren Umgang mit Sprache wird bei dieser Art von Aktionen nicht nur diskursiv sondern auch technologisch angegriffen.[7]

Diese Dissertation nimmt sich der unterschiedlichen Themen in teilweise ironischer, sprachverliebter Form an und bricht sie in einem Kaleidoskop, betrachtet den Status quo von innen und außen.

---

4 Vgl.: ebd.

5 Vgl.: http://www.medienimpulse.at/articles/view/429, Stand vom: 3. Mai 2013

6 Vgl.: ebd.

7 Vgl.: ebd.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung: Performanz und Biomacht 7

1. Ursprünge 10
1.1. Theater: Menschliches 10
1.2. Mittelalter: Religion und Performanz 11
1.3. Renaissance: Religion und antike Form 13
1.4. Die Krise des Dramas 15

2. Zwanzigstes Jahrhundert 19
2.1. Stück 19
2.2. Surrealismus 20
2.3. Antonine Artaud 22
2.4. Bertolt Brecht 22
2.5. Samuel Beckett 24

3. Europäisches Theater ab den 1960er-Jahren 27
3.1. Manifeste: die 60iger Jahre 27
3.2. Ende 60er bis 80er 31

EXKURS Das Nô- Theater 37

3.4. Lyrische Sprache im Theater des 20. und 21. Jahrhunderts 40
3.5. Musiktheater und modernes Tanztheater 41
3.6. Körperperformance 42
3.7. Wiener Gruppe und Rückwirkung auf die Spracharbeit 42

4. Philosophische Zugänge 44
4.1. Einleitung 44
4.2. Definition des Begriffes „Biomacht“ 44
4.3. Staatsbiologie/Biopolitik 46
4.4. NS- Regime und Biopolitik 47
4.5. Biopolitik in den USA 47
4.6. Ökologische Biopolitik 48
4.7. Technikzentrierte Biopolitik 48

4.8. Foucault 49
4.9. Politische Ökonomie und liberale Regierung 52
4.10. Giorgio Agamben 53
4.11. Lager 53
4.12. Kapitalismus und lebende Vielheit: Michael Hardt und Antonio Negri 54
4.13. Ausprägungsformen 55

EXKURS Urban Interventions: Stadt als Material 60
EXKURS Street Art 60
EXKURS Cultural hacking 61

5. Hélène Cixous 65
5.1. Theater als Unfall 65

EXKURS Theater der Migration: 66

5.2. Charaktere 67
5.3. Träume und Götter 67
5.4. Mehr, immer 68
5.5. Dora and so on 70

EXKURS Hysterie 71

6. Elfriede Jelinek 76
6.1. „Kein Licht“ von Elfriede Jelinek im Kontext des Biomacht- Begriffs 76
6.2. Schuldige Natur 77
6.3. Angst als Ware 82
6.4. Apokalypse, Elemente 85
6.5. Die untoten Toten – eine Reminiszenz an Samuel Beckett 90
6.6. Tränen, Katharsis 93
6.7. Fremdgesteuert 95
6.8. Modeschau 98
6.9. Sinn egal 103

7. Henri Chopin 106
7.1. Leben: Henri Chopin 106

7.2. Krieg und Menschlichkeit 107
7.3. Fülle 108
7.4. Politische Kunst? 109

EXKURS Körpertheater, Körperprosa 110

7.5. OU: Wo sich verorten? 111
7.6. Die Audiopoeme 113
7.7. Körper, Klang, Raum 115

8. The Critical Art Ensemble 117
8.1. Kunst als Übergriff: Into 117
8.2. Maschinen 117
8.3. Nihilismus in Fleisch 127
8.4. Interactive Games. Burn, baby, burn? 129
8.5. Weltende und andere Bildmontagen 131
8.6. Installationen 132
8.7. Tactical Media 133
8.8. Cult of the New Eve 134

Nachwort 138
Quellenverzeichnis 148

Einleitung: Performanz und Biomacht

Drama- und Textstrategien im gesellschaftlichen Feld

Ist der darstellerische Akt ein ursprüngliches Bedürfnis des Menschen? Woher kommt der Drang in uns, Theater zu schaffen? Die Religionen aller Welt bedienen sich der Macht des Rituals. Von der Geburt bis in den Tod beschäftigen den Menschen Spiele in all ihren Variationen und Formen. Das Begräbnis an sich wird in unterschiedlichsten theoretischen Arbeiten als eine Art Spektakel gelesen, bei dem „der Vorhang fällt" (das Grab zu geschaufelt wird).[1] Auch den Tod kann man sich nicht anders erklären, als über eine Inszenierung. Welcher Impuls in uns ist es, der uns dazu bringt, zu spielen? Und: wie kann heutzutage kritisch gespielt, inszeniert, gestaltet werden?

Schenkt man dem philosophischen Werk Michel Foucaults Glauben, so befinden wir uns im Zeitalter der Biomacht. Bei dem Begriff der Biomacht handelt es sich nach Definition des Philosophen um jene politische Macht, die das Leben im Allgemeinen vereinnahmt. Zielsetzung dieser Macht sei es, so Michel Foucault, eine normalisierte Gesellschaft zu kreieren, in der eine Instanz – die er als „Gouvernementalität" bezeichnet – sich der Lebensprozesse annimmt und sich für die Entwicklung der Individuen der Bevölkerung zuständig fühlt. Das erstreckt sich von den Bereichen Ernährung, Hygiene sowie Gesundheitsvorsorge und Zuwanderung bis hin zur Medizin und dem Einsatz psychotroper Substanzen.

Ich werde mich in meiner Arbeit mit dem von Michel Foucault entwickelten Begriff der Biomacht und seiner Rückwirkung auf Drama- und Textstrategien beschäftigen. Zunächst soll der Terminus an sich definiert, danach wichtige kritische Gegenströmungen im Kunst- und Kulturbereich analysiert und dargestellt werden.

Dabei wird der Fokus auf den Umgang mit Sprache gelegt: Wie kann der Kunstschaffende Sprache verwenden, was kann Sprache der Vorherrschaft dieser Strukturen entgegen setzen und vor allem: Wie muss mit Semantik und Syntax umgegangen werden, um Widerstand leisten zu können? Diese Fragen sollen an existierende Texte sowie Aktionen des Critical Art Ensembles und anderen Vertretern gestellt werden.
Im Sinne der Biomacht ist es, Leben zu optimieren, zu steigern, zu regulieren. Während, so Foucault, die Gesellschaften früher bestrebt waren, „leben zu lassen und sterben zu machen", hat sich dieses Verhältnis im Zeitalter der Biomacht umgedreht. Es geht nun darum, „leben zu machen und sterben zu lassen." Der Mensch wird zum Schöpfer.

Um im Feld des Schöpferischen zu bleiben und den kreativen Akt des Zeitalters der Biomacht also schöpferisch-kritisch zu beleuchten bediene ich mich einer kreativen Herangehenswei-

1 Vgl.: „Freud und die Medien", Peter Weibl. In: „Camera Austria", Nr. 36, Camera Austria 1991.

se. Demnach stellt diese Arbeit eine Suchbewegung nach einer neuen Form dar. Aus diesem Grund habe ich das Prinzip einer Zwei-Spaltigkeit gewählt. Auf der linken Seite wird ein historisch-chronologischer Abriss der Entwicklung des Theaters und der philosophischen Strömungen im Kontext „Biomacht“ gewährleistet, während die rechte Seite mit Zitaten, Exkursen und eigenen künstlerisch-wissenschaftlichen Ansätzen gestaltet ist. Der linke Teil, der sich mit dem Theater der Gegenwart auseinander setzt, analysiert die dramatischen Werke einzelner wichtiger Kunstschaffender. Die Schwerpunkte bilden hier Hélène Cixous, Elfriede Jelinek, das Critical Art Ensemble sowie Henri Chopin. Die rechte Spalte „nährt“ die Linke mit Zitaten, Exkursen sowie eigenen Texten und Ideen. Im Fokus der Arbeit steht jedoch nicht die Block-Haftigkeit der einzelnen Teile sondern das dialogische Prinzip. Auf der linken Spalte sind daher fett markierte Worte und/oder Begriffe zu finden, die ich als „Trigger“ oder „assoziative Angelpunkte“ bezeichne und auf die im künstlerischen Teil eingegangen wird. Die Binnenstruktur der rechten Spalte erfolgt durch Doppelpunkte. Mit dem Doppelpunkt habe ich so etwas wie das Signet meiner lyrischen Arbeit in den Text hinein verwoben. Er impliziert für mich das Atemholen und zeigt an, dass das Gesagte nie ganz am Anfang steht. So sind die Teile der künstlerischen Arbeit nach Doppelpunkten gegliedert. Die Leerräume, die in beiden Spalten entstehen, sollen vom Leser gefüllt werden – durch eigene Assoziationen, neue Denkräume, oder aber auch einfach nur durch ein Innehalten während des Leseflusses. Ich habe sie auf der linken Seite bewusst des Öfteren als Strukturelement eingesetzt, um dem lyrischen Duktus – und was ist Lyrik anderes als Wort-Destillat auf einer Menge weißen Raums – der linken Seite gerecht zu werden. Denn Unterbrechung kann der Beginn einer kritischen Haltung sein.

DRAMA

1. Ursprünge

1.1. Theater: Menschliches

Das Bedürfnis, Theater zu machen, scheint ein ursprünglich menschliches Bedürfnis zu sein. Erste Formen der Performanz entwickelten sich schon in der Frühzeit der Zivilisation in Form von Tänzen und Riten unterschiedlichster Steinzeitkulturen. Quellen belegen, dass es im ägyptischen Abydos, also in der Zeit von 2000 bis 1500 vor Christus, religiöse Feste mit theatralen Elementen gegeben haben muss. Jedoch wurden erst in der griechischen Antike neue Grundsätze erfunden, die das, was wir unter dem heutigen Begriff des Theaters verstehen, erschufen.

Mit dem „Theatron", einer Art Zuschauerraum, wurde sprechenden Akteuren hier erstmals die Möglichkeit zu Diskussionen gegeben. Dies geschah in der Zeit, in der sich die griechische Demokratie in ihrer Entstehung befand. Andererseits lassen sich theatrale Wurzeln in diversen religiösen Festen und Feierlichkeiten wie beispielsweise den Dionysien finden, die der Verehrung des Gottes Dionysos dienten. Politik und Religion waren in Zeiten der griechischen Antike in einer untrennbaren Gesamtheit miteinander verbunden. Erste Abhandlungen, die die Theaterwissenschaft begründeten und vor allem eine Einheit von Ort, Zeit sowie Handlung verlangten, finden wir bei dem Philosophen Aristoteles.

Das athenische Dionysientheater, eines der ersten Formen des Schau**spiel**s, entwickelte sich nach und nach zum Prototypen des Theaters und wurde durch die griechischen Kolonien im ganzen Mittelmeerraum exportiert; in demselben Maße, indem das griechische Reich wuchs. Es besaß neben dem Zuschauerraum eine Bühne – die sogenannte „skené" – auf der die danach benannte Szene auf Bildern dargestellt wurde. Sowohl die Tragödien – übrigens die ersten Formen des Dramas seit spätestens 534v. Chr. – als auch die Komödien, deren Aufkommen man seit etwa 480 v.Chr. beobachten kann, dienten der Verehrung des Gottes Dionysos. Ursprünglich wurden alle Dramen nur einmal gezeigt, erst etliche

: roots: die Spule und das Spiel.

Schrieb nicht Freud in „Jenseits des Lustprinzips" über das Kind, das die Spule immer wieder hinter das Bett warf, um sie hervor zu suchen, und so lernte, sich das Verschwinden und Wiederkehren seiner Mutter zu erklären? So heißt es zumindest in dem Kapitel „Traumatische Neurose und Kinderspiel als Wiederholung". Sigmund Freud analysiert hier ein Kind, das die Eigenheit hatte, kleine Gegenstände in Hohlräume wie Zimmerecken oder unter Betten zu schleudern und dabei „o"- Laute auszustoßen. Nach einiger Zeit begriff er, dass das Kind auf diese Art und Weise „Fortsein" spielte. Diese Annahme bestätigte sich, als das Kind dieselbe Prozedur mit einer Spule und einem Bett wiederholte, in dem es die Spule immer wieder versteckte und dann erneut hervorzog um dabei ein lautes „o-o-o" zu artikulieren. Dieser Vorgang ermöglichte es dem Kind, das Fortgehen der Mutter zu akzeptieren und zu verstehen. Ob das Wegwerfen der Spule als Racheakt gelesen werden kann bzw. soll, oder ob es um eine Aneignung von Macht („Schau, Mama, ich selbst schicke dich weg!") geht, lässt der Begründer der Existenzanalyse hier jedoch offen.[1]

:Spiel und Performanz sind ein ursprünglich menschliches Bedürfnis. Die Kinder aller Völker spielen. Die Religionen aller Welt bedienen sich der Macht des Rituals. Das geht von der Geburt bis in den Tod. Das Begräbnis an sich kann als ein Spektakel, bei dem der Vorhang fällt wie bei einer theatralen Inszenierung, das Grab zu geschaufelt wird, gesehen werden. Auch den Tod erklärt sich das Kind zunächst nicht anders als über eine Inszenierung. Was ist es im Menschen, das ihn dazu bringt, zu spielen?

1 Vgl.: „Jenseits des Lustprinzips": Sigmund Freud. In: „Gesammelte Werke" Band 3, S. Fischer Verlag, Frankfurt 1987.

Jahrzehnte später einzelne Stücke auch vor anderem, neuem Publikum wiederholt.
Die Römer übernahmen die griechische Theaterkultur zur Zeit des punischen Krieges. Im gesamten Römischen Reich wurden schon bald darauf Spielstätten errichtet. In der Kaiserzeit jedoch verlor diese Kultur offenbar ihren Reiz zugunsten der Pantomime.[1]

Schon bei Aristoteles findet man den Hinweis, dass der Dichter sich daran erinnern möge, seine Texte nicht episch zu gestalten. In dieser Vorstellung sind nun Form und Inhalt zwei unterschiedliche Dinge. Diese Auffassung von Form kennt das Geschichtliche nicht, so Peter Szondi; die Form sei also historisch indifferent, nur der Stoff an sich bezieht sich zurück auf einen bestimmten geschichtlichen Ursprung.[2]

1.2. Mittelalter: Religion und Performanz

Im Mittelalter wurden Theaterspiele in Form von Passionsspielen abgehalten; generell gab es keine antiken Dramen mehr, sondern nur **religiöse** Mirakelspiele mit Inhalten aus der Bibel sowie Darstellungen von Berichten über das Leben der Heiligen. Gegen Ende der Epoche entstanden erstmals auch sogenannte Fastnacht-Spiele. In England lässt sich das Aufkommen der „Morality Plays“, belehrender Stücke mit religiösem Charakter, beobachten; letztere hatten einen starken Einfluss auf die Theaterkultur der Neuzeit.[3]

Gegen Ende des Mittelalters indes beginnt sich auf den Straßen eine neue Form des Theaters zu entwickeln: Die Commedia dell’arte. Gaukler, Akrobaten und Sänger schließen sich in Kollektiven zusammen, um eine eigene Kunstform zu schaffen. Wer nun aber auf der Straße spielt, muss fesseln, denn das Publikum kann jederzeit weiter ziehen. So schreibt Markus Kupferblum auch in „Die Geburt der Neugier aus dem Geist der Revolution“: „Weil man gut sein muss, wenn man auf der Straße

Von einem erwachsenen Menschen mag angenommen werden, dass er weiß, wann er spielt. Diese Vogelperspektive einnehmen können, heißt, selbst zum Gestalter zu werden. Vielleicht auch bis zu einem gewissen Grad zu einem Gott.
Der Mensch kann das Spiel dazu gebrauchen, sich die Welt zu erklären. Dem Kleinkind, das die Spule hinter das Bett wirft und wieder hervor holt, um sich so Verschwinden und Wiederauftauchen der Mutter zu erklären, dient das Medium der Spule einerseits als Ersatz für die Mutter, andererseits aber auch als Erweiterung seines Horizontes, wie Peter Weibel schreibt.[2]
Dass jedoch die Grenzen zwischen Spiel und Wahrheit verschwimmen ist ein wichtiges Merkmal unserer Gesellschaft, dem Zeitalter der Biomacht. Kodes und Identität werden gleich gesetzt, deren Zuschreibungen medial gelenkt.

: Religion und Performanz.
Der Ursprung des Dramas war religiös; war an Weihe gekoppelt. Mit dem griechischen Drama erst gelang dem Menschen erstmals der Sprung ins Nichtreligiöse.
Wie sieht heute ein spirituelles Kunstwerk aus? Was kann der religiöse Aspekt an einem Theaterstück sein? Da das Theater sich aus dem Ritual entwickelt hat, ist eine Rückbesinnung hin zum Ritualhaften in der Performanz notwendig. Die Texte sollen gesungen, zelebriert werden. Der Singende soll außer sich sein. Der Text tritt hinter den Schauspieler zurück, ganz im Sinne Brechts, der vom epischen Theater forderte, der Text möge vor dem Schauspieler hin- und her geschoben werden wie ein Schild. Wie der Schamane außer sich ist, wenn er zum Gefäß der Götter wird, muss auch der Schauspieler seine Vogelperspektive finden und einnehmen.

1 Vgl.: Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Metzler, Stuttgart 1993, S.10f.

2 Vgl.: Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964, S.10f.

3 Vgl.: Brauneck, Manfred, S. 25f.

2 Vgl.: Peter Weibel: Freud und die Medien. In: „Camera Austria“, Nr. 36, 1991.

spielt, haben sich in der Commedia dell'arte Techniken entwickelt, die noch heute gültig sind.'[4]

Fast 300 Jahre lang entwickelte sich die Kunstform der Commedia dell'arte also auf der Straße. Man kann davon ausgehen, dass diese Art des Theaters um 1500 mit Ruzzantes Schaffen einsetzte und vermutlich mit Goldonis Tod im Jahre 1793 endete. Doch das sind fiktive Grenzen. Die Form des Theaters an sich hat in diesen Jahrhunderten eine dermaßen intensive Wandlug erfahren, dass ihre „neu eroberten" Räume sich kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen. Spricht man indes über die Wurzeln der Commedia dell'arte, ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass das italienische Maskentheater die Commedia dell'arte, die in derbem Dialekt gehalten wird, stark mitgeprägt haben mag. Was die geographische Verortung betrifft, so entwickelte sich diese Gattung zunächst im Italien des 16. Jahrhundert. Ein Konglomerat aus traditionellen Zusammenschlüssen von Jahrmarktskünstlern verschiedener Professionen tat sich zusammen und eine neue Kunstform schälte sich aus der gemeinsamen Arbeit heraus. Im 17. Jahrhundert schließlich erreichte die Gattung ihren Höhepunkt; ihr Ende fand sie im 18. Jahrhundert.
Was die Örtlichkeit betrifft, entwickelte sich die Commedia dell'arte zunächst in den beiden Hochburgen Venedig und Neapel. Üblicherweise wurde diese Theaterform – im Gegensatz zum damaligen gelehrten Prosatheater (der Commedia erudita) – von professionellen Akteuren betrieben, die in Familienverbänden agierten. „Professionell" bedeutet in diesem Fall, dass die Schauspieler zum Zweck des Gelderwerbs auftraten, in einer Art Gütergemeinschaft zusammenlebten und an den Einnahmen beteiligt waren. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass in den Vorstellungen bereits Frauen spielen durften. Von Wandertruppen über ganz Europa verbreitet bildete sich im 18. Jahrhundert ein neues Zentrum dieser Gattung heraus: Paris, die größte Stadt Europas. Nachdem die darstellerische Form innerhalb des Rahmens ihrer Figuren eine hohe Perfektion erreicht hatte, wurden diese jedoch zunehmend inhaltsleer, während die von der Zensur geforderte Fixierung der Texte zu einer Routine führte. Auch der spätere Kontakt zum

4 Vgl.: Markus Kupferblum: Die Geburt der Neugier aus dem Geist der Revolution. Facultas, Wien 2013, S.5f.

Das Wort Vogel erinnert an den Titel einer meiner Theatertexte: „Vogelglück" heißt das erste Stück meiner Theaterarbeiten über die Biomacht. Der Biomacht- Zyklus stilisiert, ganz im Sinne der Ideologie, die Biomacht als Gottheit. Denn die Bilder, die einem in Mythen, Märchen und Sagen aller Welt begegnen, werden auch zu Werbezwecken der Bio-Technologie bewusst eingesetzt: Die Vorstellung eines gottähnlichen, heldenhaften Menschen, wie z.B. Gilgamesch, Herkules oder auch Abraham es waren, einer perfekten Rasse, findet so im „Designerbaby" ihre Entsprechung.
Ebenso kann die Figur des beinahe unverwundbaren Soldaten- man denke an Achilles oder auch Siegfried- nun durch Prothesen, die ein Kriegsverwundeter mittels Gehirnströmungen anzusteuern imstande ist, ein Stück weit in die Realität umgesetzt werden.
Auch das „Critical Art Ensemble" spielt mit archetypischen Bildern von Gottheiten und mixt diese gekonnt mit science- fiction- ähnlichen Bildern. Das Göttliche in „Vogelglück" wird jedoch durch Überhöhung ins Groteske hin überzeichnet. So ist der Präparator eine Art Priester, der schwitzt und ächzt; die Götterbotin nennt sich „Remote- Control" (Fernbedienung), ist eine magersüchtige Fernsehsprecherin mit Riesentitten, die von einer Art Höllenhund, nämlich ihrer Dogge, begleitet wird.
Kunst lebt von dem Wechselspiel zwischen Aufklärung und Mythos. So vertrat Theodor W. Adorno die These, dass die Bewegung der Aufklärung ihr eigenes Scheitern in sich trägt, da ihr Konzept von einer Einheit der Vernunft ausgehe. Der Philosoph analysierte anhand alter Mythen, wie diese den Aspekt der Aufklärung immer schon mit sich trügen- umgekehrt schlägt jede Herrschaft über eine objektivierte äußere Natur wieder in ihr Gegenteil, also in das Mythologische, um.[3] Die Figuren in diesem Stück nun stellen den Versuch dar, einen Mythos zu schaffen, der sich selbst übersteigert, reflektiert, und dem es so gelingt, sich gleichzeitig ernst zu nehmen und aus zu lachen.

3 Vgl.: "Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung": Horkheimer und Adorno: Jürgen Habermas. In: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 134.

gehobenen Bürgertum und dem Adel – was dem ursprünglichen Charakter einer Volkskomödie im Grunde widersprach – haben wahrscheinlich zum Niedergang dieser Gattung beigetragen. Jedoch kam es nicht zuletzt durch moderne Performance-Gruppen wie das „Théâtre du soleil“ oder das „Odin Teatret“ zu einer Wiederentdeckung dieser Theaterform. Die Commedia dell’arte zeichnet sich im Speziellen durch die Verkörperung unterschiedlicher Archetypen – alle werden mit Masken dargestellt – aus. Zu den Zanni, der Unterschicht, zählen die Clowns Arlecchino, Brighella, Colombina und Pagliaccio. Die Vecchi verkörpern indes die reiche Klasse; hier haben wir die Figuren Pantalone und Dottore. Ausgenommen von dieser gesellschaftsspezifischen Einteilung sind die beiden Liebenden, denen ein Sonderstatus widerfährt, und einige Nebentypen wie Pulcinella, Tartaglia oder Truffaldino.

1.3. Renaissance: Religion und antike Form

Das Zeitalter der Renaissance schließlich vereinte die oben genannten Mysterienspiele mit den wieder entdeckten klassischen Tragödien und Komödien. Im nördlichen Italien wurde an den Hoftheatern eine neue Form der Komödie geschaffen; die bereits erwähnte Commedia erudita. Der Autor Niccolò Machiavelli schrieb die berühmtesten Komödien seiner Zeit. Nach wie vor wurden jedoch sowohl formale Struktur als auch Inhalt der Tragödie von den aristotelischen Vorstellungen bestimmt. Mit dem Sieg des Absolutismus über den Feudalismus kam es allerdings mit der Zeit zu immer größeren und aufwändigeren Inszenierungen. Als Abbild und Sinnbild der Welt spielte der Gegensatz von Schein und Sein eine dominante Rolle. In England wurde dabei der Ort der Galerie eingeführt, von der aus man in Vogelperspektive auf das Bühnengeschehen hinab blicken konnte. Die Theaterräume wurden mit mehreren Geschoßen und etlichen Sitzplätzen für die gehobenen Gesellschaftsschichten ausgestattet.[5]

Die geschichtliche Ungebundenheit, die die aristotelische Auffassung der Zweiheit von Form und Inhalt

5 Vgl. ebd.

mit sich trägt, bedingt auch, dass das Drama an sich jederzeit möglich und nicht historisch gebunden ist. Nun sind aber nach der Auffassung Hegels – so heißt es in „Wissenschaft der Logik“[6] – wahrhafte Kunstwerke nur solche, in der Inhalt und Form sich als ident erweisen. Diese Gleichsetzung nivelliert den Gegensatz von zeitlos und geschichtlich. Es kommt in dieser Zeit zu einer grundlegenden Veränderung in der Idee dessen, was Poetik sein kann. Peter Szondi schreibt in seiner „Theorie des modernen Dramas“, dass dem modernen Menschen gegen Ende der Renaissance nun drei Wege offen stehen:

Erstens: Die Idee, dass die drei Grundkategorien der Dramatik an Aktualität eingebüßt haben und nun alles möglich ist. Zweitens: Die Auffassung, dass es notwendig sei, sich in der Dichtung auf Zeitloses zurückzuziehen – wie wir es beispielsweise in der Poetik eines Emil Staigers wieder finden. Drittens: Das Ausharren auf historischem Boden. Vertreter dieser Linie finden wir in Georg Lukács, Walter Benjamin oder auch T.W. Adorno, die die Hegelsche Dialektik für ihre Theorien fruchtbar machten, indem sie die Form als niedergeschlagenen Inhalt auffassten. Diese Dialektik hat jedoch zur Folge, dass inhaltliche und formale Aussage einander widersprechen.[7]

Das Drama der Neuzeit wurzelt in der Renaissance. In dieser Zeit war ein wichtiger Aspekt kreativen Schaffens die Beschäftigung mit der Sphäre des „Zwischen“: Das Publikum ging ins Theater als Mitmensch ein. Infolgedessen ist auch die wichtigste sprachliche Form die des Dialoges. In der Renaissance bereits schälte sich also der Dialog als federführendes Medium des Theaters heraus; Prolog, Chor und Epilog verkümmerten gleichzeitig in ihrer Funktion. Durch die Wichtigkeit des Dialogs unterscheidet sich das Drama der Renaissance auch von der antiken Tragödie, vom geistlichen Stück und vom Shakespeareschen Historienstück.[8]

Drei besondere Merkmale zeigen, dass das Drama eine in sich geschlossene, aber freie Dialektik enthält: **Das Drama** ist erstens absolut, das heißt, es ist gesetzt, wo-

: Mein Drama. Thesen.

1. **Das Drama** ist dialogisch. Ich redet mit Ich als Nicht- Ich. Keiner von ihnen ist real.
2. Etwas spricht. Der Dramatiker ist abwesend.
3. Der Körper schiebt einen Text vor sich her. Stimmapparat als Hilfsmittel.

6 Vgl.: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Wissenschaft der Logik. Schrag, Nürnberg 1812–1816, S. 23f.

7 Vgl.: Szondi, Peter, S.10f.

8 Vgl.: Szondi, Peter, S.14f.

bei der Dramatiker abwesend ist. Der Zuschauer wohnt zwar der dramatischen Aussprache bei, sie ist aber nicht an ihn gerichtet. Seine totale Passivität kann jedoch in eine irrationale Aktivität umkippen, denn er wird durch alle darstellenden Personen zum Sprechenden erhoben. Das Verhältnis zwischen Zuschauer und Schauspieler kennt nur die vollkommene Einheit oder die vollkommene Trennung.[9] Die perfekte Manifestation für das Drama der Klassik und der Renaissance war demnach das der Guckkastenbühne. Denn hier gibt es keinen Übergang von Zuschauern zur Bühne wie etwa in Form von Treppen oder Stiegen, und bei Aktschluss fällt der Vorhang. Die Trennung der Welten ist perfekt. Außerdem darf hier die Relation von Schauspieler zu seiner Rolle keinesfalls sichtbar sein. Das Drama dieser Zeit ist also – ein weiterer wichtiger Punkt – primär, das heißt, dass es nicht versucht, etwas anderes dar zu stellen als das, was es ist. Das Drama der Klassik hat sich selbst zum Inhalt und kennt weder Zitat und noch Variation. Die Zeit, in der es sich manifestiert, ist also immer die der Gegenwart. Darin wurzelt auch die Forderung nach Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Dies bedeutet jedoch nicht ein statisches Prinzip, sondern vielmehr eine bestimmte Form des Handlungsablaufs, der von seiner inneren Notwendigkeit herrührt. Der Zeitablauf dieser Form des Dramas ist, wie Peter Szondi schreibt, eine absolute Gegenwartsfolge.[10] Jeder **Moment** muss hier die Zukunft schon in sich angelegt haben. Der theatrale Augenblick bildet den Keim, der die Handlung in sich trägt. Die Idee, dass zwischen den Szenen Jahre verstreichen könnten, würde nämlich ein episches Ich voraussetzen, das in dieser Gattung nicht gesucht wird. Die Zukunft muss in dieser Theaterform ausgeschaltet werden. Die Ganzheit des Stückes indes ist dialektisch und sie entsteht durch den Dialog.[11]

4. Das Verhältnis von Zuschauer und Darsteller kennt nur maximale Künstlichkeit. Dadurch, dass diese Künstlichkeit übersteigert wird, schwappt sie in das Gegenteilige über: ein Höchstmaß an Echtheit, an Verankertsein im Moment. Ein Paradoxon.

: Momente. Relation von Zeit, Ort, Handlung. Das Einüben einer klaren **Form**. Handwerk.

1.4. Die Krise des Dramas

Damit, dass sich im 19. Jahrhundert Autoren wie Ibsen, Tschechow, Strindberg, Maeterlinck und Hauptmann an den vorliegenden **Regeln** abarbeiteten und rieben, kam

: Regeln. „Lerne die Regeln, damit du sie richtig brechen kannst." (Dalai Lama)

9 Vgl.: Szondi, Peter, S.13f.

10 Vgl.: Szondi, Peter, S.17.

11 Vgl.: Szondi, Peter, S.17f.

es zu einer Krise des Dramas, aus der sich ein neues Verständnis für die dramatische Form herausschälte. Peter Szondi hat das in „Theorie des modernen Dramas“ analysiert. Seine Bezüge sind aber nicht normativen Ursprungs; vielmehr sollen sie das historische Verhältnis begrifflich erfassen. Das Verhältnis der fünf Dramatiker, die er in seinem Werk analysiert, zur bestehenden Forderung an die Form des Dramas ist natürlich immer ein anderes, denn Dichter sind Individuen. So besticht Ibsen durch den Fokus auf dramaturgisches Können, ähnlich wie Tschechow. Doch seine äußere Perfektion dient dazu, die innere Krise der dramatischen Form zu deckeln. Bei Tschechow bröselt der Wille zum gutgebauten Stück ab; das Formganze beginnt sich aufzulösen. Die Kluft zwischen der geforderten und der der Thematik angemessenen Form wird dadurch klar. Strindberg und Maeterlinck, die sich mit der überlieferten Gestaltungsweise des Dramas auseinandersetzen und sich auch an ihr abarbeiten, gelangen zu einem neuen Formverständnis.[12]

Vergleicht man das Selbstverständnis eines Sophokles mit der Machart Ibsenscher Dramen, so stößt man auf ein auffallendes **Form**problem, das die Krise der Dramatik in dieser Zeit aufzeigt: Bei Ibsen ist die Analyse die Konstruktionsart, während die Form bei Sophokles aus dem Stoff des Ödipus selbst erwächst. War Sophokles’ Ausgangspunkt ein Dramatischer, so liegen die Wurzeln Ibsenscher Konstruktion im Grunde in der Epik: Worum es hier geht, ist die Innerlichkeit; die wichtigen Ereignisse liegen nicht, wie bei Sophokles, in der Gegenwart, sie bleiben in der Vergangenheit und im inneren der Figuren. Dadurch, dass Ibsen seine formale Arbeit perfektionierte, ist der epische Grundkeim seiner Stücke jedoch nicht mehr leicht zu erkennen. Mittels Leitmotiv- Technik versucht der Autor, Vergangenes in die Gegenwart zu holen und strukturell zu verankern.[13]

Auch in den Tschechowschen Dramen wird die Gegenwart überrollt von Vergangenheit und Zukunft. Erstmals kommt es zu dramatischen Monologen mitten in der Gesellschaft, motiviert beispielsweise durch Figuren

: Hohle Form.

Was ist Form? Ist sie ein starrer Begriff? In welcher FORM ist Form notwendig? Was macht die Form eines gelungenen Kunstwerk aus? Ist es die Vollendung der Bauart eines Werkes, nach der gestrebt werden muss?

Oft werden, hat der Künstler sie- eine längere Zeit lang- zum Thema seiner Arbeiten gemacht, gewisse Formen- z.B. die des monologischen, körperlosen Sprechens- hohl. Meist ist das der Fall, wenn sie zur Perfektion getrieben werden. Dann ist die Reibung des Künstlers an seinem Material nicht mehr existent, aber Feuer entsteht durch Reibung.

Dazu eine kleine Anekdote: Als der Chor in Nono’s „prometeo“ bei der zehnten Aufführung perfekt sang, kommentierte der Komponist diese nach der Aufführung folgendermaßen: „Viel zu schön.“.

Jede Ausübung von Kunst ist Anstrengung, ist Ringen um eine Form. Dadurch bleibt die Form un- perfekt, de- formiert, verkrüppelt. Morton Feldman spricht hier von „crippled symmetries“. Die verkrüppelten Symmetrien thematisiert er auch

12 Vgl.: Szondi, Peter, S.22f.

13 Vgl.: Szondi, Peter, S.30f.

wie den schwerhörigen Ferapont in „drei Schwestern“.[14] Immer wieder geht Konversation in Schweigen über; wird nicht mehr nur, wie es bis jetzt im Drama üblich war, durch Sprache ausgedrückt, dass gesprochen wird. Konversation schwappt in die poetische Sprache der Einsamkeit. Ein völlig neues Moment in der Dramatik. Durch die thematische Verankerung dieser Momente – z.B. durch die Schwerhörigkeit – jedoch gibt es immer noch die Möglichkeit einer Rückkehr zum **Dialog**, zur Verständigung.[15]

Bei Strindberg schließlich wird das Drama ins Licht der Autobiographie gerückt. Der Terminus „Ichdramatik“ passt demnach zum Stil dieses Autors. So sagt seine Figur des Vaters auch in „der Vater“[16] auch nur, dass man nichts als sein eigenes Leben kenne.[17] Der Text ist eine Grenzwanderung zwischen subjektivem und naturalistischem Stil. Was die Haltung des Naturalismus betrifft, so setzte er sich für die Konservierung der dramatischen Form ein und versuchte, sie in einen gleichzeitig archaischen und doch zeitgemäßen Stil zu pferchen. Bei Strindberg entsteht diese Einheit durch die Fokussierung auf das Ich vielmehr als eine Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Der traditionelle Dramenbau muss nach und nach zu Gunsten eines Stationendramas weichen. Schließlich wird in „Ein Traumspiel“ sogar die formale Struktur eines Traumes zum formbildenden Prinzip.
Im Werk Maurice Maeterlincks wird der Mensch in seiner existentiellen Ohnmacht thematisiert. Das Individuum ist hier seinem Schicksal ausgeliefert; wobei Schicksal nicht als das „Fatum“ der Tragödie verstanden werden darf – es gibt hier keine tragische Verknüpfung mit dem Leben selbst – sondern sich allein im Ausgeliefertsein an den Tod, die eigene Endlichkeit, manifestiert. Hier wird erstmals die Kategorie der Handlung durch die der Situation substituiert. So kann man die Stücke Maeterlincks auch als „drame statique“ verstehen. In in seiner gleichnamigen Arbeit. Warum er das Bild der koptischen Teppiche für seine Arbeitsweise gewählt hat, ist leicht zu erklären: Jeder koptische Teppich hat einen Fehler, da nur Gott perfekt ist.

: Dialoge und Stimmen.

In meinen frühen Texte wollte ich die Form des monologischen Sprechens zur Perfektion bringen. So schrieb ich lange Zeit nur Textpartituren aus „Stimmen“, da ich mich gegen eine „Verkörperung“ auf der Bühne wehren wollte. Als ich sah, dass zum einen das System starr wurde und an Kraft verlor und sich zum anderen irgendwann Figuren heraus schälten, brach ich die mir selbst auferlegten Regeln und wandte mich neuen Formen zu. Die Partituren gewannen an Kontur. Das Modell des körperlosen Sprechens im Raum hatte sich, was meine Thematiken betraf, selbst ausgehöhlt. Eine neue Art der Sprachbehandlung hatte sich im Arbeitsprozess heraus geschält. Wie aber gelangt das Sprechen nun zum Theater? Bei der Rezeption meiner Texte habe ich die Erfahrung gemacht, dass meine Arbeiten oft erst verstanden wurden, wenn ich sie laut und musikalisch vorgetragen habe. Doch der Weg von „spoken word“ zu einer inszenierten Geschichte ist ein weiter. Mit den Jahren der Recherche und der Auseinandersetzung des Kunstbegriffes begann das das Konzept des Rituals, in dem Gesang, dramatisierter Akt und Sprache zusammen fallen, mich mehr und mehr zu interessieren. Dadurch fanden die Stimmen zu Körpern und in den realen Bühnenraum zurück.
Kunst auch als ein sakraler Akt? Auf keinen Fall ein ideologischer. Der Arbeitsprozess bleibt eine Suchbewegung.

14 Vgl.: Anton Tschechow: Drei Schwestern: Drama in vier Akten (Originaltitel: Tri sestry. Übersetzt und herausgegeben von Peter Urban), Diogenes, Zürich 1999.

15 Vgl.: Szondi, Peter, S.36f.

16 Vgl.: August Strindberg: Der Vater. Berlin, Erich Reiß Verlag 1918.

17 Vgl.: Skamlade Skrifter Strindberg: Bd.18. Zitiert und übersetzt aus: C.E. Dahlström, Strindbergs dramatic Expressionism. Ann Arbor 1930, S.99f.

Maeterlincks Arbeit „Interieur“[18] schließlich wird die Epik der Stoffe offensichtlich: Die Szene bildet sich zur eigentlichen Erzählsituation aus.[19]

Bei Gerhart Hauptmann findet man ähnliche Ansätze wie bei Ibsen. Doch bereits sein erstes Stück „vor Sonnenaufgang“[20] ist eine Gattung für sich: Nämlich die des sozialen Dramas. Es ist eine spezifische Eigenheit des sozialen Dramas, dass der Schreibende versucht, die ökonomisch-politischen Zustände, die das individuelle Leben unterjochen, kritisch in den Kontext des Bühnenraumes zu heben. Die Zustände werden hier aber in einer gegenwärtigen Handlung ausgedrückt. Diese Tatsache bedeutet nun jedoch das Umkehren/Aufheben des historischen Prozesses im Ästhetischen, der sich ja nach traditioneller Auffassung in jenem spiegeln sollte. Das Geschehen in dieser Art von Drama ist hier aber absolut und weist über sich selbst nicht hinaus, während die Fabel – wie wir sie z.B. bei Kleist oder Hebel finden – nie eine demonstrative Funktion hatte. Dank dieser Absolutheit war das Drama bis jetzt immer fähig gewesen, für die Welt an sich einzutreten. In der Sphäre des „zwischen“ also wurde kommuniziert, dass es eine Gegenwart im Grunde gar nicht gibt. Das **soziale** Drama hingegen ist epischen Wesens; es benötigt stets ein tagesaktuelles Außen, an dem sich die Figuren abreiben: Dieses „Außen“ wäre etwa in „vor Sonnenaufgang“[21] die Erscheinung des Fremden oder aber in Hauptmanns späterem Stück „Die Weber“[22] der Aufstand. In diesen Fällen scheinen die epischen Zustände durch die Motivation der Revolte dramatisiert werden zu können. Im Grunde wird aber nur der Widerspruch zwischen epischer Thematik und einem Nicht-Loslassen-Können der dramatischen Form offensichtlich. Das Drama verweist auf Tagesaktuelles und verharrt nicht mehr in der Absolutheit seiner selbst; eine Krise tritt zutage.[23]

18 Vgl.:: Maurice Maeterlinck: Intérieurs. Bruxelles, Editions complex, 1999.

19 Vgl.: Szondi, Peter, S. 56f.

20 Vgl.: Gerhart Hauptmann: Vor Sonnenaufgang. Soziales Drama. C. F. Conrads Buchhandlung, Berlin 1889.

21 Vgl.: Hauptmann, Gerhard, ebd.

22 Vgl.: Gerhart Hauptmann: Die Weber. Aufbau- Verlag, Berlin 1970.

23 Vgl.: Szondi, Peter, S.62f.

2. Zwanzigstes Jahrhundert

2.1. Der Terminus Stück

Seit etwa Mitte des 20. Jahrhunderts nennen Theaterautoren ihre Produktionen nicht mehr „Drama“ oder „Tragödie“, da diese Kategorien ein für sich selbst verantwortliches, autonomes, bewusstes Individuum (eben einen „tragischen Helden“) voraussetzen. Dieses Individuum ist dadurch ausgezeichnet, dass es sich in freier Wahl für ein bestimmtes Handeln entscheidet und unter besonderen Umständen daran zerbricht, weil es in Konflikt mit Prinzipien einer gleichrangigen Wertebene gerät. Tragödien wurden geschrieben, um eine bessere Gesellschaft darzustellen, in der Tragödien nicht mehr vorkommen müssen. Geht aber diese utopische, optimistische Perspektive verloren, ist auch der Begriff der „Tragödie“ sinnlos. Stattdessen hat sich also im Laufe des 20. Jahrhunderts der – etwas vage klingende – Terminus „Stück“ eingebürgert. Im Wort „Begriff“ spiegelt sich die Beobachtung eines Menschentyps wider, der geprägt ist von Handlungs-, Geschichts- und Sinnverlust, von Ohnmacht und **Fremd**bestimmung inmitten einer übermächtigen Mediengesellschaft bei gleichzeitig zunehmenden Kommunikationsschwierigkeiten. Folgerichtig löste sich parallel dazu auch der einmal verbindliche Formenkanon der **Tragödie** auf: Das in sich geschlossene Drama, dessen Verlauf auf eine Lösung oder eine Katastrophe zusteuert – innerhalb des Theaterstücks wird also meist der Konflikt beigelegt oder eine utopische Lösung des Konflikts angedeutet – wird vom Drama der offenen Form abgelöst. Für ein Drama dieser Machart ist typisch, dass es den Konflikt, um den es sich dreht, nicht löst, weil es die Mittel für eine Lösung nicht kennt oder zumindest vorgibt, sie nicht zu kennen. Akte und Szenen verschwinden und machen Platz für nahezu gleichrangige Bilder und Impressionen.

Der Text wird zum ebenbürtigen Bestandteil eines gestischen, musikalischen und visuellen Gesamtzusammenhanges. An die Stelle des dramatischen Konflikts, der sich vormals in Wort und Gespräch niederschlug, tritt zunehmend der Versuch, etwas Unaussprechliches in Worte zu fassen, zu Tage. Die Sprache als Form der

: Fremdmaterial.
Welche Rolle spielt das Verhältnis von Innen- und Außenwelt bei der künstlerischen Produktion?
Wissenschaftlichkeit im Sinne einer genauen Analyse der eingesetzten Materialien, Stoffe, Techniken und Strukturen ist für zeitgenössisches literarisches Schaffen notwendig.
Ähnlich wichtig, wie es für die Surrealisten gewesen sein mag. Recherche, Arbeit mit Fremdmaterial aus der Sekundärliteratur, mit Zitaten und/ oder Techniken anderer Schreibender wie z.B. der Wiener Gruppe, sowie mit Themenfeldern der Philosophie ist ein Teil künstlerischer Produktion.
Auch die Basis meiner Biomacht- Trilogie bildet eine vehemente Auseinandersetzung mit den Werken Foucaults, Hardts und Negris zum Thema „Biomacht“.
Der Prosatext „Marias. Ein Nekrolog.“ behandelt die soziale Stellung der Frau sowie den Medea- Topos von den Anfängen der Antike über Dokumente aus einer Haftanstalt bis in die Gegenwart hinein. Die Soundinstallation „VerbrecherInnen von Innen“ hat die Protokolle eines zwangsernährten RAF- Häftlings als Basis.

: reset.
sehen wir: das neue set. all in
one also: rhythmische verschiebungen
des lidschlags als einziger individualisierung
vorgang: queen
of the bio machete. mach bloss nicht einen
auf ehrlich, echt. inszenierung als vorhang:
repräsentierend. reproduktion der codes,
schonungslos. macht lass
nach. nacht blende.it is a
tragedy.
Enter.

Welterkenntnis und der intersubjektiven Mitteilung versagt zusehends.[24]

2.2. Surrealismus

„Mes désirs sont la realité“: Mit der Studentenbewegung brach der Surrealismus in die Gegenwart ein. Nun wurden Forderungen nach Methodenreflexion gestellt; die werkimmanente Interpretation künstlerischer Arbeiten kritisierte man fortan als naiv, sie wurde von Kunstschaffenden demaskiert und entlarvt.[25]

Der Surrealismus stand ebenso wie der Dadaismus in prinzipieller Opposition zur geistigen, materiellen und politischen Situation seiner Zeit. Im Gegensatz zum Dadaismus verharrten aber die Surrealisten nicht in der Negation aller bestehenden Formen, Gattungen und Ausprägungen künstlerischen Daseins, sondern setzten einen neuen positiven Wert: Das Unbewusste. Die Surrealisten sahen die Kunst als freien Ausdruck der irrationalen Kräfte im Menschen und wollten sie als Mittel zur **Umwälzung** aller Lebensverhältnisse einsetzen. Träume und Wahnvorstellungen des Unbewussten rückten ins Zentrum des Interesses künstlerischen und kreativen Arbeitens.[26]
Bei ihrem Schaffen überließen sich die Künstler dieser Zeit ungefiltert allen aus den Tiefen- Schichten der Psyche aufsteigenden Bildern. Dabei sollten der kontrollierende Verstand ebenso wie jegliche Form ästhetischen und moralischen Bedenkens so weit wie möglich ausgeschaltet werden. Das poetische Bild hatte – da es unmittelbarer wirkt und der Logik des Traumes näher ist – Vorrang gegenüber dem sinnstiftenden Wort. Der Autor verfolgte in dieser Zeit keinerlei bewussten inhaltlichen oder formalen Absichten.[27]

Das surrealistische Kunstwerk sollte Einblicke in die Tiefen-Schichten der Realität geben, die den Zuschauer

: Umwälzungen.

„Denn mir ist plötzlich klar geworden, dass die Zeit vorbei war, Menschen in einem Theater zu versammeln, selbst um ihnen Wahrheiten zu sagen und dass man mit der Gesellschaft und ihrer Öffentlichkeit keine andere Sprache mehr sprechen kann als die der Bomben, der Maschinengewehre, der Barrikaden und allem, was daraus folgt.“ (André Breton)
Mit diesem Satz von Andre Breton brach der Surrealismus in die Gegenwart der 1920er-Jahre hinein.

24 Vgl.: ebd.

25 Vgl.: Peter Bürger: Der französische Surrealismus. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971, S. 9f.

26 Vgl.: Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Metzler, Stuttgart 1993, S.10f.

27 Vgl.: ebd.

überraschen, vor den Kopf stoßen und seine eingefahrenen Sehweisen in Frage stellen. Im Sinne der Zielsetzung verbanden sich die theatralen Elemente zu einer umfassenden Synthese.[28]
Was den Autor betraf, so erhob dieser in der Zeit des Surrealismus einen emphatischen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit. Die Strömung des Surrealismus selbst wurde in ihren philosophischen und politischen Facetten aufgegriffen, bearbeitet und auch kritisiert. Die ihm fehlende Transzendenz versuchte die Bewegung des Surrealismus durch neue Wertigkeiten zu ersetzen; so wird z.B. der Begriff der Liebe im Werk André Bretons neu beleuchtet und aufgewertet.[29]

Auf der Bühne sollte nun die „unwirkliche Wahrheit" erscheinen. Deshalb wurde versucht, die Zuschauer durch Theater in einen Zustand zu bringen, in dem er die Realität in einer Art Verfremdung ins Groteske erfahren konnte. Nur so war es nach Meinung der Surrealisten möglich, dass das Theater seine Funktion als Vergrößerungsglas erfüllen konnte. Als wichtigste Gestaltungsmittel des Grotesken fand und findet man die sogenannte „Maske", in der sich die Charaktere schon rein äußerlich offenbaren. Sie stellen nicht mehr dar, sind keine psychologisch motivierten Personen, sondern verzerrte, entfremdete Anti-Helden. Zusammen mit einer der Logik widersprechenden Sprache sollten die visuellen Mittel den Menschen erschrecken und dadurch bessern.[30]
Das Medium des Theaters erschien jedoch insgesamt vielen Surrealisten ungeeignet für eine authentische Art des Selbstausdrucks. Bald schon wurde Kritik laut. Indem sich die Schauspieler wie auch die Schreibenden hinter einer Maske versteckten, würden sie die Kunst verraten, hieß es. Außerdem müssten die Schaffenden angesichts der kommerziellen Ausrichtung des Theaters stets Kompromisse schließen, was von ihren Kollegen vehement kritisiert wurde.[31]
Während das Theater im Surrealismus wie eine Art Stiefkind behandelt wurde, bediente sich der surrealistische Roman interessanter Weise gehäuft der The-

28 Vgl.: ebd.
29 Vgl.: Bürger, Peter, S.9f
30 Vgl.: Brauneck, Manfred.
31 Vgl.: ebd.

atermetaphorik. Dass das Verhalten der Figuren im surrealistischen Roman mit denen eines Theaterstückes verglichen wurde, verwundert wenig. Denn spätestens seit dem 18. Jahrhundert – man denke hier nur an Werke von Honoré de Balzac – lag dieser Vergleich nahe. Julien Gracq jedoch erweiterte diese Idee noch um einige theoretische Ansätze: Für ihn, so schreibt er, sei das „drame" die einzige authentische Form zwischenmenschlicher Beziehungen.[32]

2.3. Antonine Artaud

Im Jahre 1926 schließlich brach ein großer Geist mit der Bewegung des Surrealismus: Antonine Artaud. Man betrachtet diesen Schriftsteller und Schauspieler auch heute noch als einen der Urväter des Performance-Theaters, denn bis in die Gegenwart hinein berufen sich viele Theaterschaffende auf sein Werk. Antonine Artaud war einer der ersten, der erkannte, dass Kunst, selbst wenn sie eine kritische Funktion ausübt, immer auf einem Pakt mit der Gesellschaft beruht und insofern nicht ihren Rahmen sprengen kann. Es sei denn, man verneint diese vermeintlich unhintergehbare Auffassung radikal. Seine Kunst ist **erlebte Existenz**, ist „Kacke, Knochen, Körper"[33] ohne Kleid. Sie bewegt sich außerhalb sozialer, kultureller sowie kommunikativer Strukturen. Es ist eine Kunst, die sich mehr an der Klanglichkeit als an der Semantik orientiert. Die Existenz lässt sich nicht ausdrücken; was bleibt, ist die Materialität der Hülle, der leeren Maske; des Körpers, des Materials.[34]
Von Antonine Artaud wurde also, auf den Spuren dieser im Zitat genannten metaphorischen „Bomben", ein Theater des Krieges, des Kampfes gegen das Konventionelle als existenziell grundlegend befreienden Akt entwickelt: Das Theater der Grausamkeit.

: Existenz, Ausdruck.

„Wahrer Ausdruck ist wie der eines Baumes."[4]

2.4. Bertolt Brecht

Mit Bertolt Brecht entstand in etwa derselben Zeit eben-

32 Vgl.: Bürger, Peter S.9f

33 Vgl.: Sophie Reyer: Notizen, Wien 2016, S. 30ff.

34 Vgl.: http://parapluie.de/archiv/unkultur/artaud/anhang.html#Note3, Stand vom 28.12.2013.

4 Vgl.: Eugenio Barba: Jenseits der schwimmenden Inseln. Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1985.

falls eine neue Form des Theaters: das epische Theater. Text wurde nun nicht mehr psychologisch interpretiert sondern ohne eine herkömmliche Form der Identifikation des Schauspielers mit seinem Inhalt auf die Bühne gebracht. Dadurch entstand eine neue Art der Distanz zwischen Schauspieler und Text.

Diese Art des Theaters sollte analytisch sein; das Spiel wurde absichtlich verfremdet, deformiert, damit die Distanz zum „realen Leben“ spürbar und unüberbrückbar werden konnte, und der Zuschauer – ganz im Sinne Walter Benjamins – auf sich selbst zurück geworfen war. Sinn dieses Effektes war, dass der Zuschauer die notwendige Katharsis selbst vollziehen konnte und sie nicht mehr von einer vollendeten Inszenierung präsentiert bekam.

Analyse und Synthese schälen sich, betrachtet man Bertolt Brechts Werk, als die beiden wichtigsten Punkte seines Ansatzes heraus: Dem Schauspieler wurde aufgetragen, einerseits die Rolle von außen zu beobachten, danach aber mit einer neuen Form von Bewusstheit, die er durch die Analyse gewonnen hatte, an die Rolle heran zu gehen. Da dies ein dialektischer Prozess ist, nannte Bertolt Brecht seine Art des Theaters auch „dialektisches Theater“. In seiner Wortwahl wird die Nähe zu Walter Benjamin, der ja den Begriff „Dialektik der Aufklärung“ geprägt hat, evident.[35]

Theater ist in seiner epischen Ausprägungsform immer **politisch**. Wie Jacques Rancière in einem seiner Texte schreibt, so besteht die Politik der Kunst im Wesentlichen aus der Verknüpfung dreier Logiken miteinander: Die Logik der Formen der Ästhetik, die Logik der Arbeit der Fiktion und die Logik meta-politischer Strategie. Derart wird ein Pilzgeflecht gewoben zwischen einer ästhetischen Logik, einer Logik, die versucht, darzustellen und einer Logik, die sich auf das Ethische bezieht, die also Kunst und Politik zusammen führen möchte. Bertolt Brecht hatte die Vision, diesen Ansatz in einer Formel zu artikulieren: in der Verfremdung. Unter Verfremdung versteht man die Ungenauigkeit eines Verhältnisses zweier Objekte oder Materialitäten zueinander: Zeichen und Bezeichnetes werden in der Konstellation bewusst nicht als ein- und dasselbe gelesen. Diese Unbestimmtheit soll zwei Dinge bewirken:

35 Vgl.: http://de.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht#Episches_Theater, Stand vom 28.12.2013.

: Politisches?

Souveräne Schreibende ignorieren Tabus ebenso wie die ihnen entsprechenden Moden.

In dem Moment, in dem das Wort „politisch“ in der eigenen Arbeit explizit auftaucht, wird auch die eigene Kunst in ein anderes Licht gerückt, in den Dienst einer Sache gestellt. Es gibt keinen Grund, einem Leser oder Zuschauer Komplexität zu ersparen. Als politisch denkender Kunstschaffender besteht die Aufgabe in einer Ermächtigung des Rezipienten. In der Haltung, ihn nicht für dumm zu verkaufen, sondern ihm ein eigenes Urteil zuzutrauen.

Was den Aspekt des Politischen betrifft, kann die Literatur einiges aus der Analyse von Musikstücken lernen: Luigi Nono’s Handwerk und Ansatz, dessen Kompositionen implizit politisch arbeiten, machte es ihm möglich, eindeutige Aussagen zu machen

Zum einen soll eine entstehende Fremde sich durch das Verständnis ihrer Gründe auflösen, und zum anderen soll Affektfähigkeit unbeschadet vermittelt werden, sodass sich im Zuschauer die Fähigkeit zur Revolte herausbilden kann.[36]

2.5. Samuel Beckett

Samuel Beckett führte diesen Ansatz noch weiter und radikalisierte die Form des epischen Theaters in seinen Werken: Der irische Dichter ließ die Figuren in seinen Stücken nur noch als Stimmen auftreten. In Samuel Becketts letzten Arbeiten schließlich verschwanden sogar die Stimmen selbst; was blieb waren rein choreographische Anweisungen – wie beispielsweise in „Quadrat“[37] – in dem Menschen nur noch einen Raum abschreiten müssen.

Hatte die russische Revolution die Fokussierung des Theaters auf den Realismus zur Folge, so könnte man sagen, dass der Abwurf der Atombombe auf Hiroshima und Nagasaki bestimmt ein Ausgangspunkt für die Entstehung des absurden Theater gebildet haben mag, wie wir es vor allem von Samuel Beckett, Eugène Ionesco oder Jean-Paul Sartre kennen. Die Verbannung des eindeutigen **Sinnzusammenhangs** aus dem dramatischen Geschehen und aus der Rede der Figuren führte dazu, dass das Leben in den Werken dieser Zeit als bedeutungslos entlarvt wurde; dadurch hielten die Theaterschaffenden der damaligen Gesellschaft einen Spiegel vor. Der Autor machte es sich zur Aufgabe, die mechanische Natur der Menschen zu entlarven, mit der sie ihr Leben führten.

Die Frage nach dem Ursprung der Existenz wurde nun neu gestellt und gleichzeitig deformiert, während man die Sehnsucht nach Göttlichem verfremdete und die destruktive Kraft im Menschen thematisierte und hinterfragte. Der Moment der Isolation aller Individuen wurde in deren Sprachfärbungen und Handlungen aufgedeckt.

Als theoretische Basis für das absurde Theater kann

und dennoch Raum für die Auslegung zu lassen. Mit der Technik des Serealismus gelang es ihm, jedem Ton- ähnlich einem Individuum einer idealen Demokratie- in Hinblick auf die Übrigen eine gleichberechtigte Stellung zu verleihen. Ein Umgang, der das Material ernst nimmt, ist politisch. Behandle dein Material, wie du ein Subjekt in einer idealen Gesellschaftsform behandeln wollen würdest. Das ist zunächst ein utopischer Ansatz. Aber wenn Veränderung im Denken, in der Bewusstwerdung beginnt, dann ist das ein fruchtbarer Beginn, neue Räume zu öffnen.

: Sinnloses Reden.

P- A- R- A- L- E- LLLL

Als Kind konnte ich stundenlang das Wort „parallel“ wiederholen, ich ließ es mir auf der Zunge zergehen, fand es witzig, ohne zu wissen, was es meinte, bekam komische Bilder im Kopf. Sprache hat mich von Anfang an unglaublich fasziniert. Diese Faszination lag vor allem in ihrer Phonetik und nicht in ihrer Semantik:

Par. All. Lalla. Rap. Paralell. Prall alle. Palle. Rar. Parle. Para. Laller.

(...)

Der Weg blieb derselbe: Die Suche nach einer Sprache jenseits herkömmlicher Strukturen.

36 Vgl.: Jacques Rancière: Der emanzipierte Zuschauer. Passagen Verlag, Wien 2009, S. 81.

37 Vgl.: Samuel Beckett: He, Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Schatten, Geistertrio. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008.

der Existenzialismus, der unter anderem von Theaterschaffenden wie Jean-Paul Sartre begründet wurde, gesehen werden. Sartre verstand unter dem Vorgang der Handlung nur eine Aktion, in der das Individuum sich bestenfalls bewusst werden könnte, dass es nichts sei. Angesichts dieser Tatsache kann der Mensch eine neue Form von Haltung entwickeln, in der er sich seiner eigenen Lächerlichkeit und Absurdität bewusst wird, sie vielleicht sogar akzeptiert, über sie genau so lachen wie weinen kann. Was der Existenzialismus also für die Philosophie geleistet hat, mag das absurde Theater für die Geschichte des Dramas geleistet haben: Formale Verläufe wurden aufgebraucht, die klassische Struktur galt als überholt, denn die rein psychologische Art und Weise, Figuren zu entwickeln und ihre Sprechakte auszukomponieren, begann langweilig zu werden.

In den 30iger- und 40iger-Jahren waren durch die Diktaturen Stalins und Hitlers viele neue Ansätze verboten worden, die erst in den 50iger- und 60iger-Jahren wieder belebt werden konnten; dies geschah nun verständlicherweise umso vehementer. Die Post-Moderne, gestützt durch neue politische Strömungen wie die der Hippie-Bewegung, des Feminismus oder der Black-Panther-Bewegung, zeichnete sich durch Drogenkonsum, Sehnsucht nach sexueller Freiheit und Gleichheit und einer intensiven Form des Exzesses aus. Ein fruchtbarer Nährboden für das Entstehen der Performance-Kunst und des absurden Theaters. Was die Figuren von Beckett vor allem auszeichnet, ist, dass sie den Zuschauer ein Stück weit mitnehmen, es ihm jedoch gleichzeitig schwer machen, sich mit ihnen zu identifizieren. Die Handelnden sind sogenannte Anti-Helden, sind Clowns, die sich auf die Suche begeben und scheitern, wiederholt scheitern, und dennoch sogar weiter kämpfen, wenn das Endzeitszenario längst über ihr Dasein geschwappt ist. Die Verantwortung, Sinn zu konstruieren wird hier dem Publikum zurück gespielt. In dieser Hinsicht soll das Theater, ganz im Benjaminschen Sinne, nicht erlösen, sondern zum Weiterdenken anregen. Der Zuschauer ist aufgefordert, Sinn aus Nicht-Sinn zu (re)konstruieren. Tod und die Abwesenheit von Kommunikation sowie Isolation und Entfremdung sind Kernthemen des absurden Theaters, wie wir es bei Beckett finden. Eine absurde Haltung ist jedoch weit entfernt von einer Nihilistischen. Während

der Nihilist resigniert und sich der Opferhaltung ergibt, regt ein „Absurdist“ wie Beckett in seinen Stücken zum Weiterdenken an, will das Publikum zum Nachdenken, Hinterfragen und Neu-konstruieren von Sinn anregen. Die Crux des Glaubens, sich einer Opferhaltung zu ergeben, wurde in Stücken wie denen von Samuel Beckett oder Eugène Ionesco analysiert und aufgedeckt. Welt wird hier nicht diskutiert, sie wird gezeigt und entlarvt. Der Mensch wird in zufälligen Umständen sozialer und historischer Kontexte gezeigt. Eine verlogene, unehrliche Gesellschaft wird demaskiert sowie der Topographie einer inneren Seelenlandschaft gegenüber gestellt. Fantasie, Idee und Fakten verschwimmen mehr und mehr zu einem untrennbaren Sinn- oder auch Un-Sinn-Zusammenhang, einer Art „**Ursuppe**“ aus Erlebtem und Erfühltem. Das Zeitgefüge wird hinterfragt, das Setting ist oft nicht eindeutig einer Traum- oder Realsituation zuzuordnen, vielmehr finden wir uns in einer Mischwelt wieder, die man metaphorisch deuten kann. Präzise hingegen ist der Sprachgebrauch. Gleichzeitig wird außerdem das diskursive Moment wichtig: Jede Form von Spiel im Spiel soll entlarvt, die Welt als Bühne thematisiert werden. Meist weisen absurde Theatertexte als Nebeneffekt dieses Ansatzes einen tragisch-komischen Zug auf. Wichtig wird auch das Moment der Stille, das bewusst in Inszenierungen eingebaut wird. Die Sprache diffundiert in Richtung Poesie, gestaltet sich immer fragmentierter und lyrischer, während unser Vertrauen in die reale Welt nach und nach zu Gunsten einer metaphorischen Sichtweise zertrümmert wird.[38]

: Ursuppe.

„Am Anfang? Da musste er da gewesen sein, dachte Wulian. Oder? Es gab keine andere Möglichkeit. Vielleicht war er aus einem Ei gekrochen. Jedenfalls: egal. Die Vögel mochten ihn.“ (Sophie Reyer, „Anna und der Wulian“)

38 Vgl.: http://www.samuel-beckett.net/AbsurdAndBeck.htm, Stand vom 5. Mai 2014.

3. Europäisches Theater ab den 1960er-Jahren

3.1. Manifeste: die 60iger-Jahre

Das Theater der 1960er brach erstmals bewusst mit der Hegemonie des bildungsbürgerlichen Theaters der 1950er-Jahre. Vorgeschriebene Texte bildeten nun oft keine **Grundlage**, spielten keine Rollen mehr für die entstehenden Bühnenstücke – als Ausnahmen wären hier Arbeiten von Peter Weiss, Heiner Müller, Botho Strauß, Bernard-Marie Koltès, Thomas Bernhard oder später auch Elfriede Jelinek zu nennen, deren Sprachansatz jedoch ein völlig anderer ist.
Erstmals in der Geschichte des Theaters wurde das Wechselspiel zwischen Bewegung, Ton, Sprechen, Umgang mit Objekten sowie die Einbeziehung aller historisch-darstellerisch verfügbaren Mittel wichtig. Auch die Zusammenwirkung der Theatermachenden mit dem Publikum betrachteten die Schaffenden nun unter einem neuen und wichtigen Aspekt und setzten diese anders ein als früher. Die traditionelle Bühnenform begann, sich aufzulösen. Weiters kam es erstmals dazu, dass nicht mehr nur hierarchisch strukturierte Systeme Theaterstücke produzierten; vielmehr begannen Kollektive, in gemeinsamem Austausch Arbeiten zu entwickeln. Alles in allem aber ist festzustellen, dass das Theater dieser Zeit nicht generalisiert werden kann. Es lässt sich lediglich eine tendenzielle Charakteristik aufzeigen und anhand exemplarischer Einzelbeispiele fest machen.[39]

In den 60iger-Jahren fand also ein Paradigmenwechsel in der Theaterwelt statt. Jerzy Grotowski beispielsweise kreierte in seinem Theater 13 Reihen für die Zuschauer, arbeitete erstmals mit verkürzten Textfassungen und verschmolz diese mit anderen Texten, Zitaten und selbst erfundenen narrativen Passagen und dokumentarischem Material. Das Raum-Zeit-Verhältnis sowie die Interaktion zwischen Darstellern und Publikum gestaltete er bei jeder seiner Produktionen anders, setzte sich immer wieder aufs Neue der Materialität seiner Stoffe aus. Die Trennung von Schauspieler und

: Grundlage?

Was ist es, das die Essenz von Kunstwerken ausmacht, über historische und kulturelle Grenzen hinweg? Was haben Menschen verschiedener Epochen und Kontinente in ihrer Sehnsucht nach künstlerischem Ausdruck gemeinsam? Der Regisseur Roland Matthies trat an mich heran mit der Bitte, den Tarkovskij- Film „Opfer“ für Nô- Theater zu bearbeiten. Ich setzte mich mit der asiatischen Darstellungstechnik auseinander und fand erstaunliche Parallelen zu meinem Schaffen im No- Theater. Die „Blüte des Alterns“, von der in den Schriften des No die Rede ist, war etwas, das ich in meinen Darstellern auf der Bühne immer gesucht hatte. Ich mochte es, wenn Schauspieler reifer waren, die Körper gebrechlicher, der Ausdruck aber dadurch umso stärker hervor trat, fast als eine Art Widerstand. Dass die Bewegung des Performers maximale Anstrengung und Aufwand bei minimaler Effizienz bedeuten sollte, reizte mich überaus als Idee. Diese Technik hatte ich unbewusst auch beim Schreiben angewendet: Arbeit des Textes war es nicht mehr, eindeutige Aussagen mit möglichst klaren Worten zu erzeugen, vielmehr ging es mir um eine Dekonstruktion und Neukonstruktion von Sinn, in deren Spannungsfeld eine alternative Weltsicht entstehen sollte. Von dieser Spannung spricht das Nô. Die Schriften von Seami haben bis in die Gegenwart hinein nichts von ihrer ungeheuren Brisanz und Aktualität eingebüßt.

Auch heutige Kunstwerke fordern maximale geistige Klarheit beim Schreiben, fordern das mühsame Erlernen von Schreibtechniken und Handwerkzeugen (Anagramm, Sonett, Minidrama, klassisches Drama, Erzählung, Romanform et cetera), fordern tägliches Training, und vor allem eine Demutshaltung, in der es nicht um das einzelne schreibende

39 Vgl.: Joachim Fiebach: Manifeste europäischen Theaters. Theater der Zeit, Eggersdorf 2013, S. 13f.

Zuschauer wurde dabei aufgebrochen. Zu den wichtigen Inszenierungen Jerzy Grotowskis zählen beispielsweise „Dr. Faustus“ oder „Akropolis“.[40]

Ein anderes damals bahnbrechendes Stück war der von Benno Besson auf die Bühne gebrachte „Lanzelot“. In dieser Inszenierung kam es zur Verknüpfung von Unterhaltungskunst und Bildung. Mit Pop-Elementen wurde wahlweise subtil oder aber weniger subtil gespielt. So drehte sich Lanzelot beispielsweise eine Zigarette, bevor er Drachen angriff, mimte den coolen Typen in Lederjacke und startete sein Motorrad anstatt ein Pferd zu besteigen.[41]

Noch eine überaus wichtige Strömung der 60iger-Jahre war die Entstehung des sogenannten „Happenings“. Man denke hier z.B. an Claus Bremers und Wolf Vostells „Happening aus 24 verschiedenen Ereignissen“ aus dem Jahre 1964 sowie an Otto Mühls „Luftballonkonzert“,[42] deren Performanz das Bildungsbürgertum aufrüttelte und die politischen Missstände entlarvte.
Erwin Piscator inszenierte schließlich 1963 „Der Stellvertreter“, ein Stück, das sich auf kritische Weise mit dem NS- Regime auseinander setzte. Auch mit seinen späteren Arbeiten „Oppenheimer“ sowie „Die Ermittlung“ bildete er einen wichtigen Ausgangspunkt des Dokumentartheaters, denn er setzte als einer der ersten Theaterschaffenden bewusst und reflektiert Film- sowie Dia-Projektions-Material ein.[43]

Weiters sei hier das Stück „King Lear“ von Peter Brook (1962) genannt, das auf einer fast leeren Bühne inszeniert wurde. Theater war hier mit einem Mal ein „leerer Raum“, eine Art Öffnung. Peter Brook setzte in seinen Inszenierungen wiederholt Elemente des von Antonine Artaud begründeten Theater der Grausamkeit ein. Es entstanden neue Erprobungen des Potentials physischen Handelns in Form von Trommeln auf Objekte wie z.B. Schachteln sowie Rhythmusexperimenten.[44]

40 Vgl.: Fiebach, Joachim, S. 45f.
41 Vgl.: Fiebach, Joachim, S. 61f.
42 Vgl.: Fiebach, Joachim, S. 76f.
43 Vgl.: Fiebch, Joachim, S. 178f.
44 Vgl.: Fiebach, Joachim, S. 45f.

Subjekt geht, sondern um ein Konzept von Poesie, das alle angehen soll, darf und sogar muss. Dennso Ducasse- „die Poesie muss von allen gemacht werden, nicht von einem“.[5] Wenn diese Techniken oder Formen erlernt wurden, muss die maximale Anstrengung angewendet werden, über diese hinaus zu wachsen und sie so zu brechen. Ähnlich wie der Schauspieler, der mit extremer Leichtigkeit über die Bühne „gezogen“ wird und dabei einen intensiven Kraftaufwand mit Knien und Oberkörper betreibt, muss eine Form- z.B. die des Anagrammsmit einer sprachlichen Leichtigkeit daher kommen, die sich durch einen intensiven Denkaufwand ergibt und transformiert, indem dadurch ein Bruch entsteht

5 Vgl.: Isidore Ducasse: Das Gesamtwerk. Die Gesänge des Maldoror; Dichtungen (Poesies); Briefe. Rowohlt, Reinbek 1988.

Theaterschaffende engagierten sich seit den 60iger-Jahren außerdem vermehrt politisch: So kam es erstmals zu einer Gruppenarbeit mehrerer Regisseure – Peter Brook, Peter Hunt und Michael Kustow – als deren Basis der Vietnamkrieg diente.[45]
Auch der Feminismus fand weitere Vertreterinnen: 1968 gründete Joan Littlewood ihr „fun- house", ein – wie sie es nannte – „laboratory of pleasure".[46] Claus Peymanns Inszenierung der „Publikumsbeschimpfungen" im Jahre 1966 von Peter Handke thematisierten auf literarisch fulminante Art und Weise die Beziehung zwischen Spielenden und Betrachtenden.[47] Wichtig im modernen Theater war aber auch die Akzentuierung des Subjektiven: Schauspieler sollten nun nicht mehr große Posen mimen, es galt vielmehr, sich zu entblößen und die Masken abzulegen.[48]

Auch in Wechselwirkung mit den Strömungen der Philosophie kann das neue Theater besser verstanden werden: Denn nach und nach richtete sich Kunstform nicht mehr zentral- systemisch sondern **rhizom**atisch (vgl.: Gilles Deleux)[49] aus; kleine Geschichten gewannen gegenüber den Großen überhand. Theater galt nun auch als Medium, das man zur Aufrüttlung kapitalistischer Herrschaftsverhältnisse einsetzen konnte.[50]
„Ein Stück ist eine Begegnung von Gegensätzen. Das ist theatrale Harmonie", schreibt Peter Brook. Artaud sah Grausamkeit nicht als Sadismus sondern als eine Form der Unbarmherzigkeit, erklärt der Theaterschaffende weiter in einem seiner Texte; diesen Ansatz übernahm Brook in sein Schaffen. Ihm, schreibt der Regisseur in „Der leere Raum",[51] habe orientalisches, mexikanisches, sowie elisabethanisches Theater als Basis für seine Neuerungen gedient.[52]
Jerzy Grotwoski erklärt in einem seiner Manifeste, es gehe ihm bei seinen Inszenierungen dezidiert nicht um

: Rhizome.
I am a wortklon, baby.
Queen of the Bio- Machete,
ehrlich:
Ich.

45 Vgl.: Fiebach, Joachim, S. 13f.

46 Vgl.: ebd.

47 Vgl.: ebd.

48 Vgl.: ebd.

49 Vgl.: Gilles Deleuze, Félix Guatarri: Rhizom. Merve- Verlag, Berlin 1970.

50 Vgl.: Fiebach, Joachim S. 36f.

51 Vgl.: Peter Brook: Der leere Raum. Alexander Verlag, Berlin 1983.

52 Vgl.: Fiebach, Joachim S. 45f.

die Einbindung anderer Medien; vielmehr sei die Technik des Schauspielers an sich die Basis seines Schaffens. Viel gelernt habe er auch von den intensiven Begegnungen mit Konstantin Stanislawski. Das sei aber kein Lernen von Fertigkeiten sondern eher ein Abbau von Widerständen gewesen. In seinen Arbeiten versuchte Grotowski, Zeichen aus ihrem ursprünglichem Zusammenhang heraus zu destillieren, um so ihre ursprüngliche Struktur hervor treten zu lassen. Verschiedene Handlungsweisen und Materialien wurden im Gegensatz zueinander verwendet: z.B. Stimme und Geste, Körper und Text. Da das Theater ohnehin minderbemittelt sei im Vergleich zu Film, so Grotowski, wolle er sich bewusst für einen radikalen Verzicht auf alle überflüssigen Mittel aussprechen, und dies, obwohl er selbst das Theater unter anderem als eine Synthese vieler Kunstgattungen sehe. Die Auseinandersetzung mit archaischen Elementen sowie mit Grundwerten des Menschlichen bilden die Basis von Jerzy Grotowskis Arbeit. Der Regisseur bezeichnet dies als eine „Dialektik der Verhöhnung und Anbetung“.[53]

Einem Benno Besson indes war eine Vermittlung des Theaters auf praktische Art und Weise wichtig. Dies finden wir zwar schon in verstärktem Maße bei Brecht; aber bereits seit seinen Anfängen ist ja Theaterarbeit nie nur Theorie gewesen. In diesem Sinne wird durch Benno Besson eine wichtige Strömung fortgesetzt.[54] Was nun Brecht betrifft, heißt es bei ihm, eine sich verändernde Realität benötige eine veränderte Darstellungstechnik. Insofern spricht Brecht sich ganz klar gegen die russischen Formalisten aus, die ein literaturimmanentes Evolutionsmodell entwickeln wollten.[55] Auf den Spuren dieses Ansatzes entwickelte Peter Weiss das dokumentarische Theater. Weiss enthielt sich in seinen Inszenierungen bewusst jeder Erfindung. Kritik an der Verschleierung, der Wirklichkeitskreation sowie der Lügen der Medien sollte durch diese Art des Theaterschaffens entlarvt werden. Als Theater galten nun auch das Performative und das Politische: Kundgebung auf offener Straße, Demonstrationen, Aktionen im öffentlichen Raum – all das erweiterte mit einem Mal den Bereich des Schauspiels. Im Laufe

53 Vgl.: Fiebach, Joachim S. 61f.

54 Vgl.: ebd.

55 Vgl.: Bürger, Peter.

seines Schaffens musste sich Peter Weiss jedoch mit einem Problem auseinander setzen, denn seine Theaterarbeiten stellten stets auch sich selbst in Frage. Somit wurden eindeutige politische Aussagen immer wieder auch aufs Neue dekonstruiert. Oft können, so die Erkenntnis, politische Akte effizienter sein, wenn es darum geht, eine konkrete menschliche oder moralische Aussage zu treffen. Die Stärke dieser Theaterform ist jedoch die, dass sie die Position eines Beobachters einnimmt.

Die formale Verarbeitung dokumentarischen Materials ging in den Stücken von Peter Weiss auf unterschiedliche Art und Weise vonstatten: Zum einen komponierte er bewusst antithetische Stücke, zum anderen bearbeitete er das Faktenmaterial auch auf sprachlicher Ebene. Durch Unterbrechungen der Berichterstattung sowie durch eingefügte Momente der Reflexion gelang es ihm, in Distanz zur Faktenlage zu treten. Außerdem bediente er sich der Auflösung der Struktur, indem er beispielsweise eindeutige Aussagen zerhackte, Lücken einfügte und andere Ebenen darüber schob, die in den Vordergrund traten. Ein abschließendes Fazit erscheint wichtig: Das dokumentarische Theater müsse Peter Weiss' Meinung nach in die Öffentlichkeit und für die Wissenschaft eingesetzt werden.[56]

Doch in der Zeit finden wir noch eine weitere Fülle theaterschaffender Individuen und Werke: Benjamin Vautiers Arbeit „Vorschläge" beispielsweise war eine weitere Revolution im Theater.[57] Otto Mühl führte indes mit seinen Materialaktionen zu einer neuen Revolution des Begriffes: Theater darf nichts bedeuten, es geht um das Material an sich.[58] Auch Jean-Jacques Lebel vertrat die Meinung, dokumentarisches Theater müsse in die Öffentlichkeit und für die Wissenschaft eingesetzt werden.[59] Wann aber ist Theater, ist Kunst **politisch**?

3.2. Ende 60er bis 80er

Ende der 60er-Jahre entstand in Amsterdam das „Het Werkteater". Die Gruppe arbeitete kaum mit Kostümen

56 Vgl.: Fiebach, Joachim S. 61f.

57 Vgl.: ebd.

58 Vgl.: Fiebach. Joachim, S. 168f.

59 Vgl.: ebd.

: Politisches?

Wie entgeht der Kunstschaffende der Problematik, dass er – ähnlich wie im dokumentarischen Theater – die politische Botschaft durch Reflexion immer auch abschwächt, aber umgekehrt jedes Kunstwerk, wenn es sich nur in Form von Aktionen oder Demonstrationen im öffentlichen Raum ausdrückt, der Gefahr der Propaganda erliegt? Sprache fesselt. Diese Faszination liegt auch stark in ihrer Phonetik, nicht nur in ihrer Semantik. Wo liegt da das Politische?

und verzichtete schon in ihren Anfängen auf jegliche unwichtige Szenerie im Bühnenraum. Als Darsteller dienten in vielen Projekten ausschließlich Laien, unter anderem auch Menschen mit geistigen und körperlichen Einschränkungen. Das „Het Werkteater" vertrat die Idee, dass alles Politische im Persönlichen verankert sei und lebte seine Kunst auch in dieser Art und Weise, indem für die Produktionen mit unterschiedlichsten Menschen gearbeitet wurde. Eine wichtige Inszenierung aus den Anfängen dieser Gruppe heißt „Abendrot". Dieses Stück spielte im Altersheim und wurde von Menschen mit Behinderung dargestellt.[60]

Das „Théâtre du soleil" hingegen nahm und nimmt Kostüme wichtig. Seine Stimmführung bezog sich demnach z.B. in der Arbeit „1789" stark auf die Weltsicht der Gaukler, also jener ersten Theatermacher, denen optische Reize und Akrobatik wichtig waren. Eine weitere bahnbrechende Inszenierung des „Théâtre du soleil" indes war „Mephisto", in der Teuflisches und Menschliches gleichsam artistisch und archaisch zum Ausdruck kamen. Geleitet von einer Frau, genannt Ariane Mnouchkine, ist das „Théâtre du soleil" auch heute noch ein Theater mit Visionen. Die Autorin Hélène Cixous, auf deren Schaffen ich später noch konkreter eingehen möchte, schreibt alle drei Jahre Texte für diese Gruppe. Eine humane Haltung sowie eine intensive Beschäftigung mit Theaterkunst sind stets Ausgangspunkt der gemeinsamen Arbeiten.[61]

Eine weitere wichtige Stimme des Theaters der Postmoderne, auf die ich näher eingehen möchte, ist Juri Ljubimow. Der Regisseur vertritt den Ansatz, dass man Texte nicht alleine durch psychologische Analysen erschließen könne. Was aber zeichnet nun stattdessen ein Stück der Gegenwart in seiner Machart aus? Juri Ljubimow analysiert in einem Interview, dass es in der postmodernen Ausprägungsform des Theaters im Wesentlichen drei Richtungen gäbe: Als erste Richtung bezeichnet er die sogenannte „Brechtlinie", die auf der Vorstellung des epischen Theaters beruht. Eine zweite wichtige Strömung seien die Theaterstücke, bei Eines ist sicher: „Unser Weltbild ist kein fertiges Gehäuse, das der Semantik nur noch zu inspizieren brauchte."[6] Wenn, wie Hans- Peter Duerr schreibt, die Wirklichkeit nackt ist und die Sprache sie einkleidet, dann gilt es, das Kleid mit Sorgfalt zu wählen. Machen Kleider Leute? Nein. Vielmehr werden die, die die Kleider tragen, von ihnen gemacht, in einen Rahmen gezwungen. Widerstand und geistiges Wachstum sind nur möglich, wenn der Mut existiert, in neuen, anderen Sprachkleidern zu tanzen und die vermeintliche Wirklichkeit zu „zer- tanzen".

Auch die Philosophin Judith Butler analysiert in ihrem Werk „Raster des Krieges" den Zusammenhang zwischen einer eindeutig vorgegeben Semantik und der Kriegspropaganda der Amerikaner. Je freier das System einer Sprache ist, je subtiler, je mehr es in sich selbst fluktuiert, auf seine Ränder verweist und auf das, was, wie Hans Peter Dürr schreiben würde, jenseits des „Zaunes"[7] liegt, desto mehr regt sie zu freiem und kreativem Denken an. Wenn ein Aborigenee schreibt, er habe mit den Pflanzen „gesprochen", so ist diese Art des Sprechens eine, die sich nicht gestaltet wie in niedlichen Disney- Filmen. Der Begriff „sprechen" wird hier neu verwendet, wird umfunktioniert. Die Formulierung des Aborigenees regt an, das Konzept des „Sprechens" neu zu überdenken; dies sei nur ein Beispiel für das, was ein unorthodoxer Umgang mit Sprache an inneren Räumen/ Bilderwelten öffnen kann.

Wird unter Politischem eine strikte Befolgung/ Nachahmung bereits vorhandener Programme und Strukturen verstanden, so kann das Poetische auch als eine dazu entworfene Opposition definiert werden, denn laut Jakobson und Kristeva gibt poetische Textur Altes neu geformt wieder. Versteht man unter dem Begriff des Politischen allerdings etwas, das sich permanent erneuert, so entspricht die politische Funktion jedoch der Poetischen. Politisierung des Poetischen könnte in Folge dessen als den bewussten Gebrauch poetischer Mittel de-

60 Vgl.: ebd.

61 Vgl.: Fiebach Joachim, S. 141f.

6 Vgl.: Hans Peter Duerr: Traumzeit. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, S. 165.

7 Vgl. ebd.

denen bereits vorhandene Prosa- und Lyriktexte inszeniert werden. Diesen Ansatz analysiert Juri Ljubimow als einen für ihn persönlich Spannenderen, da er dem Regisseur eine größere Fülle an Möglichkeiten bietet. Auf Basis dieser Ausprägungsform entwickelte der Theaterschaffende auch das neue Format seiner sogenannten „Dichterabende". Eines der wichtigen Stücke dieser Gattung wäre z.B. „Antiwelten". Das Publikum solle in seinen Produktionen eine Form des „Suchens" des Schauspielers merken, meint Juri Ljubimow, denn ein Dichter publiziere schließlich auch Tagebücher, Skizzen, **Stichwortlisten** et cetera. Doch dies nur als Fußnote. Als 3. Strömung gegenwärtigen Bühnenschaffens schließlich legt Juri Ljubimow die sogenannten klassischen Stücke fest. Diese seien aus dem Grunde relevant, da das Theater nur heute, im Moment und in der Zeit, in der ein Stück gespielt wird, verortet sein kann. Ljubmilow spricht sich positiv für die Arbeit mit klassischen Stoffen aus: Seiner Meinung nach wären Leute wie Puschkin, Stanislawski und Brecht wichtige Führungspersönlichkeiten für das russische Theater gewesen. Und Theater ist Ljubimows Auffassung nach immer auch eine Art der Auseinandersetzung mit Tradition. Mit der Performancegruppe „Theater an der Taganka" versucht Juri Ljubimow in diesem Sinne auch, traditionelle Herangehensweisen mit den Neuerungen des epischen Theaters von Brecht in Einklang zu bringen und schuf bereits eine Fülle an Werken und Inszenierungen. Im Jahre 1984 entstand jedoch eine Krise in Ljubimows Schaffensperiode, denn der Regisseur wurde, nachdem viele seiner Stücke verboten wurden, gezwungen, in den Westen auszuwandern. Erst fünf Jahre später gelang es Juri Ljubimow, in seine Heimat zurück zu kehren und die Arbeit an den Bühnen des „Theater an der Taganka" fortzusetzen.[62]

Im Schweden der 60iger/70iger entwickelte sich das Theater „Narren". Dieses Kollektiv wollte eine Alternative zur autoritären Theaterformen erschaffen; individuelle Phantasie sollte durch Gruppenarbeit und Konfrontation freigesetzt werden. Die „Narren" vertraten einen holistischen Gedanken: Die Aufhebung der Separation aller Wissenschaften vom alltäglichen

62 Vgl.: Fiebach. Joachim, S. 168f.

finiert werden.[8] Doch wo liegt dann die Grenze zur Propaganda? Muss nicht auch der Rezipient zum bewussten Einsatz seiner eigenen (poetischen) Mittel wenn nicht gezwungen dann doch angeregt werden?

: Stichwortliste.

1 Körper und Klang.
2 Darstellen birgt eine Distanz in sich.
3 Der Text ist ein Schild, das der Schauspieler vor sich her schiebt.
4 Maximale Innerlichkeit bei maximaler emotionaler Distanz.
5 Tanz.
6 Vogelperspektive.
7 Zeit vergeht. Das Theaterstück arbeitet damit. Im Gegensatz zur Prosa: Anbindung an Ort und Raum. Verortung.
8 Nicht erlösen, ganz im Sinne Walter Benjamins. Die Erlösung anregen.
9 Substanz nachahmen, Herz öffnen.
10 Sprache ist Klang.
11 Theater muss anstrengend sein.
12 Into the inner: Katharsis! (angeregt).

8 Vgl.: http://waniek.philo.at/home/cms/Unterlagen, Stand vom 30. Mai 2016.

Leben sowie die Ent-Hierarchisierung des Systems „Wissen“ waren erste Ausgangspunkte und Denkansätze für diese Gruppe. Wichtig wurde in ihren künstlerischen Produktionen nach und nach die Fokussierung auf den Zuschauer: In erster Linie sollte dieser Theater verstehen; das Stück sollte ihn erreichen.[63]

In den 80iger Jahren kam es schließlich auf der „Schaubühne“ in Berlin zu einer Rückbesinnung auf Ruhe und Stille als dramatisches Moment; älteres Material wurde wieder verwendet, emotive Elemente des Theaters – gegen das „anything goes“ der Post-Modernisten – neu entdeckt und eingesetzt.[64]

Auch John McGrath wäre als ein weiterer wichtiger Vertreter des modernen Theaters zu nennen. In „Das Jahr des Cheviot“ kreierte er gemeinsam mit einer Gruppe einen Text, der sich mit mythischen Elementen auseinandersetzte. Dieser Text wurde aber nicht kollektiv geschrieben, vielmehr diente ein Märchenstoff, der immer wieder in schottischen Kneipen in einer Art Gesang vorgetragen wurde, als Basis. Thematisch setzt sich das Märchen mit dem schottischen Hochland auseinander. John McGrath beließ das alte Manuskript in seiner Urform und ließ das **sprachliche Material** von den Schauspielern singen; danach baute er auch Tanzszenen gemeinsam mit dem Publikum ein; ein neues Element im Kontext des Theaterschaffens, das den Rezipienten miteinband.[65]

Um Kollektivität geht es auch bei Benno Besson. Der Regisseur erarbeitete unter anderem in speziellen Workshops Brecht-Texte gemeinsam mit Theaterschaffenden. In seinen Seminaren spielten alle Teilnehmenden zunächst alle Rollen, damit es den Darstellenden gelänge, die inneren und äußeren Motivationen aller Figuren zu verstehen und jeden Charakter durchdringen zu können.
Einen ähnlichen Ansatz vertritt übrigens noch heute das oben bereits erwähnte „Théâtre du soleil“; auch hier schlüpfen während des Probenprozesses alle Darsteller in alle Rollen; erst nach und nach bildet sich

63 Vgl.: ebd.

64 Vgl.: Fiebach, Joachim, S. 123f.

65 Vgl.: Fiebach, Joachim, S. 141f.

: Alles Text?

Ist Kunst mehr als ein intelligenter Umgang mit bereits vorhandenem Material? „Alles ist Text“, lautet die These der Philosophin Julia Kristeva. Ob es sich dabei um ein Gedicht, einen Dreigroschenroman oder die Gebrauchsanleitung eines Fernsehers handelt, spielt dabei keine Rolle, denn alles ist bereits vernetzt – oder auch verstöpselt?
Ein Körper kann dann auch Text sein, oder ein Blatt Papier, das im Wind raschelt. Kunst ist eine Tochter der Freiheit,[9] und diese Formel lässt sich auch für den Text anwenden.
Das öffnet einem die Ränder des Bewusstseins für eigenes Arbeiten. Dennoch: die Begriffe, die die Wörter bedeuten, sind im poetischen Werk selbst in Frage zu stellen. Die Trennung von Signifikant und Signifikat ist etwas, das dem Schreibenden klar sein muss. Sei es, sich, wie in der konkreten Poesie, völlig von Zuschreibungen zu lösen und sich

9 Vgl.: http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3341/3, Stand vom 3. Mai 2016.

ein Gefühl für das Finden der eigenen Figur heraus. Die Regisseurin nimmt sich in der ersten Phase des Probenprozesses zurück und lässt zunächst alle Teilnehmenden improvisieren. Mit dieser Technik entwickelte Ariane Mnouchkine beispielsweise das Stück „Clowns", das als eine der wichtigsten Produktionen des Kollektivs genannt sei. Der Schauspieler wurde in „Clowns" erstmals auch zum Autor seiner Rollen erhoben. Ariane Mnouchkine erlaubte es ihrem Team, den vorhandenen Text neu auszulegen und mit ihm zu spielen und setzte diese Momente zur Materialsuche ein. Außerdem vertrat und vertritt die Regisseurin den Ansatz der Recherche: Interviews mit Menschen aus dem täglichen Leben wurden geführt, deren Alltag und Emotionen nachgespürt, deren politische und soziale Umfelder entdeckt. Erstmals kam es wieder zum Einsatz des simultanen Spiels, wie wir es von der Situation auf Jahrmärkten kennen. Außerdem wurden mehrere Schauplätze gleichzeitig bespielt. Ariane Mnouchkine, die das „Théâtre du soleil" betreut, meint: „Es gibt keine Spieltheorie – alles kommt aus der Praxis; man muss im Moment sein."
„Die Erinnerung des Nichterlebten", wie Mnouchkine es bezeichnet, ist und bleibt eine wichtige Basis für die Arbeit des „Théâtre du soleil". „Stücke aus Zeiten, die wir nicht erlebt haben, berühren uns oft zutiefst", erklärt Ariane Mnouchkine in einem Interview. Auch sie sieht den Orient als die Wiege des Theaters. Schließlich habe schon Artaud gemeint: „Das Theater ist orientalisch".[66]

Als eine weitere wichtige Performance-Gruppe unserer Zeit wäre das „Odin Teatret" zu nennen. Aufbauend auf der gemeinsamen Theaterarbeit mit Jerzy Grotowski wurde es 1969 von Eugenio Barba in Oslo gegründet. Bei der Zusammenstellung seiner Gruppe setzte Barba nicht auf die Homogenität der Teilnehmenden sondern im Gegenteil auf deren Verschiedenheit. Denn nur so könne eine neue Form der Stabilität entstehen. Harmonie sei demnach nicht Schönheit sondern aktive Provokation.[67]
Wenn Einklang zwischen Spannungen herrscht, dann auf die reine Materialität von Sprache (Phonetik, Visualität, Akustik) zu konzentrieren, sei es, mit der Verweisfunktion des Wortes auf eine neue Art und Weise zu spielen. Antipoetische Reflexion über die Bedingungen, die uns eine poetische Herangehensweise stellen, kann ebenso notwendig sein wie die Hinwendung zum Bild, zur Semantik, zur Metaphern. Es gilt, auf die Anforderungen des Materials zu lauschen, es zum Sprechen, Klingen, Zirpen zu bringen.

66 Vgl.: Fiebach, Joachim, S. 163f.

67 Vgl.: Eugenio Barba: Jenseits der schwimmenden Inseln. Rowohlt, Stuttgart 1985, S. 20f.

entsteht also in dieser Auffassung Harmonie. Spannungslosigkeit hingegen ist der Tod. „Geh zu deinen Ursprüngen zurück“, so habe Grotowski Barba geraten, erinnert dieser sich in einem Interview. Die Beschäftigung mit archaischen Theaterformen wie dem Nô, der Commedia dell’arte und balinesischen Tanzformen halfen dem Theatermacher Barba in Folge dieser Anregung, zu einer völlig neuen, jedoch traditionsgebundenen Form zu finden.

Der Name der Truppe wurzelt in der Figur des Gottes Odin, dem Gott des Lichtes und der Dunkelheit. „Dark is a way and light is a place“ sang der Schamane in der Bühnen-Produktion „Come! And the day will be ours!“ demnach auch in einer Art Loop. Um die Dialektik von Licht und Schatten, von **Intuition** und Reflexion also scheint es dieser Gruppe zu gehen. Das „Odin-Teatret“ bezeichnet sich als „Inter-skandinavisches Theaterlaboratorium für Schauspielkunst“. 1968 entstand neben einigen Seminaren die erste Produktion: „Karspariana“. Doch die Arbeit schritt langsam voran: Erst nach zwei Jahren der Zurückgezogenheit wurde ein weiteres Stück entwickelt. Theater müsse, so Barba, in Fleisch und Blut übergehen. Das bedeutet in erster Linie Disziplin. Demnach beginnt ein normaler Arbeitstag der Gruppe gegen sieben Uhr morgens und endet erst nach zehn bis zwölf Stunden. Auch Arbeiten wie das Putzen des Theaters, das Bedienen der Beleuchtung, das Erstellen des Bühnenbildes et cetera obliegen den Schauspielern. Diese weisen auch alle unterschiedliche Nationalitäten auf.

1979 schließlich gründete Barba die internationale Schule für Theateranthropologie. Es kam zu einem intensiven gemeinsamen Aufenthalt in Süditalien, einer Art kollektiver Emigration. Danach wanderte jeder Schauspieler alleine in ein ihm zugeteiltes Land aus und sammelte wahlweise Eindrücke aus Südamerika, Asien, Afrika. Jeder der Mitglieder kehrte nach mehreren Monaten mit neuen Impulsen für die Gruppe zurück. Der Begriff „Tauschhandel“ wurde nun wichtig für das „Odin Teatret“: In öffentlichen Räumen kam es zwischen der „einfachen“ Bevölkerung Italiens – Bauern, Handwerker, alte Menschen befanden sich unter ihnen – sowie den Darstellenden zur Begegnung. Interaktion entstand, die auf einem Gewaltakt beruhte – nämlich auf dem performatorischen Prinzip.

: Intuition?

Der Duden versteht unter „Intuition“ eine Form von nicht reflektierter Erkenntnis.[10] Wissen wird hier eher erspürt als zerebral hergestellt, wobei das Spüren auch eine Funktion im Gehirn ist, jedoch im Gegensatz von logischem Denken eher von der olfaktorischen Cortex, also dem Riechhirn, ausgeht, das wir mit den Fischen gemeinsam haben. Welchen Stellenwert hat Intuition nun in künstlerischem Schaffen? Wie sieht der Drahtseilakt zwischen logischem Denken und einer Technik, die versucht, ihr Material zu erspüren, aus? „Erfinden“, so Damasio, „heißt wählen.“ Wie aber wählen wir? Damasio beschreibt das Gefühl, das uns zu bestimmten Objekten oder Entitäten hinzieht, als eine Art „somatischen Marker“.[11]

Wenn mich ein bestimmtes künstlerisches Material anspricht, dann empfinde ich das ähnlich: Ich werde zu einer Materie hingezogen, es kribbelt im Bauch, der Brustraum weitet sich. Es lässt sich also analysieren: in meiner eigenen Herangehensweise bewege ich mich immer zwischen methodischer Spracharbeit und einem fühlenden Umgang mit dem Material. Es ist ein ständiges Oszillieren. Oft passiert es, dass ein intuitiver Wurf entsteht und dieser als Steinbruch für eine (Sprach)Komposition dient, dann in ein strukturelles Gewand eingefügt

10 Vgl.: http://www.duden.de/rechtschreibung/Intuition, Stand vom 1.1.2015.

11 Vgl.: Ang Lee Seifert/ Theodor Seifert: Intuition. Die innere Stimme. Patmos Verlag, Düsseldorf 2006, S. 53f.

Eugenio Barbas Theater wird – nicht nur aufgrund dieser Aktionen – auch als ein „Theater der Migration“ bezeichnet. Angesichts einer bequemen, angstbesetzten Kultur, die schwelgerischen Luxus genießt ohne sich je dem Leben und seinem Erfahrungsreichtum auszusetzen, entwickelte er ein Theater, das heute noch transzendentale Zwischentöne formt und den Mut besitzt, sich selbst und die Partizipierenden zu Fremden zu machen.

Um nun Herangehensweisen wie die des „Odin Teatret“ oder des „Théâtre du soleil“ zu verstehen, muss man sich jedoch eingehender mit orientalischen Theaterformen beschäftigt haben. Anbei also ein kleiner EXKURS:

wird. Oder aber umgekehrt: Der Schaffende erlegt sich selbst eine Form (zum Beispiel das Anagramm, die Liste, den Zweizeiler et cetera) auf und versucht dann das, was herauskommt, aus dem Korsett seiner Form zu befreien. Das bleibt eine Gratwanderung. Das Ergebnis ist selten befriedigend. Künstlerisches Arbeiten bedeutet reisen.

EXKURS Das Nô-Theater

Im japanischen **Nô-Theater** wurden und werden rhythmischer Gesang, lyrische Passagen und Prosa gemeinsam mit Tanz und orchestraler Begleitung zu einer Einheit verknüpft. Als Basis des Nô-Theaters diente die Theaterform Saragaku, die in Japan im 7. Jahrhundert entstanden war. Dieses fand an buddhistischen und schintoistischen Tempeln statt und lässt sich als eine Art religiöser Weihetanz beschreiben. Eine weltliche Ausprägungsform spaltete sich jedoch ab und verwandelte sich nach und nach in eine rein artistischer Schaustellung von Wandersleuten. Ein wichtiger Schaffender dieser weltlichen Theaterform – des Nô – war Seami Motokiyo, den man wahlweise auch unter der Schreibweise Zeami Motokiyo findet. Seami wurde im Jahre 1363 in Japan geboren. Sein Vater Kanami (1333–1384) organisierte in der Provinz Iga immer wieder Saragaku-Riten. Kanami nahm bereits in jungen Jahren den rhythmischen Musikstil des Kusemai in seine Form des Sarugaku auf und schuf in neuem Stil sogenannte klingende Lieder. Da in dieser alten Tradition die Kunst von Vater zu Sohn weiter gegeben wurde, übernahm Motokiyo Seami Techniken der Saragaku-Riten in seine Arbeit und schuf eine neue Gattung – die des saragaku-ähnlichen Nô.

Als 11-jähriger war der junge Seami – bei dessen Namen es sich um einen Künstlernamen handelt – vermutlich bereits an den Spielen seines Vaters beteiligt

:

„Cassandra-
Man hat deine Ränder verbrannt
Opfer.“ (Sophie Reyer, „opfer“- Performance Text für das **Nô**- Theater)

und entwickelte daraus seine Herangehensweisen. Im Nô gibt es daher zwei Spielweisen: Gesang und Tanz. Das Nô unterscheidet sich jedoch von allen anderen musikalischen Spielen durch das Moment der Darstellung (auch „mono-mane“ genannt). Gewänder und Haltung sind im Gegensatz zu der Gattung des Saragaku wichtig. Der Schauspieler legt hier Maske und Kleidung an. Seami beschreibt in einem seiner tradierten Werke, dass es eine vollkommene Nachahmung sei, die auf der Bühne geschehen solle.[68]

In der Tradition des Nô werden laut Seami zwei darstellerische Aspekte – er bezeichnet sie als „Blüten“ – unterschieden: Die zweiteilige und die wahre Blüte. Der erste Aspekt besteht in einer großen Anmut der Stimme sowie in optischer Schönheit. Der zweite zeichnet sich durch eine verfeinerte Technik aus, die man ab dem 24. Lebensjahr in etwa zu erwerben beginnt; wenn der Schauspieler diese zweite, auch „die wahre Blüte“ genannt, besitzt, bleibt das Talent nach dem Verblassen der körperliche Schönheit weiterhin erhalten. Außerdem sind laut Seami zwei weitere Fähigkeiten ausschlaggebend für die Verkörperung eines Nô-Theaterstückes: Der Darsteller muss bezaubernd („omoshiroi“) und überraschend und außerdem neu („mezurahsii“), also in jedem Moment frisch und erfrischend sein können.

Damit nun „eine Blüte aufspringt“, ist zu allererst ein „Same“ nötig: in dem Fall das technisch gewandte Spiel. Das Herz soll hier die Besinnung anzeigen, der man mit dem Körper folgt. Weiters muss das Spiel des Darstellers reizvoll und überraschend bleiben. Eine genaue Beobachtung der Zuschauer ist laut Seami demnach immer von Nöten. Als einen dritten wichtigen Aspekt bezeichnet Seami den der Form: Das Nô-Stück besteht stets aus Anfang, Mitte und Schluss. Der Schauspieler muss diese Form nach und nach in seine teilweise improvisierte Performance verinnerlichen. Die vierte Regel lautet: Wenn man einen Wettkampf gegen jemand anderen spielt – denn im Nô-Theater treten Darsteller auch des Öfteren gegeneinander an – muss man das Gegenüber konterkarieren, das heißt, wenn der Gegner den Archetypen des alten Weibes darstellt, solle man möglichst in eine andere Rolle

68 Vgl.: Oscar Beni: Die geheimen Überlieferungen des Nô. Insel Verlag, 1992, S. 4f.

schlüpfen. Fünftens ist auf der Bühne stets ein Wechselspiel zwischen Ursache (Technik) und Wirkung (Blüte) nötig: Eines bedingt immer wieder in einem dynamischen Prozess das andere.

Ein weiterer wichtiger Begriff im Nô-Theater ist auch das sogenannte „Yugen“. Unter „Yugen“ versteht man im Nô ein Gefühl, das über die Worte hinaus reicht. Als Synonyme könnte man Worte wie Poesie oder Unveränderlichkeit verwenden. Die Blüte sei an sich ein Gegensatz, schreibt Seami. Sie sei Unveränderlichkeit und immerwährendes Fließen in einem.[69]

Zu den archetypischen Figuren, die im Nô dargestellt werden, zählen – hier werden wir auch stark an die Commedia dell’arte erinnert – folgende Grundtypen: Frau, alter Mann, Wahnsinniger (Besessenheit durch Dämonen darf nicht gezeigt werden), Mönch, Unterweltkrieger, Götter und Dämonen. Das Spiel ohne Masken stellt im Nô eine Besonderheit dar und eröffnet ein eigenes Gebiet.[70]

Das gesprochene Wort hat im Nô-Theater eine ganz besondere Bedeutung. Bei allen artikulierten Worten soll man, dem Sinn folgend, auch den Körper bewegen, schreibt Seami. Was den Gesang betrifft, so funktioniert dieser in seiner Theorie nur, wenn man das Herz aufmacht. Spricht man nun in seiner Performance über das Sehen, so soll man im Körper bewusst die Augen aktivieren. Das heißt, der Körper folgt dem Sinn des Wortes.[71]

Ein letzter wichtiger Aspekt dieser Theaterform ist der Stil des Welkens. Unter dem Stil des Welkens versteht Seami eine noch höhere Blüte als die zweite Blüte. Dieser Stil manifestiert sich nur bei wenigen Darstellenden und wenn, dann nur in hohem Alter. Er geht mit einer intensiven Form körperlicher Würde und einfacher Schönheit einher.[72]

Obwohl die Schriften des Nô geheim waren und nur zur Einsicht derer, an die die Tradition bewusst weiter gegeben durften, existierten, haben sich einige Schriften bis in die Gegenwart hinein erhalten. Folgende Regeln, die Lebensweise des Schauspielers betreffend, hat Seami ausnotiert: Kein Wein, keine sinnliche Lie-

69 Vgl.: Beni, Oscar, S.20f.

70 Vgl.: ebd.

71 Vgl.: ebd.

72 Vgl.: ebd.

be, kein Glücksspiel. Die Übungen, die durchgeführt werden müssen, sind stark normiert. Weiters muss der Darstellende von Kindesbeinen an in die Tradition eingeweiht werden und ist einem strengen Arbeitsalltag unterworfen.[73]

3.4. Lyrische Sprache im Theater des 20. und 21. Jahrhunderts

Zeit, Raum, Klang, Körper, Sprache – sie alle sind wichtiger Bestandteil zeitgenössischer szenischen Formen. Wie aber sahen und sehen die Wechselwirkungen zwischen diesen Materialitäten und der Umsetzung in den spezifischen Fällen aus? Wie kommt es zu einer- um mit den Worten Adornos zu sprechen – „Verfransung" der verschiedenen medialen Formen und wie haben diese das eigene künstlerische Schaffen lebender Theaterautoren mitgeprägt? Wann ist in der Postmoderne Sprache Musik, wann ist ein Text eine **Partitur**? Oder ist vielleicht alles Text, und es kommt nur auf das Auge des Betrachters an?[74]

Der Begriff „Lyrik" kommt von dem Wort „Lyra", was soviel meint wie Leier. Demnach war Lyrik schon in ihren Anfängen Wort in Verbindung mit Klang und Rhythmus. Das bedeutet, in gewissem Sinne ist die Wurzel der Poesie schon „interdisziplinär", wenn man so will. Wie aber sieht das Ganze heute aus? Seit Anfang des Jahrhunderts besteht eine Tendenz, nach und nach auch andere Medien in das Textliche mit einzubeziehen. Man denke nur an den Boom von Videokunst sowie der Live-Elektronik in den sechziger Jahren. Interdisziplinarität birgt, wie viele herausragende Ergebnisse zeigen, eine große Chance, sie kann jedoch auch ungenaue Arbeit am Material verdecken.

Analysiert man, wie bestimmte Kunstschaffende – etwa die "Wiener Gruppe" in Wien oder "Oulipo" in Frankreich – mit Wort und Text umgegangen sind, so fällt auf, dass es immer kompositorische Prinzipien waren, die auf das vorhandene Sprachmaterial ange-

: Partituren.

Welche Rolle könnte das Verhältnis von Innen- und Außenwelt bei der künstlerischen Produktion spielen?

Für Texte wie meine, die sich mehr als „Partituren" verstehen, ist das Hinzuziehen anderer Medienarten äußerst wichtig: Auf diese Weise arbeitet auch das Musiktheater des 20. und 21. Jahrhunderts wie z.B. in den Arbeiten von Luigi Nono und John Cage zu erkennen ist – sowie das moderne Tanztheater (z.B. Pina Bausch, Anne Teresa De Keersmaeker, die Strömungen des Butoh et cetera).

Ist Kunst immer nur ein intelligenter Umgang mit bereits vorhandenem Material?

73 Vgl.: ebd.

74 Vgl.: Fiebach, Joachim,. S. 174f.

wandt wurden. Strukturelle Herangehensweisen von Kompositionstechniken lassen sich, wie wir also spätestens seit diesen Bewegungen wissen, wunderbar auf die Sprache übertragen: Wie baue ich Reihen, Listen, Varianten? Wie gestalte ich eine Art des Zusammenhang jenseits semantischer Strukturen?
Aber auch die klangliche Ebene ist eine, die jenseits der Form berücksichtigt werden muss. Meist hören Lyriker ihre Texte innerlich, hören sie durch, trimmen die Worte und „stöpseln" sie aneinander, so dass die einzelnen Worte lautlich wie auch rhythmisch zusammen passen und sich gleichsam in die Großform hinein schmiegen. Als problematisch kann es sich herausstellen, wenn der Schreibende sich zum Sklaven der Technik, die er sich selbst auferlegt hat, macht. Dann wirken die Textergebnisse zu „gerade", zu „gebaut", zu „konstruiert". Welche Bedeutung hat Intuition im künstlerischen Prozess? Lyrik scheint auf jeden Fall ein Gebiet zu sein, das in der Moderne und Post-Moderne stark auf Formen des Dramatischen und Darstellerischen rückgewirkt haben mag.

3.5. Musiktheater und modernes Tanztheater

Wie sieht das Ganze aus, wenn nun noch die Ebene der **Musik** mit dem vorhandenen Sprachmaterial verwoben wird? Auch hier stellt sich die Frage von Form und Freiheit. Inwieweit wird ein Text aufgedröselt, wenn er vertont wird? Inwieweit gibt der Text an sich schon die klangliche und zeitliche Abfolge der Musik vor? Wann arbeitet man für, und wann gegen den Text? Wann wird Text Musik? Was kann in einer künstlerischen Arbeit unterstützend dazu beigetragen werden? Oder kommen nicht auch, wenn man "gegen" den Text arbeitet, ihn quasi in seine lautlichen und phonetischen Einzelstücke „zerspragelt" – hier wird z.B. aus dem Zirpen eine Repetition der Konsonanten-Abfolge "zrp" heraus geschält oder aber eine schrille Intonation des I-Lautes hervor gehoben – spannende Ergebnisse heraus? Komponisten wie John Cage oder Jani ChristOU verwendeten bewusst Momente des Performativen, um Neuerungen in ihr Schaffen einzubinden.

:Tonverbrechung.

Die **Musik**er von „Tonverbrechung" (Elisabeth Fügemann - Cello; Nicola Hein - Gitarre; Lukas Truniger - Elektronik) beschäftigen sich gezielt mit der Auslotung des Grenzbereiches zwischen aktueller Sprache und Musik, sie versuchen ein harmonisches Miteinander der Kunstformen zu erzeugen, die jeder Gattung ihre Freiheit lässt. Niemals bleibt Poesie in ihrer Reinform bestehen, immer wird sie verfremdet, erweitert, unterwandert. Der Sound ist Gegenstand eines Prozesses, Teil der Auseinandersetzung der einzelnen Artisten. Auf dieser Basis suchen die Musiker permanent nach Positionen zu der sie umgebenden Gesellschaft und präferieren das Grenzüberschreitende, das Unbehauste, Vermischung und Unreinheit: im Sound, in der Sprache, im Leben.

3.6. Körperperformance

Körperperformance, wie sie beispielsweise von Günter Brus oder Sophie Calle eingesetzt wird, ist ein wichtiger Punkt, ohne den das Theater des 21. Jahrhunderts undenkbar wäre. an denke hier z.B. an Claus Bremers und Wolf Vostells „Happening aus 24 verschiedenen Ereignissen“ aus dem Jahre 1964 sowie an Otto Mühls „Luftballonkonzert“,[75] ‚deren Performanz das Bildungsbürgertum aufrüttelte und die politischen Missstände entlarvte.

3.7. Wiener Aktionismus und Rückwirkung auf die Spracharbeit

Für den Wiener Aktionismus schon war Kritik an der Kultur und der Sprache an sich kennzeichnend. Denn erst „jenseits von Vertrauen und Misstrauen wird Sprache selbst zum Thema“.[76] Diese Form von Hinterfragung der Wirklichkeit via Sprache finden wir auch bei Elfriede Jelinek. Sie hantelt sich an Versatzstücken entlang, die das Existenzielle nicht versuchen zu füllen. Sie lässt die Sprache an sich arbeiten. Sprache wird zu sprechendem **Material**.

Schon immer hat es Autoren fasziniert, in dieses Grenzland jenseits der Sprache zu gelangen. Aber kann man in einen Zustand kommen, in dem „Sprache ein kultur- und denkisomorpher Begriff ist?“[77]

„Wirklichkeit“, so heißt es in Helmut Nitschs Manifest „das Lamm 1964“, „war in Kunst ein direktes Gestaltungsmittel“. Bei Otto Mühl wird das Publikum zum Mittäter, wird zu Material. Diesen Ansatz finden wir auch bei Elfriede Jelinek wieder, die sagt, dass der Zuschauer real ist, und ihn somit in ihre Sprachprozesse einbezieht. Wie aber stellt man sein Material in Frage? Eine Möglichkeit ist, wie schon Hermann Nitsch wusste, „Systematisches Zerlegen des Materials: Assoziationsmöglichkeiten werden auseinander genommen und bewusst gemacht.“[78]

: Kompositionstechniken.

Von welcher Seite nähert sich der Künstler seinem **Material**? Gebraucht er dazu vielleicht, ähnlich wie das Kind die Spule, ein anderes Medium als das, in dem er eigentlich arbeitet? Die strukturelle Ebene der Sprachbehandlung kann von den musikalischen Techniken lernen. Nicht umsonst bedient sich die konkrete Poesie vieler Ansätze aus der bildenden Kunst und der Musik. So wird die Collage wichtig, werden mathematische Prinzipien in Texte übertragen. Angelehnt an die Strömung der 12tonmusik wird die Technik der Konstruktion angewendet, werden neuartige Zusammensetzungen der einzelnen Sprachelemente mittels Aleatorik oder auch anderer Prinzipien hergestellt. Worte werden aus ihren Satzgefügen gelöst, werden aus dem Zusammenhang der Sprache befreit und ihnen ein neuer „contrainte“ auferlegt. Nicht umsonst nennt Eugen Gomringer seine Gedichte: „Konstellationen“.[12]

75 Vgl.: Fiebach, Joachim, S. 76f.

76 Vgl.: Ferdinand Schmatz: Sinn & Sinne. Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und andere Wegbereiter. Verlag Sonderzahl, Wien 1992, S. 12.

77 Vgl.: ebd., S. 13.

78 Vgl.: ebd., S. 12.

12 Vgl.: Eugen Gomringer: Konkrete Poesie. Reclam, Stuttgart 1972, S. 3f.

Auch in meiner Spracharbeit versuche ich, zu dekonstruieren, zu zerlegen bis auf phonetische Strukturen, wo Sprache nur noch Sound ist, dann aber wieder eine Bewegung zum Sinn hin: die Durchmischung der Ebenen in der Postmoderne. Wirklichkeit ist sehr stark durch sprachliche Prozesse mitbestimmt.[79] So kann die „Unordenbarkeit" eines Traumas zu einer Psychose, einem Zustand jenseits der „Versprachlichungs-Möglichkeiten" führen.

Leere Begriffe durch Übersetzung in die Körperlichkeit mit Leben zu behauchen ist eine weitere mögliche Technik, um sich diesen Bereichen zu nähern.[80] Genau das passiert nicht nur in der Arbeit des Wiener Aktionismus, sondern auch in einem gut inszenierten Theaterstück. Da wie dort wird „das leerlaufende Rad der Sprache zurückgedreht in seine phonetische Dualität".[81]

Auch in den Texten von Elfriede Jelinek, Hélène Cixous und Sarah Kane begegnet einem immer ein Oszillieren zwischen Semantik und Phonetik. Eine neue Form der Spracharbeit, die der Klanglichkeit folgt, als ein Schreiben mit Ohr, entlang der Phonetik, wird in der Postmoderne vehement konterkariert mit strengen Formen wie der Liste oder dem Anagramm sowie mit Techniken des Serialismus in der Musik. Wie aber lässt sich diese Arbeit auf das Theater übertragen? Um auf diese Frage antworten zu können, ist es zunächst wichtig, philosophische Ansätze unserer Zeit näher zu beleuchten.

Meine Theatertexten sind – ähnlich jenen Elfriede Jelineks Partituren: Jede meiner Figuren hat eine eigene Kompositionstechnik, an der sich, um der Figur eine eigene Kontur zu geben, abgearbeitet wird.

Bei Elfriede Jelinek entsteht durch den musikalischen Umgang mit dem Wort eine Sprache, die sich selbst spricht. Die Maschinerie des fleischgewordenen Wortes, die den Schauspieler nun als Übersetzungsgefäß braucht.

79 Vgl.: ebd.

80 Vgl.: ebd.

81 Vgl.: ebd., S. 14.

4. philosophische Zugänge

4.1. Einleitung

Ein großer Bereich, den ich mit meiner Arbeit berühren möchte, ist der der Philosophie. Anhand eines kurzen historischen Abrisses soll auf die besondere Wichtigkeit der gegenseitigen Befruchtung von Philosophie und Kunst eingegangen werden:
Strömungen wie Wittgensteins logischer Atomismus und auch der sich daraus begründende Bereich der Epistemologie, die den Zusammenhang von Sprache und Wirklichkeit zum ersten Mal in den philosophischen Diskurs einführen, befinden sich stets in der Wechselwirkung mit dem Schaffen Theaterproduzierender. Wichtig erscheint mir jedoch im Besonderen für Schriftsteller des 21. Jahrhunderts der von Michel Foucaults entwickelte Begriff der „**Biomacht**“, auf den ich in meiner Biomacht-Trilogie („vogelglück“[82] – „baumleberliebe“[83] – „an meinen haaren möcht ich sterben“[84]) eingehe, zu sein.
Mit diesem werde ich mich im weiteren Teil meiner Doktorarbeit beschäftigen. Zunächst soll der Terminus an sich definiert, danach wichtige Gegenströmungen im Kunst- und Kulturbereich analysiert und dargestellt werden. Dabei soll der Fokus auf den Umgang mit Sprache gelegt werden: Wie kann Sprache eingesetzt werden, was kann Sprache der Vorherrschaft dieser Strukturen entgegensetzen und vor allem, wie muss mit Semantik und Syntax umgegangen werden, um Widerstand leisten zu können? Diese Fragen werden an existierende Texte sowie Aktionen gestellt werden.

4.2. Definition des Begriffes „Biomacht“

Das Wort „Biomacht“ leitet sich von „bios“ ab, einem Begriff, der aus dem Griechischen kommt und in der Übersetzung soviel wie „leben“ bedeutet. Aber was ge-

: Queen of the Biomacht. A song.
Arme amputieren / Haare arrangieren. / Titten p lustern. / Lippen bauschen. / Fett absaugen. / Große Augen. / Wimpern tuschen. / Keine Flüche. /

Plastik körpern. / Tanga arschen. / Spalten spreizen. / Mündchen spitzen. / Positiv jetzt. / Bleichen. / Gerben. / Fließbandmädl / Kalorien zähln. / Abstrakt fickn. / Was Orgasmus. / Immer toughen. / Hirn rausschälen. / Herz zerquetschn. / Darm auslüften. /

Röckchen lüpfen. / Essenskapseln. / Vitamin– Shake. / Kind und Mutter. / Krankenschwester. / Porno/ Pop /Star. / Push– up Baby. / Kuscheltierchen. / Kindchenschema. / Plüsch und pink. /

Beine brechen / Beine langziehn. / Finger Mundsteck. / Essen brechen. / Ausskeletten. / Strapsen tragen. / Muschi shaven. / Immer lächeln. / Zähne blitzen. / Falten hassen. / Rillen hassen. / Immer weiter. /
Rauf rotiere. / Runter kippen. / Nichtmehr altern. / Nichtmehr Eltern. / Lächeln lernen! / Haare wickeln! / Puzzy spielen! /

Ware werden! / Konservieren! / Amputieren! / Arrangieren! / Anorexieren! / Onaniern! / Dann Mon-

82 Vgl.: Sophie Reyer: „vogelglück“. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2011.

83 Vgl.: Sophie Reyer: „baumleberliebe“. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2013.

84 Vgl.: Sophie Reyer: „an meinen Haaren möcht’ich sterben“. Eigenverlag, Wien 2014.

nau bedeutet „leben“? Für die einen fängt Politik an wo Leben aufhört, für andere wiederum ist es genau umgekehrt: Politik hat an sich schon mit Leben zu tun. Die Definition des Begriffes „Biomacht“ ist jedenfalls nicht wertfrei sondern immer konflikthaft. Es handelt sich bei „Biopolitik“ um ein theoriepolitisches Feld, in dem gearbeitet wird, und um keinen objektiven Forschungsgegenstand. Wie lässt sich nun aber dieser Begriff deuten? Die Frage ist immer, auf welchen Wortteil der Akzent gelegt wird. Ist es das Leben, oder ist es die Politik, was soll hier betont werden?

So schälen sich zwei Bereiche heraus: Zum einen der Bereich, in dem **Leben**sprozesse zum Gegenstand der Politik erhoben werden – wie es beispielsweise bei den Euthanasieprogrammen in Zeiten des Nationalsozialismus geschah- und zum anderen der Bereich, in dem es zur Regulierung des Lebens DURCH Politik kommt.

Deutet man den Begriff naturalistisch-politisch, so steht das Leben über der Politik; geht man jedoch von einem rational-historischen Begriff aus, so verhält es sich genau umgekehrt.

Die von Foucault vorgeschlagene Klassifizierung ist die, dass es, wenn „Biopolitik“ oder „Biomacht“ betrieben wird, zu einer Abstraktion des Lebens von den substanzhaften Trägern kommt. So gibt es beispielsweise im Zeitalter der Biomacht keine singulären Existenzen mehr sonder sogenannte „Bevölkerungen“.

Zu wichtigen Strömungen der Biopolitik kann man z.B. die Entwicklung modernen Wissens in Statistik sowie Demografie zählen. Dass es dem Menschen nun möglich ist, in die biologischen Verhältnisse einzugreifen und diese zu regulieren, verändert seinen Umgang mit der Welt. Natur ist kein selbstständiges Substrat mehr sondern ein Korrelat der Regierungshandlungen.

Neuerungen, was den von Michel Foucault entwickelten philosophischen Diskurs über den Begriff „Biopolitik“ anbelangt, haben sowohl Giorgo Agamben als auch Michael Hardt und Antonio Negri mit ihren Theorien gebracht. Bei Agamben taucht erstmals die Trennung zwischen nacktem Leben und politischer Existenz auf, während Hardt und Negri die Theorie vertreten, dass es in unserer Gesellschaft zu einer Auflösung der Grenzen zwischen Ökonomie und Politik kommt.

Ein weiteres Aufgreifen des Diskurses finden wir später auch bei Agnes Heller und Frenc Fehér, deren These

tieren! / Biophilieren! / Bulimieren! / Busilieren! / Beautylieren! Babylieren! / Nixverlieren! /

Queen of the Biomacht! / Queen of the Biomacht! / Queen of the Biomacht!

: an meinen Haaren möcht ich sterben.

In einer zerbombten Landschaft. Die Reptilienrapper treten auf.

Reptilienrapper 4:
Wir wohnen lang im hohlen Mond.
Wir haben euch verschont.
Jetzt aber Embryonen.
Ihr **lebend** little ones.
Raus aus euren Bohnen.
Ihr sollt hier wohnen.
Wir werden euch klonen.
Und was ihr wollt interessiert uns nicht die Bohne.

Retpilienrapper 1, 2, 3 und 4:
Wir wohnen lang im hohlen Mond.
Wir haben euch verschont.
Jetzt aber Embryonen.
Raus aus euren Bohnen.
Ihr sollt hier wohnen.
Wir werden euch klonen.
Und was ihr wollt interessiert uns nicht die Bohne.
Und interessiert uns nicht die Bio- Bohne.
O- yeah.

Ossa: O yeah.

Reptilienrapper: Wer-

lautet, dass es durch zuviel Berücksichtigung biopolitischer Faktoren zu einer Regression der Politik an sich komme.[85]

Als nächstes sei eine kurze historische Abhandlung des Begriffs „Bios“ präsentiert: Der Bereich der Lebensphilosophie wurde erstmals zur 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts durch bestimmte Philosophen wie Schopenhauer, Nietzsche oder auch Bergson thematisiert. Den Beginn eines Diskurses über Biopolitik kann man auch in den Arbeiten und Theorien von Rudolf Kjellén aus dem Jahre 1924 sehen, der den Staat als ein Lebewesen begriff. Dieser prägte den Terminus „Kollektivsubjekt“. Kjellén vertrat die These, dass soziale und politisch- rechtliche Bindungen auf einer Ganzheit beruhen würden, die das Echte und Ewige verkörpert. Zweifelsohne ein mythischer und idealisierter Zugang. (Nicht umsonst also wird in meinem Text „vogelglück“ die Biomacht personifiziert und als große Königin angebetet.)[86]

4.3. Staatsbiologie/Biopolitik

In Zeiten des Nationalsozialismus wurde erstmals auch der Begriff des Volkskörpers eingesetzt. Darunter versteht man eine rassische, homogene Gemeinschaft, die autoritär geführt wird. Soziale und politische Probleme seien auf erbbiologische Unterschiede zurück zu führen, so die **Ideologie**. Dass dieser Ansatz überaus gefährlich und nicht wissenschaftlich fundiert ist, sei dahingestellt. Im Nationalsozialismus wurden unterschiedliche Theorien in eine politische Ideologie integriert: Sowohl Sozialdarwinismus als auch Pan-Germanismus wurden für politische Zwecke instrumentalisiert und missbraucht. Otmar Freiherr von Verschuer[87] mag als einer der Vertreter zu nennen sein. Die Erbanlage ist in seiner Theorie eine Reaktionsmöglichkeit, mit „Rassenproblemen“ umzugehen.[88]

85 Vgl.: Thomas Lemke: Biopolitik. Zur Einführung. Junius Verlag Gmbh, Hamburg 2007, S. 9f

86 Vgl.: ebd.

87 Vgl.: Otmar Freiherr von Verschuer: Eugenik. Luther Verlag, Witten 1966.

88 Vgl.: Lemke, Thomas, S. 20f.

: Vogelglück.

In „Vogelglück“ habe ich mich kritisch mit der **Ideologie**, die im Zeitalter der „Biomacht“ propagiert wird, auseinander gesetzt.

In dem Theaterstück wird das Thema genetischer Manipulation und kosmetischer Chirurgie auf absurde Art und Weise an die Spitze getrieben: Die Menschen werden in Vögel verwandelt und verkauft.

Der Inhalt meines Textes lässt sich folgendermaßen zusammen fassen: Das Vogerl ist ein merkwürdiges Wesen. Halb Frau, halb Vogel, ganz sexy gefedertes Kindchenschema. Und das Vogerl im Wohnzimmer und dann noch die Mutter und ihr Kind, die leben zusammen. Und das Kind ist mit dem Leben recht zufrieden. Die Mutter wirkt schon eher etwas ferngesteuert, vielleicht hängt das zusammen mit dem

4.4. NS- Regime und Biopolitik

Die Erschaffung von Leben, eine rassenhygienische und erbbiologische Grundierung der biopolitischen Programmatik sowie die Kombination mit geopolitischen Ideen war in Zeiten des inhumanen NS-Regimes ein wichtiges Instrumentarium. Positive und negative Eugenik wurde erstmals be- sowie an die Spitze ge-trieben: „Minderwertiger" Nachwuchs – sprich Menschen mit Behinderungen, Juden, Schwule/Lesben, Roma und Sinti sowie viele andere Randgruppen – fielen in den Bereich „lebensunwertes Leben" und mussten demnach vernichtet werden. Die Gefahren der „Rassenmischung" waren gefürchtet. Das „Reich" kannte demnach sowohl einen inneren als auch einen äußeren Feind: Im Inneren durfte sich das Blut sogenannter „reiner Rassen" und „minderwertiger Rassen" nicht vermengen; im Äußeren galt es, den Lebensraum der vermeintlich „gesunden Rasse" durch Krieg und Heirat sowie geschlechtliche Reproduktion so weit wie möglich auszubreiten.[89]

4.5. Biopolitik in den USA

Die Rockefeller Stiftung hat in den USA in den 30igern massiv in Molekular-Biologie investiert: Instrumente sozialer Kontrolle, um menschliches Verhalten zu steuern und zu optimieren, sollten entwickelt werden. Die „Biopolitics" ist demnach zu einer neuen Wissenschaft geworden. An der Sozialwissenschaft wird seitdem Kritik geübt; zwischen biologischer Herkunft und politischem Verhalten wird ein Zusammenhang konstruiert. Hier finden wir auch heute noch unterschiedliche Strömungen. So schrieb der Wissenschafter John P. Rushton,[90] die schwarze Hautfarbe bedinge eine höhere Kriminalitätsrate. Das Problem stellt hier nicht die Tatsache dar, dass die biologischen Faktoren für die wissenschaftliche Analyse der Gesellschaft wichtig sein mögen, sondern eher, wie die Interaktions-Dynamik zwischen Hautfarbe und kriminellem Verhalten gefasst wird. Bis jetzt konnte diese Pseudo-Wissenschaft keine überzeugenden Ergebnisse liefern. Auch ist es eine Tatsache, dass die genetiTod ihrer ersten Tochter Ida, die doch auch mal ihre Tochter war... Aber das Leben geht weiter und das Kind geht in die Schule und die Mutter geht ins Wohnzimmer und sieht ein wenig fern. So sieht das Leben aus und eigentlich könnt es so auch weitergehn. Wenn da nicht das Vogerl wär mit seinem „Tschiwitsch Ichida". Und die Mutter kann doch den Namen Ida nicht mehr hörn und dreht dem Tier den Hals herum. Tot ist`s dann. Und das Kind ganz traurig. Auch der Präparator kann`s nicht aufmuntern. Der stopft das Vogerl aus, damit`s lebendig wirkt. Fast wie früher. Die Mutter versucht zu trösten: „Das Glück ist ein Vogerl. Wir habn das Glück ausgestopft." Aber dieses Glück macht irgendwie nicht glücklich. Zumal's auch noch die Ida war, die in dem Vogelleibchen steckte. Wo bleibt da die Hoffnung? Oder bleibt am Ende nur die Vogelmutter mit dem Titel „Queen of the Biomacht"?

In meinem Theatertext „vogelglück" versuche ich, mich der Hoffnungslosigkeit von der absurden Seite zu nähern. Wenn die Zukunft allzu düster scheint, verhilft ein Präparator dem Mensch zum optimalen Sein, nämlich zum mechanischen. Und da die Mechanik keinen Schmerz mehr kennt, ist vielleicht das Glück dann doch wieder präsent? In meinen Stücken führen Spielfiguren und Maschinen ein Eigenleben. Und während der Mensch sich hier immer weiter verhärtet, emanzipieren sich die Puppen vom Gesagten und die Vögel vom Gefertigten.

Unbeschränkt möchte ich mich des Surrealen bedienen. Sprache und Worte geben den musikalischen Takt des Stücks vor, welches sich, befreit von kleinfamiliärem Realismus, auf eine äußerst skurrile Suche nach der Sinnhaftigkeit des Mutter-Menschdaseins begibt.

89 Vgl.: ebd.

90 Vgl.: John Philip Rushton: Rasse, Evolution und Verhalten: Eine Theorie der Entwicklungsgeschichte. Ares Verlag, Graz 2005.

sche Regulation des politischen Verhaltens in keinster Weise dem Stand der Wissenschaft entspricht. In allen existierenden Thesen wird Natur als abgeschlossene Sphäre gesehen, die politisches Handeln prägt: Der Dualismus wird aufrechterhalten, der von den Vertretern dieser Strömungen doch eigentlich kritisiert wird. Ein Paradoxon an sich.[91]

4.6. Ökologische Biopolitik

In den 1960iger wurde nicht mehr die Frage gestellt, wie das genetische Material politisches Verhalten kreiert, sondern der Fokus wurde auf einen Diskurs gelegt, der die Frage nach der Verantwortung von uns Menschen, nach unserer Haltung politischem Handeln und der Natur, dem Leben gegenüber, stellt. Der Lebensprozess wird nun zum Gegenstand politischen Handelns erhoben.

Mehrere Strömungen entstehen. So z.B. Kenneth Cauthens' „Christian Biopolitics", ein Werk mit utopischen Ansätzen. In seiner Idee der planetarischen Gesellschaft soll es Menschen bald gelingen, andere Planeten zu bevölkern. Das Christentum als Ideologie sei hierbei eine wichtige Basis, wenn es darum ginge, Werte und Verantwortung in den Kosmos hinaus zu tragen, so der Autor.

Eine weitere jedoch weniger humane und eher zweifelhafte Vereinigung ist die „Sektion des Weltschutzes zum Bunde des Lebens" (WsL). Laut WsL stellt die Überbevölkerung ein Problem dar; Artikel von dieser Vereinigung finden wir unter anderem übrigens auch in rechtsextremistischen Zeitungen. Die zivilisationskritische Tradition der Konservativen Revolution der Weimarer Zeit und der Nationalsozialisten wird in dieser Bewegung rund um die WsL unhinterfragt fortgesetzt.[92]

4.7. Technikzentrierte Biopolitik

Im Jahre 1973 wurde erstmals eine gentechnische Übertragung der DNA möglich. Erbinformationen verschie-

91 Vgl.: Lemke, Thomas, S. 20f.

92 Vgl.: ebd.

dener Organismen konnten kombiniert und reproduziert werden. Die Grenze zwischen Natur und Kultur begann mit einem Male brüchig zu werden; sie musste neu definiert werden. Das hatte rechtliche Anstrengungen zur Folge. Die Frage der Bioethik stellte sich neu: Was wird an Forschung vom Staat gefördert und was wird verboten? Neue Gesetze mussten angedacht und festgelegt werden. Biopolitik war nun nicht mehr ein Teil der Politik sondern in deren Kern bereits vorhanden. Neue Zentren begannen, sich herauszubilden, wie etwa das der Fortpflanzungsmedizin und das der Humangenetik; aber auch Hirnforschung und kosmetische Chirurgie fanden sich plötzlich mit neuen Themen konfrontiert.[93]

4.8. Foucault

Der Philosoph Foucault sieht Biopolitik dezidiert als eine moderne Form der Machtausübung. Eine fundamentale Veränderung in der Ausübung des Politischen sei im Zeitalter der Biopolitik entstanden. Erstens sei durch die Biopolitik eine Zäsur im politischen Handeln passiert. Zweitens sei Biopolitik wichtig bei der Entstehung des modernen Rassismus. In seinen Werken stellt der Philosoph den Begriff der Biomacht dem der Souveränitätsmacht gegenüber. Während es der Souveränitätsmacht um die Abschöpfung von Gütern, also von Produkten und Dienstleistungen, ging, so rückt im Zeitalter der Biomacht das Recht über Leben und Tod ins Zentrum. Das zeigt sich in den Bereichen der Reproduktion, der In-Vitro-Fertilisation, der Eugenik et cetera. Die historischen Voraussetzungen für Biomacht sind laut Foucault Folgende gewesen: Die landwirtschaftliche Produktion hat sich gesteigert und das Wissen über den menschlichen Körper ist immer spezifischer geworden. Es kam einerseits zur Disziplinierung des Individualkörpers im Kleinen und andererseits zur Regulierung der Bevölkerung im Großen; im Gegensatz zur Sklaverei werden also heutzutage die Kräfte der Körper zum Zweck wirtschaftlicher Nutzung gesteigert und zum Zweck der politischen Nutzung geschwächt. Dabei gilt folgender Mechanismus: Der Körper ist umso gefügiger, je nützlicher er ist – und umgekehrt. Er wird zur Ware. Es gilt, immer

93 Vgl.: ebd.

einem Ideal nachzustreben. So sagt auch die Königin der Biomacht im Text „vogelglück“: „**Bin die Königin der Waren**.“[94]

Im 18. Jahrhundert entsteht schließlich das, was Foucault als „Gesellschaftskörper“ definiert, und mit ihm eine Machttechnologie, die sich auf die Regulierung und Kontrolle dieser biologischen Einheit bezieht: Diese passiert durch die Sicherheitstechnologie und durch die Disziplinartechnologie. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts kommt es erstmals zu dieser Art der Regulierung der Bevölkerung durch den Staat; Disziplinierung und Regulierung in Wechselwirkung zwischen Individuum und Masse sind keine Gegensätze mehr sondern zwei Seiten einer Technologie. So entwickelt sich z.B: die Polizei ab dem 18. Jahrhundert zum Disziplinar- und Staatsapparat.
In einem Dispositiv, das Foucault als Sexualitäts-Dispositiv bezeichnet, sieht der Philosoph ein wichtiges Scharnier zwischen diesen Bereichen Staat und Körper: Durch Fortpflanzung kann die Sexualität sowohl auf der Mikro- Ebene des Körpers als auch auf der Makroebene des Staates eingeordnet werden. Sexualität wird zum Dynamometer bei Wahlkampagnen: Moral wird in der Politik wichtig, andererseits entwickelt sich Sexualität immer mehr zum Zeichen des Individuellen (Freuds Traumdeutung sei hier als ein Beispiel genannt).
Die Todesmacht verschwindet nicht, aber sie wird entgrenzt und der Lebensmacht untergeordnet sowie von ihren Schranken befreit.[95]

Die Biopolitik stürzt sich auf die Sicherung des Lebens; Leben kann nun nach eigenen Vorstellungen erschaffen oder verlängert werden. Während aber alles darauf abzielt, Leben zu optimieren, waren paradoxerweise Kriege und Vernichtungsmöglichkeiten nie so blutig wie heutzutage. Grund dafür ist laut Foucault der moderne Rassismus, der die Funktion des Todes in der Ökonomie der Biomacht sichert.
„Leben machen und sterben lassen“ heißt es in „Der Wille zum Wissen“[96] 1973 erstmals. Das ist laut Foucault

: Königin der Waren. A Song.
Bist die Königin des Positiven/ Bist die Königin im Vogelfliegen / Bist die Königin des kleinen Bauches

Bist die Königin der Schmolllippen / Bist die Königin des Kicherns / Bist die Königin der Waren / Die Wimpern rascheln im Ramsch gepanschter Tusche

Der Körper und sein Bild im Paar flirten: vermischen sich ineinander / die du bist die du wärst und bleibt nichts übrig dazwischen / Verkrusteter Mundgeruch zwischen den Zähnen als letztes Menschlichkeitsmerkmal / Gegossene Formen aus schlankem Geplänkel es gibt dich nicht /

Bist die Königin des Kapitals / Die Seele ist Sperrgut und hat keinen Platz sich in so einem schlanken Körper zu krümmen

Come on! / Hockst im Innern deiner Schönheit und kannst nicht mehr zurück nach draußen / Pferchst dich ein in die Abstraktion des Liebens als Kalkulation deine besten Freunde sind deine größten Feinde sind die Kilokalorien

Bist die Königin des Kindchenschemas weil sie hinter Ohren noch nach Frischem riechen und duziwuzi keine Falten in die du dich duckst alle Rillen sind deine Feinde

Die panische Angst davor nicht verkauft zu werden macht dich krank / Bist die Königin der Kinder

Bist die Königin der Selbstaufopferung / Bist die Königin des Plastikkörpers / Bist die Königin des Positiven / Bist die Königin im Vogelfliegen / Bist die Königin des Plastikkörpers / Bist die Königin des Positiven

Bist die Königin des kleinen Bauches / Bist die Königin der Schmolllippen / Bist die Königin des Kicherns / Bist die Königin der Selbstaufopferung / Bist am Sprung / Lässt dich begehren

94 Vgl.: Sophie Reyer: „vogelglück“. S. Fischer, Frankfurt am Main 2011, S. 13f.

95 Vgl.: Lemke, Thomas, S. 20f.

96 Vgl.:: Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Suhrkamp

Zeichen der Biomacht im Gegensatz zur Souveränitätsmacht, die Leben lässt und sterben macht. Der Philosoph unterscheidet zwei Formen von „Leben machen“: Erstens die Disziplinierung des Individualkörpers und zweitens die Regulierung der Bevölkerung durch den Staat. Während sich die Entwicklung von Souveränitätsmacht zu Biomacht vollzieht, kommt es gleichzeitig zu einer Verschiebung des politisch-militärischen in einen rassistisch-technologischen Diskurs. Das beginnt mit der Infragestellung der königlichen Macht Ludwig des XIV. in Frankreich. Hier taucht erstmals der Begriff „Rasse“ auf. Im 19. Jh. gibt es schließlich eine offene biologische Umschrift der Rassen, noch vor Darwin. Wenig später schon entsteht eine weitere wichtige Transformation: Das Thema der politischen Rasse wird durch das Thema der soziale Klasse ersetzt. Die Reformulierung der politischen Problematiken mündet Ende des 19. Jahrhundert in einen politisch-sozialen Diskurs. An Stelle des historisch-politischen Themas des Krieges tritt hier das Thema des biologischen Kampfes ums Überleben.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch folgende Frage: Wie kann eine Macht töten, wenn es ihr darum geht, Leben zu machen? Der Rassismus ist die Antwort. Er vollzieht Einschnitte im Sozialen, die die Aufspaltung einer Gesellschaft in Gute und Schlechte, Höhere und Niedere ermöglichen. Im 19. Jahrhundert verschiebt sich die Vorstellung einer Pluralität von Massen hin zu einer Singularität von Massen, die nicht mehr von außen bedroht wird, sondern von innen: Die Gesellschaft richtet eine Art des Rassismus gegen sich selbst. Homogenisierung und Hierarchisierung gehen gleichzeitig von Statten.

Eine weitere Funktion des Rassismus ist allerdings die: Es wird zwischen lebenswertem und nicht lebenswertem Leben unterschieden.

So entsteht also demnach eine Hierarchisierung von Lebenswertem. Außerdem wird die Gesundheit des Einen in ein direktes Verhältnis zum Verschwinden des Anderen gebracht. Der Staat ist jetzt nicht mehr das Instrument einer „Rasse“ gegen eine andere sondern ist der Beschützer der Reinheit einer Rasse. Im 20. Jahrhundert passieren schließlich zwei weitere grundlegen-

Liebst's wenn du lieben kannst / Anziehend damit sie dich kaufen du / Queen of the Biomacht!

Verlag, Frankfurt am Main 1987.

de Transformationen: Es entsteht erstens das Modell des NS-Staates und zweitens das der Sowjetunion. Während beim NS-Staat die Idealisierung höheren Blutes sowie Dramatisierung und Völkermord im Zentrum stehen, so gestaltet sich das zweite Modell eher diskret. Eine medizinische Polizei hat die Aufgabe, alles was nicht ins Schema passt, als verrückt oder **krank** zu stigmatisieren und es wieder aus dem Gesellschaftskörper zu entfernen.
Foucaults Theorie weist jedoch einige Lücken und Defizite auf. So wird beispielsweise der Kolonialismus kaum erwähnt. Dennoch kann seine Theorie als eine Basis für den Diskurs rund um die Thematik des Begriffs „Biopolitik" gesehen werden.[97]

4.9. Politische Ökonomie und liberale Regierung

Der Liberalismus führte eine Rationalität des Regierens ein, die weder mittelalterliche Herrschaftskonzepte noch die frühneuzeitliche Staatsräson – sprich das Streben nach Sicherheit im Staat – kannten: Die Vorstellung einer Naturalität der Gesellschaft. Früher nahm man an, dass die Ordnung des Staates von Gott gegeben sei. Erst im 18. Jahrhundert entwickelt sich die politische Ökonomie als Wissensform: Als Orientierung dient von nun an das Modell des Marktes. Es geht nicht mehr nur um die Maximierung der Kräfte des Staates, vielmehr rückt eine ökonomische Form der Regierung mehr und mehr in den Vordergrund. Historische Verschiebungen entstehen zwar nach und nach, aber es kam zu keiner Reduktion staatlicher Macht. Der liberale Rückgriff auf die naturale Metaphorik dient dazu, sie hinter sich zu lassen. Die modernisierte Sicherheitstechnologie soll eine freie, natürliche Selbstregulierung der Bevölkerung absichern und eingrenzen.
Unter dem Begriff des Liberalismus versteht man nun eine spezifische Kunst der Menschheitsführung, die sich an der Bevölkerung als eine neue politische Figur orientiert und über die politische Ökonomie als Interventionstechnik verfügt. Jedoch kommt es in so einem System nicht zur Reduktion staatlicher Macht.[98]

97 Vgl.: Lemke, Thomas S. 43f.
98 Vgl.: ebd.

: Krank. Eine Sprache der Auszehrung.

Wie muss eine subversive Sprache aussehen? John L. Austin schreibt in seiner Theorie der Sprechakte, dass performative Äußerungen auf eine ganz besondere Weise unernst seien, wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder von einem Schauspieler auf der Bühne getätigt werden, oder aber, wenn der Sprechende sie zu sich selbst sagt. Jede Äußerung, meint er, kann diesen Szenenwechsel in gleicher Weise erleben. In diesem Fall wird die Sprache auf eine klare und durchschaubare Art und Weise unernst gebraucht. Austin schreibt, die gewöhnliche Handhabe der Sprache würde „parasitär ausgenutzt". Er bezeichnet diesen Aspekt des Sprachgebrauchs als einen Teilaspekt einer Sprache der Auszehrung und geht im weiteren Verlauf seines Werkes nicht näher darauf ein.[13]

Ich möchte mich jedoch in dem Begriff der Etiolation, der Auszehrung, verbeißen, um ihn auszuzehren: Ist es nicht in Zeiten der Biopolitik notwendig, sich auf Auszehrung einzulassen? Wenn alte, nichtoperierte bzw. nicht- optimierte Gesichter in unserer Gesellschaft als subversiv gelten, ist es dann nicht auch eine Sprache, die ihre Auszehrung, ihre Falten, ihre Kerben thematisiert und feiert?

Je weiter sich die performative Äußerung von Umständen, die einem gesellschaftlichen (Ideal)bild entsprechen- und damit meine ich auch den herkömmlichen Theatersaal und die klassischen Literaturhäuser- entfernt, umso stärker ist ihre Subversivität.

13 Vgl.: John Austin: Zur Theorie der Sprechakte. Reclam, Stuttgart 1972, S. 44f.

4.10. Giorgio Agamben:

Giorgio Agambens wichtigstes Werk ist wahrscheinlich „Homo sacer“[99] aus dem Jahre 1995. Hier bezeichnet der Philosoph die Gegenwart als katastrophischen Endpunkt der politischen Situation; es gäbe eine innerste Solidarität zwischen Demokratie und Totalitarismus. PhilosophInnen wie Walter Benjamin, Hannah Arendt, Georges Bataille und auch Michel Foucault schufen als Basis die Trennung zwischen nacktem Leben („zoé“) und politischer Existenz („bios“); diese Unterscheidung ist aber laut Agamben erst der Anfang. Politik entsteht in seiner Theorie durch das Markieren einer Grenzlinie, die zum Schutz um das Gesetz gezogen wird. Unter einem „Homo sacer“ versteht Agamben demnach einen Menschen, den man straflos töten darf. Nacktes Leben, das ist etwas, das für Staatslose, Flüchtlinge und Hirntote gilt – ihnen widerfährt kein Schutz durch das Gesetz.[100]

4.11. Lager

Das Lager sei „das Paradigma der Moderne“, meint Agamben. Es fixiert die Grenze zwischen „zoe“ und „bios“: „Lager ist der Raum, der sich öffnet, wenn ein Ausnahmezustand zur Regel zu werden beginnt.“ heißt es in „Homo sacer“.[101] In der biopolitischen Moderne verschiebt sich laut Agamben diese Grenze; die Rechte der Individuen werden ihnen zwar zugestanden, gleichzeitig schreiben diese sich dadurch aber auch mehr in die Macht ein, von der sie versucht hatten, sich loszumachen. Biopolitische Tendenzen haben Agambens Meinung nach eher zu- als abgenommen. Nach der Nazizeit und dem Stalinismus sei die Schwelle der biopolitischen Problematik überschritten worden. In den modernen Demokratien ist es, so Giorgo Agamben, möglich, öffentlich zu sagen, was die Bevölkerung der nazistischen Biopolitik sich nicht getraut habe zu sagen. Bei den Nazis sei die Grenze zwischen individuellen Gruppen, Randgruppen und anderen gemacht worden; in moder-

99 Vgl.: Giorgo Agamben: Homo sacer. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.

100 Vgl.: Lemke, Thomas, S. 68f.

101 Vgl.: Agamben, Giorgo, S. 177f.

nen Zeiten verläuft die Grenze – so Agambens Theorie – mitten durch das Individuum hindurch: Das nackte Leben bewohnt inzwischen den biopolitischen Körper jedes **Lebewesen**s.

Leider sind Giorgo Agambens **Thesen** manchmal suggestiv formuliert bzw. assoziativ gewachsen. Das Problem, das sich darstellt, ist folgendes: Der Philosoph bleibt beim juridischen Begriff und die Individuen, die sozialen Exklusions-Prozessen ausgeliefert sind, werden nicht in den Diskurs einbezogen. Agamben vergisst damit, dass Biopolitik nicht nur ein Anliegen staatlicher, sondern auch autonomer Subjekte ist. Sein Fokus auf den Nationalsozialismus kann als ein zu extremer gesehen werden. Heute zieht sich der Staat, wie man anhand einiger konkreter Beispiele sehen kann, zwar immer mehr zurück. Doch auch das ist eine Strategie, Schutz zu verweigern. Diese Tatsache wird bei Agamben außer Acht gelassen. Ein weiteres Problem stellt Agambens Argumentation dar: Der Autor argumentiert ontologisch und führt keine historisch-gesellschaftliche Differenzierung des Begriffs „**Bio**politik“ ein. So bleibt der Begriff ein Abstraktum. Dem binären Code des Rechts, den Agamben eigentlich zu kritisieren meint, ist er so doch weiterhin verpflichtet.[102]

4.12. Kapitalismus und lebende Vielheit: Michael Hardt und Antonio Negri

Biopolitik steht für eine neue Form der Vergesellschaftlichung, in der sich die Grenzen zwischen Ökonomie und Politik sowie zwischen Reproduktion und Produktion auflösen, so die Philosophen Michael Hardt und Antonio Negri.

Die Bücher von Michael Hardt und Antonio Negri heißen: „Empirie. Die neue Weltordnung“ (2002) und „Multitude. Krieg und Demokratie im Empire“.[103]

Das Philosophen-Duo setzt sich kritisch mit dem bei Foucault und Agamben entwickelten Topos „Biomacht“ auseinander.[104] Hardt und Negri stellen sich die Frage,

: Lebewesen: http://www.untot.info/

: These

Keiner kann glänzend sein,
der nicht einmal hilflos
war. Einer ging uns verloren,
wo ist er, nicht hier, füllt uns
aus. Sky- Circles, wir werden
einander nicht treffen, weil die
Trennlinie sich längst verschoben
hat. Regen fällt aus mir. Da, wo
du bist. Der Unterschied aber
hinterlässt keine Spuren.

: Baumleberliebe.

Zum Schöpfer machen sich auch die Präparatoren, die Diener der „Queen of the **Bio**macht“ in meinem Theatertext „Baumleberliebe“. Sie verwandeln Menschen in Bäume, damit der Planet vor Überbevölkerung sicher ist.

Die Daphy mag nicht mehr in ihrem Körper sein. Sie fühlt sich in der eignen Haut nicht wohl, will nichts mehr sehen, hören, fühlen. Was für ein Glück kann man das ändern. „Be a Treegirl!“ lautet die Maxime derer, die die Welt hier neu sortieren. Oder kontrollieren – wie Empfängerin und Dogge, Abgesandte einer Macht, die optimiert und eliminiert: Queen of the Biomacht.

In meinem Text „Baumleberliebe“ wird die Protagonistin Daphy mundtot gemacht. Es wird ihr die Stimme genommen. Die Präparatoren verwandeln wird Daphy in eine kleine Birke. Und während sie noch nicht ganz Baum und nicht mehr Mensch, begegnet sie im Krankenhaus ganz unverhofft der Liebe. Zu spät! Der Terror hat begonnen, die Masse muss beherrscht, der Mensch zum allgemeinen Glück gezwungen werden. Und als die kleine Daphybirke dann nach Hause kommt, vermag sie

102 Vgl.: Lemke, Thomas, S. 68f.

103 Vgl.: Michael Hardt und Antonio Negri: Multitude: Krieg und Demokratie im Empire. Campus , Frankfurt 2004.

104 Vgl.: Lemke, Thomas, S. 81f.

wie es möglich ist, dass Arbeit, die doch an sich ein lebensbejahendes Potential hat, zur Bedeutung kapitalistischer Disziplin, Ausbeutung und Dominanz in unserer Gesellschaft werden kann. Dabei analysieren Hardt und Negri die Rolle der Arbeit im Prozess der kapitalistischen Produktion und kritisieren liberale und sozialistische Ideen des Arbeitsbegriffes sowie institutionelle Reformen von einem radikal demokratischen Standpunkt aus.[105]

4.13. Ausprägungsformen

Bei dem Begriff der Biomacht handelt es sich nach Foucault, wie bereits im oberen Kapitel erwähnt, um jene politische Macht, die das Leben im Allgemeinen vereinnahmt. Zielsetzung dieser Macht sei es, so der Philosoph, eine normalisierte Gesellschaft zu kreieren, in der die Gouvernementalität, die sich der Lebensprozesse annimmt, sich für die Entwicklung der Individuen der Bevölkerung zuständig fühlt. Das erstreckt sich von den Bereichen Ernährung, Hygiene sowie Gesundheitsvorsorge und Zuwanderung bis hin zur Medizin und dem Einsatz psychotroper Substanzen.
Im Sinne der Biomacht ist es, Leben zu optimieren, zu steigern, zu regulieren. Während, so Foucault, die Gesellschaften früher bestrebt waren, „leben zu lassen und sterben zu machen“, hat sich dieses Verhältnis im Zeitalter der Biomacht umgedreht. Es geht nun darum, „leben zu machen und sterben zu lassen.“ Der Mensch wird zum Schöpfer.[106]

Die heutigen Ausprägungsformen dieser Art der Optimierung ziehen sich, wie bereits erwähnt, durch alle Lebensbereiche: Sie reichen von der Impfpflicht, der biometrischen Erfassung, des Organhandels über die Schönheitschirurgie bis hin zum Diätenwahn, zum Bild des Jungenmädchen und zur Immigrationspolitik.
Ein neuer Trend, der diese Form der Herrschaft über den eigenen Körper auf die Spitze treibt, wäre das sogenannte „**Self-Tracking**“, bei dem Menschen freiwillig ihre eigenen Körperfunktionen akribisch genau dokumen-

105 Vgl.: ebd.

106 Vgl.: Lemke, Thomas, S. 103f.

trotzdem noch zu hören und zu sehen und zu fühlen. Nur verstehen kann sie keiner mehr. Die Liebe wird ihr an den Stamm genagelt, die Mutter an dem Ast erhängt. Der Vater flieht die Schuld und wird zum Baum. Einzig Bruder Fawn leiht Daphy seine Stimme. Schreibt auf dem Papier aus ihrem Holz die Wahrheit nieder. Nur für wen? Am Ende bleibt von ihnen keiner mehr. Das Holz brennt hell für die Elite.
In „baumleberliebe“ wird die Geschichte von Daphy’s Familie mit einem Endzeitszenario – der Apokalypse- verwoben. Wie kontrolliert eine Elite die Überbevölkerung der Erde? Mit Naturkatastrophen? Mit Terroranschlägen?
Bei dem Versuch, dem eigenen Unglück zu entkommen, wird der einfache Mensch zum willenlosen Empfänger fauler Glücksversprechen. Denn hinter jeder Werbung steckt der Terror. Und hinter jedem Terror steckt ein Plan.“

Genau so gibt es auch SchriftstellerInnen, die sich in ihrer Sprachbehandlung von dem in Moment vorherrschenden realistisch- naturalistischen Prosastil, wie ihn in die junge Generation einige Schreibende betreiben, abheben, mit semantischen Strukturen brechen und neue Formen des Ausdrucks suchen. Ein Beispiel hierfür wäre Hélène Cixous, die in ihrer „écriture feminine“ eine Art des Schreibens betreibt, das sich viel eher am Klang der Sprache entlang tastet, als dass es sich an einem stimmigen Gesamtkonzept abarbeitet oder eine traditionelle Form bedient. So wird die Produktionsmaschinerie nicht einfach beliefert; vielmehr kommt es zur Auslotung neuer Bereiche und Möglichkeiten, Sprache zu denken.

:
Self- Tracking gegen den
inneren Schrecken: Check
doch mal deine eigenen Körper
Temperaturen aus, Schnecke.

tieren und auswerten. Sub- optimale Vorgänge im eigenen Körpersystem sollen nicht nur überwacht sondern auch verbessert werden.[107]

Durch die Disziplinierung des Körpers – eben wie z.B. mittels Self-Tracking und Self-Enhancing – sowie durch die Regulierung der Bevölkerung entstehen neue Rechte wie beispielsweise das Recht auf Leben, das Recht auf Gesundheit oder das Recht auf Sexualität.
Neue Kämpfe werden heute ausgetragen: Die der Friedensbewegungen, die der Frauenbewegung, die der Schwulen- und Lesben-Bewegung, um nur einige zu nennen. Bestimmte politische und **soziale** Gruppierungen versuchten und versuchen, sich gegen das Regieren einer biopolitischen Instanz durch Individualisieren zu wehren. Sie treten vehement für das Recht auf Anderssein (sei es nun im Bereich Körper, Geschlechtsentwurf, „Rassen"entwurf) einerseits aber auch gegen das, was das Individuum isoliert oder von der Gemeinschaft abspalten soll, andererseits ein. Als Widerstand gegen die Naturalisierung der Macht soll beispielsweise eine Lebenskunst entworfen werden, wie sie in der griechischen Antike existiert hat. Menschliche Existenz soll wieder als Kunstwerk verstanden werden, die „Ästhetik der Existenz" wird zum Parameter der Lebensführung.[108]

Wie bei allen fragwürdigen Strömungen gibt es also auch gegen die Vorherrschaft der Biomacht inzwischen spannende Bewegungen in den Bereichen Kunst, Kultur und Wissenschaft, die sich mit biopolitischen Vorgängen befassen, sie durchleuchten sowie sie zu stören versuchen.[109]

Eine weitere Art und Weise, wie sich auf dieses Gesellschaftssystem reagieren lässt, wäre das Bio-Hacking. MedienaktivistInnen benutzen nun vermehrt unreine Theorien, indem sie die Sprache der Wissenschaft in Frage stellen, eine Art und Weise des Ausdrucks suchen, die sich von der institutionell abgesicherten Sprache abhebt. Denn die Ausübung von Biomacht zeichnet sich auch dadurch aus, dass ExpertInnenwissen sich meist

Spuren, Traumata. Als wär man immer
bloß da. Aber wenn das
System sich die Wunden zu
eigen macht:
Körper Kult, Panik
Attacken im
Hals.

: social design.

Wenn es der Wissenschaft schon möglich ist, den äußerlich perfekten Menschen züchten kann, wie sähe denn bitte dann ein innerlich perfekter Mensch aus? Ein menschlich perfekter Mensch? In der Installation „social design" im OHO (Burgenland 2014) soll diese Frage künstlerisch gestellt werden. Unter „social design" wird eigentlich eine Strömung in der Kunst verstanden, die sich bewusst mit der sozialen Gestaltung von Räumen, Orten und Bauwerken auseinander setzt. Die Installation „social design" allerdings versucht, den Ausdruck beim Wort zu nehmen und fragt sich, welche Charakterzüge einen Menschen zu einem sozialen Wesen perfektionieren können.

Warum beispielsweise existiert keine Miss Menschlichkeit? Wie sähe der gütigste Mann im Universum, nimmt man den Begriff des „Mister Universe" her, aus?

Drei Videos laufen parallel- eines, das sich die Frage nach dem perfekten Menschen stellt, eines, das die Kindheit zu erinnern und eine Situation des Nochnicht- völlig- programmiert- Seins aufzuspüren versucht und eines, das die Arbeit eines Guerilla Gardeners dokumentiert, der im öffentlichen Raum illegal Widerstand leistet, indem er Bäume präpariert und ein Moosgraffiti- Rad vor der Universität der Stadt Köln installiert.

107 Vgl.: ebd.
108 Vgl.: ebd.
109 Vgl.: ebd.

bestimmter Codes bedient, die der allgemeinen Gesellschaft nicht zugänglich sind. Jedoch geht es besagten MedienaktivistInnen nicht darum, ExpertInnenwissen vorzukauen bzw. für die Allgemeinheit so zu verpacken, dass es dieser verständlich wird. Vielmehr soll es Laiengruppen ermöglicht werden, sich biotechnologisches Wissen als Allgemeingut aneignen zu können.[110]

Genau so gibt es auch SchriftstellerInnen, die sich in ihrer Sprachbehandlung von dem in Moment vorherrschenden Prosastil des Mainstream abheben, mit semantischen Strukturen brechen und **neue** Formen des Ausdrucks suchen. Ein Beispiel hierfür wäre Hélène Cixous, die in ihrer „écriture feminine" eine Art des Schreibens betreibt, das sich viel eher am Klang der Sprache entlang tastet, als dass es sich an einem stimmigen Gesamtkonzept abarbeitet oder eine traditionelle Form bedient. So wird die Produktionsmaschinerie nicht einfach beliefert; vielmehr kommt es zur Auslotung neuer Bereiche und Möglichkeiten, Sprache zu denken.[111]

Eine ähnliche Herangehensweise lässt sich auch bei den Projekten des „Institute of Applied Autonomy" feststellen. Das „Institute of Applied Autonomy" experimentierte beispielsweise mit einem selbst gebauten Roboter, der den Menschen auf der Straße avantgardistische Formen der Sprachbehandlung näher bringen sollte. ExpertInnenwissen und deren Umgang mit Sprache wird bei dieser Art von Aktionen nicht nur diskursiv sondern auch technologisch angegriffen.[112]

Ein großes Problem, das der Diskurs der Biomacht mit sich bringt, ist das, dass Biomacht einen Bereich des Außer-Natürlichen vom Leben trennt. Dadurch ergibt sich eine gewisse Nähe zum Genre des Science Fiction. Aus diesem Grund habe ich meine eigenen Theatertexte auch in einer Science-Fiction-Welt angesiedelt und spiele immer wieder auf Schöpfungsgeschichten alter Kulturformen an. Doch dazu später.
Eine Künstlergruppe, die sich intensiv mit dem Spiel der schöpfungsgeschichtlichen Codes und somit auch

: Schöpfung. Als alles neu wird.

Manga- Auge Manga Auge (Märchenerzählerin): Jetzt beginnt wieder alles.
Von Anfang an.
Also:
Zuerst sind so Menschen in die Zeit hinein gestreut.
Und haben Bindehäute zwischen den Händen.
Und glätten einander die Gesichter.
Und ihre Finger umstricken einander, sind Halteseile.

Und sie hören den lispelnden Himmeln zu.
Und entsteigen dem Schweigen manchmal.
Und machen sich auf am Morgen.
Und wissen: Als außen und innen sind sie ineinander verklammert.

Und die Jungen ziehen den Alten die Jalousien ihrer laschen Haut zu.
Und wohnen in den Falten der Alten.
Und die Menschen legen ihre Ritzen ineinander und legen sich gegenseitig schlafen.

Und der Atem des einen ist die Schaukel des Anderen.
Und sie wissen, dass die Toten sich auffächern in ihnen.
Und sie spielen miteinander Vater Mutter Kind.
Und sie wechseln die Rollen.

110 Vgl.: http://www.medienimpulse.at/articles/view/429, Stand vom: 3. Mai 2013.

111 Vgl.: ebd.

112 Vgl.: ebd.

mit Mythenbildung und Science- Fiction auseinander setzt, wäre „The Critical Art Ensemble“. In „cult of the new eve“ beispielsweise wird eine neue Generation, genannt „2nd Generation“, angekündigt, die sich jenseits traditioneller Männlich- und Weiblichkeitsdichotomien ansiedeln soll. In der Arbeit „flesh machine“ werden unterschiedliche Facetten der Biomacht durchleuchtet und listenartig aufgezählt. Die Trennung von Sexualität und Reproduktion soll verneint, der Wert und die Stimme von Amateuren und Nichtspezialisten forciert, die Achtsamkeit gegenüber des Zusammenhangs zwischen Sexualität und sozialer Verantwortlichkeit klar gemacht werden. Denn im Zeitalter der Biomacht wurden Sexualität und Lust von dem Bereich der Empfindsamkeit auf den Bereich der Vermittlung verschoben, so Franco Berardi. Der Körper im Körper des Anderen wird nicht mehr wahrgenommen, soziale und ethische Verantwortlichkeit ist zu Gunsten der Diktatur des Neoliberalismus zurückgetreten. In dem Moment jedoch, in dem die Ko- Präsenz des einen Körpers im anderen, indem „das eigene Atmen“ und die Verbundenheit gespürt wird, kann es wieder zu einer sozialen und ethischen Haltung kommen, in der es nicht darum geht, Bedeutung an sich zu schaffen, sondern vielmehr Macht und Dogmatismus ironisch zu kritisieren.[113]

Ein weiteres wichtiges Feld, das es zu beleuchten gilt, ist die Eugenik. Unter Eugenik wird die Anwendung wissenschaftlicher Ideen auf die Bevölkerungs- und Gesundheitspolitik verstanden, deren Zielsetzung es – wieder im Sinne der Biomacht – ist, den Anteil an positiven Genen zu vergrößern. Neben der Optimierung des menschlichen Körpers sind im Zeitalter der Biomacht auch gentechnisch verändertes Saatgut sowie der Einsatz von biologischen Waffen, künstliche Befruchtung und andere Aktivitäten der **Reprodukitonsindustrie** ein wichtiges Thema. Die kritische Beschäftigung mit diesen Sujets in der Kunst kann als eine besondere Form des Widerstandes gelesen werden.[114]

Auch im Bereich des Feminismus gibt es einige wichtige Künstlerinnen, die sich im Besonderen damit auseinander setzen, inwieweit der weibliche Körper als Reproduktions- Organismus von den Strukturen der

113 Vgl.: Lemke, Thomas, S. 123f.

114 Vgl.: ebd.

Und sie rollen über die Hügel der Momente.
Und sie takten einander die Zeit.

Und sie schlüpfen in die Stillen.
Und die Lichter gelieren ihnen die Haare.
Und sie wissen nichts anders als das: Gestuft sein.
Sie fallen zwischen die Spalten der Zeit.

Und sie haben immer die Engels Segel im Kopf, diese schrecklichen Schatten.
Und sie wissen: Gestern hat die Stadt gesungen.
Und morgen wird wieder Mittagessen sein.
Und wenn die Nacht herankriecht, ist der Schlaf eine Koje.

Und sie geben einander Wörter: Ehrenwörter, Sonnenwörter. Gebogene und gebongte.
Bunte, bucklige, gestrickte Wörter. Und karo- gemusterte Wörter. Gemolkene und
milchige.

Zum Frühstück schenken sie einander Lispel Gras und andere Wucherungen.
Und das Aufknacken der Momente ist nicht mühsam.
Und die Drehleier der Gedanken wird ausgelacht.

So sind diese Menschen in eine Zeit hinein gestreut, die leuchtet.

:
amoklauf
high quality for less money sagen
die es ist eine re **produktionsindustrie** die
babies und bilder ausspeit immer wieder flackern
des bildschirms
rein raus bauchweh alles auf
co- produktion
= co- korruptionen und
dahinter, ganz heimlich:
flatter lid, herzens epilepsie

Biomacht durchdrungen wird. SubRosas Herangehensweise nimmt den Faden Donna Haraways und ihres Schülers Chris Habble Grays Cyborg- Diskurs wieder auf. In „A Cyborg Manifesto“[115] propagierte Donna Haraway bereits im Jahre 1985 einen „ironischen Traum einer gemeinsamen Sprache für Frauen“.[116]

Eine weitere Gruppe, die sich intensiv mit dem Begriff der Biomacht auseinander setzt und aktivistisch arbeitet, wäre „mayday wien“. Diese Vereinigung versucht, da das Prekariat in keiner gesellschaftlichen Form repräsentiert ist, diesem eine eigene Stimme zu geben.
Als wichtige Aspekte können hier beispielsweise Streiks, lose organisierte Gruppentreffen, das Erstellen von Blogs im Internet und organisierte Vorträge genannt werden.[117] Das Internet ist im Übrigen, da es die Menschen, die es bedienen, entkörpert, auch ein geeignetes Medium, durch das Biomacht ausgeübt werden kann und wird.

Auch im „Guerilla Gardening“ kann eine Form des Widerstandes gesehen werden: das Streuen von Samenbällen im öffentlichen Raum sowie das Anbringen von Moosgraffiti an öffentlichen Plätzen ist eine Gegenbewegung zur Vorherrschaft der Biomacht, wenngleich ihr auch der Geschmack der Öko-Unschuld anhaften mag. Mittels Aktionen im öffentlichen Raum soll es bei diesen performatorischen Ereignissen zu einer Kooperation von Mensch und Natur kommen, indem Eigentumsrechte verletzt werden und der Kampf gegen Landknappheit gekämpft wird. In meiner Kurzdokumentation „hallo, gartenpiraten“[118] habe ich mich mit einem Guerilla Gardener unterhalten und ihn zwölf Stunden bei seinen Interventionen neben der Hauptuniversität Köln begleitet. Stefano Chiolo, mein Protagonist, bringt nicht nur immer wieder Laubbälle, Moosgraffiti und andere Objekte im öffentlichen **Raum** an, die der Sensibilisierung der Gesellschaft dienen sollen; er betreut auch noch die

:

wort klon.
netz lügt einem so eine art konsens
vor. zirpt zwittrige twitter wa(h)r heiten. fremde stimmchen über gestülpt. I am the missing link baby, singt
die queen, flink
mal rein gestöpselt in den körperlosen **raum**. haut ist nicht mehr in

115 Vgl.: „Cyborgs, Coyotes, and Dogs: A Kinship of Feminist Figurations and There are Always More Things Going on Than YOU Thought! Methodologies as Thinking Technologies“. In: Haraway, Donna (2004). The Haraway Reader. Routledge, S. 321f.

116 Vgl.: ebd.

117 Vgl.: http://euromayday.at, Stand vom 2.6.2016.

118 Vgl.: Sophie Reyer: hallo, gartenpiraten! Kunsthochschule für Medien, Köln 2014.

Pflanz-Stelle Kalk, in der er Menschen unterschiedlichen Alters und aus den verschiedensten Gesellschaftsschichten das Anbauen von Gemüse und Getreide nicht nur beibringt sondern auch ermöglicht. Doch wie kann Widerstand in Kunst übersetzt werden?

EXKURS Urban Interventions: Stadt als Material

Unter „Urban Interventions“ wird die Weiterentwicklung künstlerischer Interventionen im städtischen Raum verstanden. Diese Art der Interventionen weisen ein Wechselspiel von Kunst, Architektur, Performance, Installation und Aktivismus auf. Das Öffentliche wird zu einem privaten Erlebnis umfunktioniert. Oft sind die Arbeiten oder Aktivitäten anonym; sie thematisieren jedoch immer die Beschaffenheit des Stadtbildes. Die Straße wird zum Material, wird Leinwand und Galerie, Versuchsanstalt, wird Atelier und Labor. Nun muss das Publikum nicht mehr bestimmte Räume betreten, in der es Kunst „konsumieren“ kann – nein, die Kunst kommt zum Publikum. Und das in Form von modifizierten Straßenschilder, Schaukeln an Bushaltestellen, Moos-Graffiti an alten Wänden, Bildern aus Sand oder Schnee oder auch Flashmobs. Wir werden aufgerufen, unsere Umwelt zu entdecken, sie auf neue Art wahrzunehmen und mit ihr in Verbindung zu treten. „Urban Interventions“ versetzen das öffentliche Leben mit Kommentaren und kritisieren auf reflektierte Weise, indem sie sich auf die Planung, Nutzung und Kommerzialisierung des öffentlichen Raums beziehen und mit ihm spielen.[119]

EXKURS Street Art

Auch in den Strömungen der Street Art wird die Stadt selbst zum Kunstwerk und dient als Material für die eigene Arbeit. Dies ist ganz im Sinne der Situationisten, einer 1957 gegründeten Gruppe europäischer Künstler und Intellektueller, die sich für Revolution im Alltag durch einen spielerischen Umgang mit dem urbanen Raum einsetzen. So werden zweckgebundene Stadt-Möbel entfremdet, verwandelt sich jeder Pflasterstein,

begegung. hauptstadt des haptischen herzens steht leer.

119 Vgl.: Lemke, Thomas, S. 146f.

jede Telefonzelle, jede Bushaltestelle zu einem Ort, an dem sich kreatives Potenzial entfalten kann. Vor allem die Theorien der Situationistischen Internationale sind für diese neue Bewegung eine große Inspirationsquelle. Diese Künstlergruppe wollte bereits in den sechziger Jahren die Kontexte der Kunstrezeption verändern, indem sie die Kunst aus den Museen in Kneipen und andere öffentliche Orte brachten. Eine weitere Idee war, die Metro-Schächte für nächtliche Partys zu nutzen und Abfahrtszeiten an Bahnhöfen zu fälschen, damit zufällige Begegnungen entstehen konnten. Nach Auffassung der Konzeptionisten entsteht Kultur durch Spiel, durch die Wechselwirkung von Spaß und Spannung. Der niederländische Kulturhistoriker Johan Huizinga prägte 1938 den Begriff des „Homo ludens", des spielenden Menschen. Durch den Akt des ziellosen Umherschweifen in der Stadt schärften die Situationisten ihre Talente in Hinblick auf Spiel und Spontaneität. Nun konnte man sich ein Stück weit von den zweckgerichteten Handlungen in der Stadt befreien und offen werden für ein völlig neues Erleben des urbanen Raums.[120]

EXKURS Cultural hacking

Der Begriff „**Cultural Hacking**" stammt eigentlich aus dem Computer-Hacking und bezeichnet eine Idee der Umkodierung und Verfremdung bestehender kultureller Codes. Über Manipulation und Zweckentfremdung von Alltagsgegenständen, -regeln sowie -routinen im öffentlichen Raum wird die Strategie verfolgt, hervorzuheben, was aus dem „**Rahmen**" fällt, was tabuisiert ist. Neue Lesarten des Gewohnten sollen ermöglicht werden. Cultural Hacking als Kunst verläuft dabei entlang den Linien des Subtil-Politischen. Doch diese Strömung ist im Grunde nicht neu. Vom Dadaismus über den Situationismus bis hin zum Punk existiert eine direkte Entwicklungslinie zu aktuellen Formen subversiver Strategien. Und diese folgen der Logik von Hackern: Sie penetrieren unbekannte Systeme, orientieren sich darin und strukturieren diese dann auf überraschende Art und Weise um.

: Cultural Hacking
dich infiltrieren
kode ändern
kritik rendern
ränder verändern

: Big Brother.
Big Brother is watching you. Heißt es doch oder. Auch ich überwache mich inzwischen ständig. Man hat ja sonst nichts zu tun. Sitzt die Frisur. Sind die Bilder, die die versteckten Kameras jetzt von mir knipsen könnten, dann auch bestimmt schön? Alles im Rahmen? Andere betreiben Self- Tracking, checken ihre eigenen Körpertemperaturen aus, yOU know. Auch eine Form, sich selbst die Zeit zu strukturieren. Nein?

120 Vgl.: ebd.

Damit verkörpert Cultural **Hack**ing die zeitgenössische Fortsetzung der Kunst des Handelns im Sinne von Michel de Certeau. In mimetischen Prozessen nähert sich der Mensch seiner Umwelt an. Nachahmung ermöglicht es ihm, die Außenwelt in die Innenwelt hineinzuholen und die Innenwelt in die Außenwelt auszudrücken. In diesem Sinn ‚gleicht' sich der Hacker den Codestrukturen an, holt diese Außenwelt in seine Innenwelt und drückt diese Innenwelt wiederum in jene Codestrukturen aus. Cultural Hacking kann in diesem Sinne als eine zwar besondere, vielleicht radikale, vielleicht aber einfach nur interaktive Angleichung an und Aneignung von Kultur verstanden werden.

(Die permanente Fremdüberwachung im öffentlichen Raum führt dazu, dass der Mensch zum Schauspieler wird, sich ständig inszenieren muss. So entstand ein kurzes Textfragment, genannt „Big Brother.")

Die politische Frage ist, so Jaques Rancière, immer eine Frage beliebiger Körper, die sich ihres Schicksals bewusst werden und es zu lenken beginnen. Insofern hat politisches Theater mit der Frage von Macht und Ohnmacht zu tun, konzentriert sich auf das Verhältnis dieser beiden Entitäten in Bezug zum Körper.[121] Eine lyrische Sprache – wie etwa die von Antonine Artaud – ist eine, die aus dem Körper kommt. Sie ist dem Klang näher als der Syntax oder der Semantik. Die Macht, die Worte ausüben können, die **Ohnmacht**, in der sie uns zurück lassen- das muss Thema eines biomacht-kritischen Theater sein.

Auf keinen Fall darf das Grauen banalisiert werden. Es sei kein problematischer Zustand, dass wir durch die Massenmedien und andere neue Formen der Berichterstattung zu viele Körper sehen, so Rancière. Nein – wir sehen bloß zu viele anonyme Körper. Diesen ent-individualisierten Individuen wieder eine Stimme zu geben, halte ich für einen wichtigen Prozess, den man sich im politischen Theater aussetzen muss.[122]

Auch Opfer gewisser politischer Problematiken sollen nicht bloss Teil der Rede sein, sondern diese auch ergreifen dürfen. Das ist auch Thema meines Textes „Marias".[123]

121 Vgl.: Rancière, Jacques, S. 96.

122 Vgl.: Rancière, Jacques, S. 114.

123 Vgl.: Sophie Reyer: Marias. Ein Nekrolog. Ritter Verlag, Klagenfurt 2012.

: anagramm für hacker

retinet labern. im,
alb, renn' titten mir.
lebe im retina– ritt!
reben lab mir tinte:
im internet albern.

: Biomacht, Ohnmacht, Widerstand.

Wie sieht eine subversive Sprache aus? Wie ist es möglich, in unserer Gesellschaft zu einem Subjekt zu werden, das, wenn es spielt, sich der Kodes und Bilder bewusst ist, mit denen es operiert? Wie passiert Gegenwehr, wie kann das Individuum sich gegen die Vorherrschaft der Biomacht auflehnen? Roman Jacobson unterscheidet drei Arten von Schreibweisen. In der alltäglichen Kommunikation beispielsweise erläutert ein Objektbegriff den anderen. Anders verhält es sich bei einer wissenschaftlichen, das heißt, objektiven Schreibweise. Hier dienen Meta- Begriffe dazu, Objektbegriffe präzisionierend kurz zu fassen. Die Anordnung der Zeichen jedoch bleibt hierarchisch. Das metasprachliche System ist davon überzeugt, einen Sachverhalt bestimmend beschreiben zu können; was jenseits dieser Rahmen vor sich geht, wird ignoriert. Die Begriffshierarchie dieser Sprachpraxis ist in die-

Die Zuschauer können diese Installation begehen, betreten und mit ihr in Form von verbalen, schriftlichen, klanglichen oder auch visuellen Improvisationen interagieren, sich zum Thema in unterschiedlichen Formen äußern.

sem Fall mit strengen Handlungsprogrammen gekoppelt. Die Funktionalität der poetischen Sprache jedoch hebt sich von diesen beiden Feldern ab. Syntax und Begriff können in einer poetischen Sprache sowohl der Regel als auch des Paradigmas fast vollständig entbunden sein. So ist in dem Gedicht „schtzngrmm“ von Ernst Jandl beispielsweise die Syntax hauptsächlich auf den reinen Rhythmus reduziert. Dennoch handelt es sich bei dem Text um keine Konsonantenanhäufung, sondern um ein bedeutungserzeugendes Gedicht. Diese Bedeutung aber- und das gilt für alle poetischen Texte- wird durch die Brüche mit sprachlichen Regeln und Normen erzeugt. Die poetische Äußerung thematisiert die brüchige, fragile Verbindung von Gesagtem und Ungesagtem. Über die Inszenierung des Gesagten soll dem Ungesagten- oder vielleicht auch dem Unsagbaren?- Ausdruck verliehen werden.[14] Die poetische Sprache wagt sich an die Ränder heran und kann in dem Sinne auch Gegenstimmen erzeugen. Meine Arbeiten stehen im Kontext des Widerstandes. Implizit politisches Theater würde ich meine Art des Theaters insofern nennen, als auf der strukturellen Ebene vorgegebene Sprachformen hinterfragt und eine neue Art der Sprache, fernab der herkömmlichen Syntax, fernab von altbekannten Metaphern und Zuschreibungen, gefunden werden. Dies soll eine Sprache sein, die in erster Linie der Klanglichkeit und der Rhythmik folgt und erst in zweiter Linie dem Transportieren von Inhalt dienen soll. Denn das weibliche schreibende Subjekt steht in der Tradition einer „écriture feminine“, die sich den rhythmischen Strukturen der Sprache verbundener fühlt als dass sie versucht, ein übergeordnetes Formschema zu erfüllen.

Ich arbeite auch immer wieder intensiv mit dokumentarischem Material; Ausgangspunkt von „an meinen Haaren möcht´ ich sterben“ beispielsweise war eine intensive inhaltliche und emotionale Auseinandersetzung mit der derzeitigen Situation in Fukushima.

Als Basis von „Baumleberliebe“ diente eine mehrjährige und narrativ ins Surreale verschobene

14 Vgl.: http://waniek.philo.at/home/cms/Unterlagen, Stand vom 30. Mai 2016.

Auseinandersetzung mit dem Irakkrieg; ich nahm Bilder und verdrehte sie, steigerte sie ins Abstruse, um ihre Absurdität klarer heraus schälen zu können. In „Vogelglück“ setze ich mich kritisch mit dem Begriff des „Jungenmädchen“ auseinander; die Hauptfigur ist an Ida Maly angelehnt, die in einer Klinik für Geisteskranke ein Opfer des Euthanasie-Programms des NS- Regimes wurde. All diese Arbeitsweisen wären undenkbar gewesen ohne meine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Biomacht und der Analyse ihrer Strukturen.

: Queen of the Biomacht.

In meiner Biomacht- Trilogie „vogelglück- baumleberliebe- an meinen Haaren möcht´ ich sterben“ habe ich mich mit dem philosophisch- wissenschaftlichen Begriff der Biomacht auseinander gesetzt.
Meine Herangehensweise ist eine, die an den Rändern „ausfranst“. Ich selbst sehe meine Texte als Partituren; die Figuren sind keine im herkömmlichen Sinne voneinander abgegrenzten Wesen, vielmehr sind es miteinander verwobene Stimmen, die- ähnlich wie im psychologischen Märchen- als unterschiedliche Entitäten ein und derselben Lebensform gelesen werden können. Jacques Rancière schreibt in „der emanzipierte Zuschauer“ über Godard, dass dieser, indem er die Elemente der Geschichte von ihr trennt und sie isoliert, ein Kino schafft, das es nicht gegeben hat. Die Technik der Videomontage dient hier als Vermittlung zwischen den Medien Video und Kino. Auf dem Videobildschirm konstruiert Godard mittels Videomontage Kino. Das Verhältnis eines Produzierenden zu seiner Kunst und deren spezifisches Medium über ein anderes Medium ist etwas, in dem Rancière die Zukunft sieht. Die neuen Techniken bieten theoretisch wie praktisch unendliche Möglichkeiten von Metamorphosen und Verbindungen zwischen den Materialbereichen. Neue sinnliche Möglichkeiten werden erweckt. Ein Denken jenseits herkömmlicher (Bio)macht- Strukturen kann ermöglicht werden. Theaterstücke können hier auch Partituren sein.
Meine Texte sind also durchkomponiert. In meinen Werken sind die Dialoge und Monologe musikali-

5. Hélène Cixous

5.1. Theater als Unfall

Sie habe das Universum des Theaters nicht gesucht, sagt die Autorin Hélène Cixous in einem Interview – es sei vielmehr zu ihr gekommen und habe sich nicht mehr „abschütteln“ lassen. Diese seltsame Form der Hassliebe zum Theater begleitete und begleitet die Autorin jedoch dennoch bis heute. Ihr erstes Stück „Portrait de Dora“ [124]habe sie, so Hélène Cixous weiter, sogar dazu gebracht, zu glauben, sie würde nie wieder für Theater schreiben. Wie aber kam es denn überhaupt dazu, dass Cixous begann, an ihrem szenischen Text „Dora“ zu arbeiten?

Die Assistentin von Jean-Louis Barrault, genannt Simone Benmussa, hatte begonnen, in den Texten Cixous' **Stimmen** zu hören und sie gedrängt, Ariane Mnouchkine, die Leiterin des „Théâtre du soleil“, zu kontaktieren. „I have had a habit of lending an ear to them“,[125] gibt Hélène Cixous bezüglich dieser “Stimmen” auch offen zu. Cixous sah sich selbst jedoch immer als eine Art „Theatrical accident“.[126] Für sie sei das, was Shakespeare mit seinen Texten gemacht habe, Theater, sagt die Autorin in einem Interview; ihre eigene Arbeit sehe sie im Grunde nicht in diesem Kontext. In diesem Moment maunzt – der Interviewer hat es mit einer Digitalkamera aufgezeichnet – auch prompt Cixous' Katze. Nicht die Katze habe miaut, sondern sie selbst, meint Hélène Cixous und lacht. Und das sei auch schon ein theatraler Akt. Ja: Theater sei für sie genau dies: eine unerwartete Intervention, ein seltsames Ereignis. Eben: Theater sei Unfall. Als „Unfall“ sieht Hélène Cixous auch ihre erste Begegnung mit Ariane Mnouchkine, der Leiterin des „Théatre du soleil“ – doch dieser Unfall hatte Folgen, die bis in die Gegenwart hinein reichen: Noch heute entwickelt die Autorin Texte für diese sehr zeitgemäß agierende Schauspielgruppe.

schen gearbeitet, folgen ähnlich musikalisch ausgerichteter Lyrik genau so stark einer lautlichen Struktur wie einem semantischen Inhalt. Dadurch lässt sich eine große Nähe zum Musiktheater des 20. und 21. Jahrhunderts herstellen. Auch der Körper und seine Zuschreibungen von Außen spielen eine besondere Rolle in meinen Arbeiten. Er ist das Schlachtfeld, auf dem die Kämpfe der Individuen ausgetragen werden. Was die Figuren nicht mit Worten sagen, das drückt sich auf der Ebene der Physis umso vehementer aus: Eine absolute Isolation innerhalb der eigenen Grenzen, eine Art Inkorporation der „Queen of the Biomacht“, einer Macht, der man nicht widerstehen kann, da sie sich einem längst verinnerlicht hat wie eine Larve und sie einen von Innen nach Außen mehr und mehr auffrisst.

: Marias, ein Nekrolog.

Ist Kunst nur ein handwerklich versierter Umgang mit bereits vorhandenem Material? Ein reflektierter Umgang mit den **Stimmen**, die aus diesem herausgelöst wurden? Und wenn ja: welche Stimmen gilt es, zu bearbeiten? Welche Stimmen wurden nicht gehört? Ausgehend von historischem Material aus drei Jahrhunderten, das ich aus Archiv-Recherchen in einem Frauen-Dokumentationszentrum und in einer Haftanstalt bezog, breitete ich einen nicht enden wollenden Katalog von „Kindsmörderinnen“ aus. Auf verschiedenen Erzählwegen und aus mehreren Perspektiven – aus jener der betroffenen Frauen selbst, jener eines religiös konnotierten Über-Ichs sowie aus jener einer urteilenden und strafenden Gesellschaft – werden Seelentopographien jenseits landläufiger Täter- Opfer-Zuschreibungen durchmessen. Unterbrochen wird der derart mehrstimmig angelegte, von Anfang bis zum Ende durch rhythmisierte Erzählfluss immer wieder durch lakonische Kommentare aus dem Blickwinkel eines zeitgenössisch-aufgeklärten, feministischen Bewusstseins, das die zitierten Quellen sowie Verwendungsweisen des Medea-Motivs in der Hohen Literatur oder im Sensationsjournalismus kritisch hinterfragt. Mittels tektonischer Be-

124 Vgl.: Hélène Cixous: Selected Plays of Hélène Cixous. Routledge, USA and Canada 2004, S. 11.

125 Vgl.: Hélène Cixous: Selected Plays of Hélène Cixous. Routledge, USA and Canada 2004, S. 2.

126 Vgl.: ebd.

Woher aber komme die szenische Kunstform des Theaters ihrer Meinung nach? Möchte der Interviewer von Cixous wissen. Der Gott des Theaters, so die Autorin Cixous, sei das Ereignis. Dieses geschieht auf der Bühne: „It happens on the stage but that happens to the author".[127] Der Autor schenkt sich selbst also für einige Zeit dem sich ereignenden Theater, macht sich zum Sprachrohr, zum Hörenden. Aber was ist nun dieses Ereignis? Für sie, sagt Hélène Cixous, sei dieses Ereignis die Leere. Theatertexte zu verfassen sei nur möglich, in dem man einen inneren Zustand der Freiheit, der Nicht-Besetztheit, der Stille und des leeren Raumes beim Schreiben betrete. Genau so sei ihr erster Moment im Umgang mit dem „Théâtre du soleil" gewesen: frei. Doch wodurch erreicht man einen Zustand innerer Leere? Hat dieser Prozess nicht immer auch etwas mit innerer Emigration zu tun?

EXKURS Theater der Migration

Eugenio Barba schreibt über Brecht, dass er seine Botschaft so verstehe: „Misstrauen gegenüber Idealen und Vertrauen auf das eigene Handeln." Diese Aussage lässt sich vielleicht nur näher erklären, wenn man Brechts Biographie kennt: In den Jahren des Exils war Brecht der Kontakt mit Schreibenden untersagt. Er schrieb, erfolglos, doch er schrieb, immer weiter und weiter. Theater als eine Form der Migration? Ähnlich ging es Figuren wie Stanislawski, Meyerhold und Artaud. All jene waren Menschen, die sich entweder aufgrund der äußeren Umstände in Isolation befanden oder aber von sich aus einen Zustand der Separation suchten, um eine neue Form des Theaters entstehen zu lassen, die ihren Bedürfnissen entsprach. Wer also, wenn nicht Hélène Cixous, die selbst in Deutschland geboren wurde, aber aus einer aschkenasischen Familie stammte, und deren sephardischer Vater früh verstarb, mag prädestinierter für so eine Art des Theaters sein? Die Geschichte des Judentums, des umherziehenden Volkes, ist ihr als Tochter einer bekennenden Jüdin, die den Ethnozid in ihrer Jugend hautnah erleben musste, auf den Leib geschrieben.

127 Vgl.: ebd.

zugnahmen auf die kirchenmusikalische Gattung des Requiems entwickelt der Text für „MARIAS. Ein Nekrolog" eine außergewöhnliche Form profanen Totengedenkens, dessen Intention nicht zuletzt darin besteht, „mundtot" gemachten Frauen eine Stimme zu verleihen:

„ requiem schreiben wir/ nein/ singen wir/ für die stimmlosen/ für die, die sich der sprache nicht bedienen durften/ die nur über ihre verbrechen mit uns gesprochen haben/ wir schreiben requiem aeternam und fühlen uns doch ganz unchristlich dabei/ weil was heißt das schon außer: ewige ruhe also/ gebt doch endlich ruhe sagen wir den stimmen der stimmlosen/ lasst uns in frieden mit eurem namenlosen geschrei, das über die jahrhunderte herausgekotzt wird aus eurem schlund/ oder/ aber wollen wir das denn/ wollen wir euren frieden/ suchen wir nicht die benennung/ die versprachlichung eurer taten/ damit sie gesehen werden/ damit sie eine sprache bekommen/ vielmehr, damit etwas eine sprache bekommt, das sich doch nicht fassen lässt/ also: requiem aternam/ ja/ für alle die marias/ die nie anders mit der geschichtsschreibung kommuniziert als durch ihre verbrechen/ recht so/ hier dürfen sie noch einmal zu wort kommen/ darf benannt werden, was doch aus dem sprachrahmen fällt/ und dann/ komm selg'e ruh/ schreiben wir/ und wissen doch, dass es die nicht gibt/ requiem aeternam schreiben wir und sind doch am ende mit unserem latein/ nein/ und das ewige licht leuchte ihnen/ wie bitte/ wer spricht denn von licht/ sind die doch froh wenn sie endlich dunkel haben/ dunkel und ruhe/ nach einem leben in einer welt die so entsetzlich grell war/ die scharfen kanten der gegenstände nur so in die augen stachen/ die harten ecken der hände die bei der arbeit am acker/ aber ach/ wo auch immer dieses alles fleisch, das in den lateinischen texten erwähnt wird/ auch hin vermodern mag/ wollen wir für es singen/ wenn es sowas wie licht schon nicht gibt/ oder/ dann schicken wir doch zumindest unsere letzten lieder dahin/ in diese abgründe der sprachlichen unmöglichkeiten/ also: reqiuem habe sie nicht gewusst wohin mit ihrer verzweiflung oder das ist zumindest die stimme die übrig blieb/

5.2. Charaktere

Charaktere bewohnen das Theater, nicht Menschen, sagt Hélène Cixous. Das Theater sei also der Ort der Archetypen. Was für Jelinek die Sprache selbst ist, sind für Hélène Cixous archetypische Entitäten: Wie würde er heute handeln, wäre Ödipus am Leben? Was sind die Probleme einer „Medea“ von nebenan? Hat die Jungfrau von Orleans eine Lieblingsfernsehserie?
Um bei der Figur der Johanna von Orleans zu bleiben soll folgende Entstehungsgeschichte erzählt werden: In einer Zeitung sei ihr bei einer Stoffrecherche zufällig – auch hier gebraucht die Autorin wieder das Wort „Unfall“ – Johanna von Orleans begegnet. Das Stück habe ab diesem Moment nichts mehr mit ihr als Individuum zu tun gehabt: Sie selbst wurde Joan of Arc, und Joan of Arc wurde zur Autorin des Theatertextes: Hélène Cixous verwandelte sich in einem magischen Moment in eine Zeugin, eine Beobachterin, und befand sich gleichzeitig paradoxerweise IN der Figur, über die sie schrieb. In einem Prozess des Schreibens im Losgelöstsein von sich verwandelte Cixous sich in ein Gefäß, das von Sprache erfüllt werden konnte. Und die Sprache habe förmlich in sie „hinein geregnet“: An einem Tag habe sich „Joan of arc“ geschrieben, sagt die Autorin – es sei zuerst in sie hinein und dann aus ihr herausgeronnen.[128]

5.3. Träume und Götter

Was die Gruppenarbeit mit Ariane Mnouchkine, der Leiterin des „Théâtre du soleil“ betrifft, so sieht Hélène Cixous sich selbst nur als einen Baustein im Gefüge des „Théâtre du soleil“: Sie sei Teilnehmerin. Sie versuche, zu arbeiten, wie der Rest des Teams auch. Es handle sich dabei um ein Ringen, es „funktioniere“ nicht, so die Autorin. Das Theater bleibt für Cixous also ein fremdes Land, bleibt ein Sprung ins Ungewisse, mit jedem neuen Versuch, jedem neuen Textteil. Ein Un-Land vielleicht? Auf jeden Fall eine Welt „that is a figure“ , sagt die Autorin, und lächelt.[129]
Darüber hinaus handelt es sich bei dem Medium Theater

128 Vgl. ebd., S. 3.
129 Vgl. ebd., S. 4.

den mundtod weitergeben an das was aus der gebärmutter raus/ und ihr in eine welt geflutscht in der sie kein stimmrecht gehabt habe/ also sie nicht sie nicht auch sie nicht und deshalb gabs keinen unterschied/ sprechen wir von 1787 bis 1849/ das häufigste tötungsdelikt der frühen neuzeit und unverheiratet/ mundtote kindsmörderin/ lippen abgezwickt/ den säugling mit der nabelschnur erhängt habend und sei das zurückzuführen auf sozialwirtschaftliche faktoren wie/ dienstbotenmädchen die von ihrem landwirten penetriert werden mein land deine vagina meine vagina nein/ und sie habe dann nicht gewusst wohin mit ihrer verzweiflung weil sie ihr die sprache genommen und dann auch noch ihr loch/ da sei sie ins loch/ da habe sie anstatt ihres kopfes nur mehr eine ausgehöhlte rundung gehabt oder so aber auch das lässt sich schwer sagen ohne sprache und was immer sie versucht darüber zu schreiben wird falsch sein denn sie ist analphabetin sie betet/ duckt sich untern zipfel der muttermaria/ mutter wenn ich nur an deinen zehennägeln lutschen darf aber bin ich nicht würdig und/ erwürg deshalb dieses bündel leben mit der nabelschnur da ist nichts als die weite des feldes und wohin sich fortlaufen lässt daran darfst du nicht denken/“

: Ungehörte Stimmen: VerbrecherInnen von Innen. Wie bei der Arbeit von „marias“ verhält es sich mit der Arbeit „VerbrecherInnen von Innen“. Auch hier habe ich dokumentarisches Material, z.B. Gefängnisprotokolle von RAF- Häftlingen, verwendet und musikalisch de- und re konstruiert.

Die Musikgruppe Tonverbrechung und die Performance-Art-Gruppe RaumZeitPiraten aus Köln schließen sich für das Projekt „VerbrecherInnen von Innen“ zusammen, um eine interaktive, für die Handlungen der TeilnehmerInnen offene Raum/ Klanginstallation zu gestalten.
Hierfür bilden das freie Sprechen über Verbrechen, die Texte zu diesem Thema und einige Klassiker der Analyse dieses Themas (z.B. Foucault's „Überwachen und Strafen“) den Ausgangspunkt.
In der Installation entsteht eine Raum- und Klangskulptur, indem sie durch die Verwendung ihrer Ins-

für Hélène Cixous aber auch um eine epische Welt; vielleicht die epische Welt ihrer Träume und Kindheitserinnerung, überlegt Hélène Cixous laut. Und noch ein Aspekt scheint ihr neben dem Aspekt des Traumes ein für das Theater relevanter zu sein: der des Göttlichen. Kein Theater kann ohne Götter existieren, so die Autorin. Die Bibel sei theatral. Was die Griechen Enthusiasmus nannten, das sei für viele Kulturen über Jahrtausende hinweg die Besessenheit durch Götter gewesen. Schließlich lassen sich – wie hier ja im ersten Kapitel bereits analysiert wurde – theatrale Wurzeln auch in diversen religiösen Festen und Feierlichkeiten wie beispielsweise den Dionysien finden, die der Verehrung des Gottes Dionysos dienten. Politik und Religion waren in Zeiten der griechischen Antike in einer untrennbaren Einheit miteinander verbunden. Dieser Ursprung, so die Autorin, sei noch heute relevant.[130]

5.4. Mehr, immer

Das Theater kann nur ohne Selbst betreten werden, meint Cixous.[131] Da szenische Formen sich aus dem Ritual entwickelt haben, sei deren Ursprung stets religiös. Darum sei Theater an sich auch ein schwieriges Genre. Denn im Westen würden die Riten, die helfen, einen Zustand von Trance zu erlangen, im Gegensatz zu Afrika oder Asien nicht mehr praktiziert werden. Die Autorin Cixous gibt in dem Interview zu, dass sie nicht nur ungeübt sie; sie habe außerdem auch Angst vor meditativen Momenten, eben da sie darin keine Übung besäße. Dennoch: Cixous bereitet sich vor, dringt dann in „ichlose" Bereiche ein, geht an ihre Grenzen und macht sich für viele Stunden zum Sprachrohr fremder „Sounds": Die Autorin lässt die Stimmen durch sich hindurchfließen, bis sie nach Tagen manischer Arbeit kollabiert. Schreiben, so Hélène Cixous, sei ein anstrengender Prozess; darum arbeite sie auch nicht so oft für Theater.

Warum aber verfasst Hélène Cixous nun bis in die Gegenwart hinein Texte für die Bühne, setzt sie sich doch damit einem dermaßen intensiven Zustand aus? Getrumente einen stehenden Raumklang und keine lineare Entwicklungsmusik erzeugen und den Raum visuell bespielen.
Die Zuschauer können diese Installation begehen, betreten und mit ihr in Form von verbalen, schriftlichen, klanglichen oder auch visuellen Improvisationen interagieren, sich zum Thema in unterschiedlichen Formen äußern.

Tonverbrechung:
Elisabeth Fügemann – Cello
Lukas Truniger – Computermusik
Nicola Hein – Gitarre
Sophie Reyer – Text

Video:
Richard Eisenach

: Stimmen_ Hören: Texte immer innerlich hören, sie durchhören, sie so bearbeiten, dass die einzelnen Worte lautlich wie auch rhythmisch zusammen passen. Die Technik darf nicht hörbar sein, muss über sich hinaus weisen. Sonst werden die Texte zu „gerade", zu „gebaut", zu „konstruiert"."

: Stimme und Ton
Die Combo „Tonverbrechung" beschäftigt sich gezielt mit der Auslotung des Grenzbereiches zwischen Sprache und Musik. Die Musiker versuchen in ihren Stücken ein harmonisches Miteinander dieser beiden Kunstformen zu erzeugen, die jeder ihre Freiheit lässt. Dafür sind besonders die Verfremdung der Sprache durch den Computer und entsprechende Musikprogramme entscheidend. Diese Musiker öffnen der Sprache den Weg zum Raum der reinen Klanglichkeit/ Geräuschhaftigkeit und verschwistern sie so mit der Musik. Auf der anderen Seite nehmen die Musiker in ihren Improvisationen einen starken Bezug auf meiner Texte und nähren sich so dem Raum der semantischen Bedeutungen an, lassen die Musik zu mehr als einer Reihe von affektgeladenen Klängen werden. Ich versuche, die musikalischen Eindrücke in vibrierende und zugleich körperhaft genaue Sprachbilder umzusetzen. Die Musik entfaltet sich darin

130 Vgl.: Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Metzler, Stuttgart 1993, S. 10f.

131 Vgl. ebd., S. 7.

nährt werde sie, was die Bühnenarbeit betrifft, so die Autorin, hauptsächlich von der Arbeit mit dem Théâtre du soleil. Gemeinsam wage man den Sprung ins Unbekannte;„Because i know nothing, i have no knowledge“.[132] Was sie bis heute erfülle, sei die gemeinsame Suchbewegung: Cixous sucht, und der Rest der Gruppe sucht mit ihr mit. Jedes Individuum im Theater, sei es die Putzfrau, sei es die Regisseurin, sei es der Lichttechniker oder die Hauptdarstellerin, bewegen sich gemeinsam auf einen Endpunkt, den des finalen Stückes, zu. Was die Autorin an der Arbeit mit Ariane Mnouchkine außerdem begeistert, ist deren Beharrlichkeit: Denn der Schaffensprozess der Regisseurin kennt keine „shortcuts“: Der lange Weg wird genommen. Der Umweg. Dieser Ansatz des Theaterschaffens ist ein intensiver, schwieriger. Aus Gründen der Wirtschaftlichkeit werde ja in anderen Theaterproduktionen meist die einfachere Variante gewählt, bedauert Cixous. Denn in Zeiten der Biomacht geht es um Effizienzsteigerung und Wirtschaftswachstum; man kann sich keine Umwege leisten.

Sie schreibe außerdem eigentlich Briefe an sich selbst und keine Stücke, sagt Cixous. Was das Schreiben für sie bedeute, möchte der Interviewer zum Abschluss wissen. Die Autorin kehrt sofort zum Begriff des Unfalls zurück: Immer sei Schreiben ein traumähnliches Abenteuer. „If there is an art that has a structural complicity with the theater, it is the dream.“[133]

Das Abenteuer sei im Falle des Theaters gefährlich, denn bei Theater handle es sich ja um eine kollektive Kunst. Man könne sich, so Hélène Cixous, gegenseitig verwunden. Wer 60 unterschiedliche Träume sammelt- so wie die Autorin es in ihrer Recherche für „Dora“ getan hat- der setzt sich tiefen Bereichen der Psyche aus, deren Berührung schmerzen kann. „YOU put yourself in danger!“ sagt Hélène Cixous dazu auch.[134]

Dennoch seien genau diese Erfahrung von Gemeinschaft wichtig für die Autorin.

Theater meine für sie, im wahrsten Sinne des Wortes: „to be in communion“, also in Verbindung zu sein.[135]

Die künstlerische Arbeit wird hier also als – mitunter zur synästhetischen Erfahrung, wahrgenommen mit allen Sinnen.

Das Wort Synästhesie stammt von dem griechischen Ausdruck „synaisthesis“ ab und bedeutet soviel wie „Mitempfindung“.[15] So darf das Wort „rot“ mittels kreischender Sounds zum Schreien gebracht werden, legt ein „Grün“ in einer Klanglandschaft stehender Harmonien schlafen, verwandelt sich der Begriff „Stadt“ in eine Soundcollage aus Gebrabbel, Großstadtlärm und schrittähnlichen Pizzicato- Impulsen, die das Wandern durch eine Straße simulieren. Lyrik und Prosa werden durch die Band „Tonverbrechung“ mit akustischen und elektronischen Klängen der Bildhaftigkeit der Sprache entsprechend improvisatorisch vertont. Zudem werden die Texte dafür dem Moment entsprechend zusammengesetzt und kommentiert. Das Programm entwickelt sich gelegentlich auch in die Richtung eines trashigen Songs oder klangpoetisch kommentierten Märchens.

132 Vgl.: Cixous, Hélène, S. 6.

133 Vgl.: ebd., S. 7.

134 Vgl.: ebd.

135 Vgl.: ebd.

15 Vgl.: http://www.duden.de/rechtschreibung/Synaesthesie, Stand vom 1.1.2015.

schwieriger- kollektiver Prozess verstanden: Man teilt Suchbewegungen mit Menschen, die man liebt. Dies ist ein gänzlich anderer Ansatz als beispielsweise der von Elfriede Jelinek, die einen fertigen Text abliefert und ihn zur Umstrukturierung und Inszenierung frei stellt. Aber hierarchischen Strukturen sind auch bei Cixous' Arbeitsweise zu beobachten: Denn auch im „Théâtre du soleil" schreibt SIE den Text, und nicht die Schauspieler. Innerhalb der Truppe, so die Autorin, habe man außerdem nicht die Freiheit, die man alleine hätte. Die Kunst der anderen Menschen des Ensembles muss, so Cixous, genährt werden; besonders die von Ariane Mnouchkine. Mit ihr arbeitet Cixous nun seit 20 Jahren. Man beginnt immer wieder bei Null, sagt Hélène Cixous über ihre Schaffensprozesse. Mit jedem Stück fange sie erneut im Nichts an. Wie Beckett, der aus dem Raum des Nichts heraus schreibt, hantelt sich Cixous an Dialogen mit der Regisseurin entlang. Wie Jelinek, die Zitate braucht, um ihre eigene Wort- und Sprachlosigkeit zu über deckeln, geht sie mit den Schauspielern in den Raum des Austausches und der Recherche. Sie hat keine Visionen, sagt Cixous, sondern sie hört Stimmen.

5.5. Dora and so on

In ihrem ersten Theatertext „portrait de dora" setzt Hélène Cixous sich kritisch mit Briefen von Sigmund Freud und dem von ihm entwickelten Konzept der Hysterie auseinander.

Zentrale Themen ihrer sich an der Sprache abarbeitenden und mit der Sprache spielenden Schriften gestaltet Cixous immer in Wechselwirkung mit Themen der Psychoanalyse, des **Traums** und der Mythologie, wobei sie Begriffe wie Identität, Liebe, Tod, Männlichkeit, Weiblichkeit, die Schrift, das Schreiben, den Körper berührt und auch darin „herum rührt", das heißt, sie versetzt Stimmen in Aufruhr, sie bewegt, fordert von ihrem Material. Wen wundert es also, dass ausgerechnet Freuds der die Welten des Traumes auf revolutionäre Art und Weise analysiert hat- Kontakt mit der Patientin Dora in „portrait de dora" zum Thema wird? In „dora" bietet uns Hélène Cixous also eine umgeschriebene Fassung an, hinterfragt sie den Hysterie- Begriff. Was aber genau wird unter Hysterie verstanden?

: Die Schläferin träumt. Textauszug

Hinter der Glaswand ist die Sonne untergegangen. Sie zieht die Beine an den Bauch. Dass sie sich waschen sollte, denkt sie. Und: Wann kommt Bill wieder? Am Horizont zuckt ein Lichtblitz auf. Dumpfes Donnergrollen. Sie steht rasch auf und zieht die Vorhänge zu. Sieht, wie das Licht ihren eigenen Schatten gegen die pastellfarbenen Wände malt. Dunkler Scherenschnitt. Na, Schläferin, jetzt mach deinem Namen Ehre, denkt sie. Sie schlüpft aus dem verschwitzten Leibchen. Tastet den Bauch ab. Für Momente verschwimmt es vor ihren Augen,

EXKURS Hysterie

Eine mögliche Definition des Begriffes „Hysterie“ wäre, dass sie eine neurotische Störung bezeichne, bei der Geltungsbedürfnis sowie ein Bedürfnis nach Anerkennung im Vordergrund stehen. Diese „Krankheit“ wird jedoch oft mit dem Symbol eines Paradiesvogels in Verbindung gebracht, da die Facetten der Störung zu differenziert und in ihren Ausprägungsformen individuell sind und diese dadurch kein einheitliches Erscheinungsbild aufweist.[136]

„Den Begriff der hysterischen Persönlichkeit prägte der bedeutende deutsche Psychoanalytiker Fritz Riemann“, so die Arbeitsthese. „Demnach ist der Hysteriker einer von vier Grundtypen der Persönlichkeit“,[137] lesen wir weiter. Vielen Schauspielern wird, weiß man, auch eine hysterische Persönlichkeitsstruktur nachgesagt. Welcher Ort würde sich also besser eignen als die Bühne, um das Konzept der Hysterie zu thematisieren?

136 Vgl.: ebd.

137 Vgl.: ebd.

und sie weiß nicht wieso.

Und die Zeit dreht sich um und die Verhältnisse. Du, mein Helles. Mein Kind, denke ich. Wir liegen in einer Wasserblase. Ich wiege dich. Ich –

Sie schreckt hoch. Donner grollt heran. Blitze, die den Himmel hinterm Fenster mit leuchtenden Adern aufreißen. Die Regengüsse tropfen gegen das Holzdach. Dass es brabbelnd klingt, denkt sie. Und: Wie spät ist es? Das Aufwachen dauert lange. Sie hat ein Gefühl wie Watte im Kopf und in den Waden. Sie rollt sich in sich selbst hinein. Formt den Körper zum Ei. Eine Art Embryohaltung, in der sie sich selbst ab- fängt an den Rändern. Du hast dein Kind getötet, denkt sie. Sie zuckt auf. Schirmt sich noch dichter ab gegen das Außen. Verkrallt die Fingernägel leicht im Rückenfleisch. Dann streift sie auf die Veranda. Die Luft atmet Feuchtigkeit aus. Es riecht nach frischem Regen. Ein Vogel fiept. Die Farbe des Himmels lichtet sich. Sie blickt in den Sonnenaufgang. Eine orangerote Soße. Sie kneift den Blick zusammen und entdeckt ein Karnickel, das in der Mitte der Landschaft kau-

ert. In sich eingerollt wie du selbst gerade noch auf dem Bett, denkt sie und lächelt schief. Menschen sind doch auch nicht so viel anders als Karnickel, auch wenn sie sich anmaßen, mit Licht zu experimentieren. Und dann denkt sie noch: Bill hat recht, es ist doch irgendwie eine schöne Welt.

Alles hat sich umgedreht. Ich weiß nicht mehr, was in mir wach ist. Was träumt. Ich weiß nicht, wer dieses Kind verloren hat und woher der alte Schmerz kam und die Toten. Sie sind wieder lebendig, das ist es, was zählt. Und hier bin ich sicher. Hier sind alle Augenblicke zu einer Einheit zusammengeknäult. Er wird mir in den Traum folgen, bestimmt. Ich werde ihn nicht übersehen können. Ich erkenne ihn an seinem zurückgewonnenen Gesicht. Einstweilen liege ich hier, auf der Wiese, und warte auf ihn. Halte mein Kind im Arm. Der Himmel schimmert als bläuliche Blase um mich herum, hin und wieder ziseliert von feinen rosafarbenen Adern. Da sehe ich ihn schon: Er kommt mich abholen. Ich winke, winke. Flieg mit mir zum Turm!

Zoe klopft an die Türe des Quaders. Nichts. Sie lehnt die Wangen gegen die Wände.

Was ist los?, fragt das Kind, verzieht sein Froschmaul.
Zoe winkt ab, winkelt ihren Arm ab und greift nach in- nen, um die halb geöffnete Türe aufzukurbeln. Es ist, wie sie vermutet hat. Die Freundin liegt da. Am Boden. Den Unter- arm seltsam verdreht. Die Tablettenschachtel leer neben sich. In der Ecke das zerknüllte Bild eines Säuglings. Zoe seufzt.
Mama, was ist das?, fragt das Kind. Und dann: Zieh mir Flügel an.
Zoe ignoriert es. Kramt nach ihrem Mobiltelefon. Eine Überdosis, sagt Zoe. Ja.

Es dauert nicht lange. Die Milchfrau kommt mit dem Truck.
Wäre nicht die Erste, meint sie lapidar. Ja, entgegnet Zoe. Für einen Moment schimmert etwas in ihren Augen. Sie hieven den Körper ins Auto. Immer diese Schläfer. Ja.
Der Turm ist unser Zuhause. Ich darf das Gesicht sehen. Es hat tatsächlich kein Loch mehr. Kein Detail, das noch fehlte. Wir bewegen uns zwischen der hellen Lichtung, den tanzenden Kindern und dem letzten Stockwerk des Gemäuers. Ich stehe in seinem Bild. Alles ist sein Bild. Der Raum, die Welt, die Blase. Sein Hemd hat Flecken, auch in Träumen brechen die Zuschreibungen entzwei. Nichts als Collagen. Aber hier sind wir frei. Schläferin. Mein Kind liegt im Gras und ist eins mit sich, mit dem Himmel, den Tönen, den Strukturen der Wolken. Sein ganzes Leben zieht vor uns hin. Es träumt sein Leben. Ich träume mein Leben. Ich träume mich, in vielerlei Gestalten. Als Zoe, Dietrich, ich träume mich in Bunkern. Alle Leerstel- len haben Gesichter angenommen. Ich warte nicht mehr. Hier haben sich die Zeiten ineinandergeschoben. Ich bin damals, ich bin geborgen und halte mein Kind im Arm. Altes Sein, eine Erinnerung, die nicht verblasst, die der Friede ist. Hier sind die Lichtjahre zu einem Bündel aus Energie komprimiert. Schläferin, haben sie gesagt. Sie brauchen eine Schläferin. Wer den Schlaf beim Wort nimmt, bleibt im Traum zurück.[16]

Der Begriff „Hysterie“ erscheint jedoch unter anderem deshalb problematisch, weil ihm eine pejorative Bedeutung anhaftet, die mit der vorgeblich geschlechtsspezifischen Bindung zusammenhängt, weshalb man heute eher den Begriff „Konversions- Störung“ für o.g. Symptome verwendet. Sehr lange wurde Hysterie sogar als eine ausschließlich bei Frauen auftretende, von einer Erkrankung der Gebärmutter ausgehende psychische Störungen verstanden. Frauen, die unter Hysterie leiden, weisen diesem Krankheitsverständnis nach häufig bestimmte Persönlichkeitsmerkmale auf (ichbezogen, geltungsbedürftig, kritiksüchtig, unreflektiert etc.). Im ersten Band seiner „Klinische Vorträge über die Krankheit als Nervensystem“ (1874) diagnostiziert der Mediziner Jean- Martin Charcot erstmals, dass Besessenheit eine Form der Hysterie sei. Demnach werden Frauen, die an hystereo- epileptischen Anfällen leiden, als dämonische Personen bezeichnet. An dieser Definition kann man erkennen, wie eng der Begriff der Hysterie mit dem sogenannten „Übernatürlichen“ verknüpft ist. Charcot geht sogar soweit, dass er eine „dämonische Variante“ der

16 Vgl.: Sophie Reyer: Schläferin. Edition Atelier, Wien 2015.

Hysterie diagnostiziert. Doch in seinen Schriften verwendet er auch Begriffe und Ideen theatraler Darstellungsformen. So wird der hysterische Zusammenbruch selbst als Drama beschrieben. Charcot übernimmt hierfür die klassische Vier- Akt- Struktur:
Zu Beginn eines hysterischen Anfalls steht nach seiner These die epileptoide Periode; nach eine Pause folgt die Periode der großen Verdrehung und Bewegung. Je nachdem, wie intensiv diese Periode sich gestaltet, wird die Ausprägungsform des Zusammenbruchs dann auch als „dämonische Variante" bezeichnet oder eben nicht. In dieser Periode weisen die Erkrankten eine enorme Kraft, die Alter, Geschlecht und körperliche Erscheinung übersteigt, auf. Oft werden seltsame Stellungen eingenommen wie etwa der hysterische Bogen. In der dritten Periode schließlich kommt es zu leidenschaftlichen Haltungen. Hier beginnt der **Hysteriker**, zu halluzinieren. In der abschließenden Periode erlangen die Erkrankten wieder Bewusstsein, jedoch ist ihre Kontrollfähigkeit über den Körper noch blockiert. Charcot selbst beschreibt in seinen Schriften diesen Anfall als „wunderschön"- es mangelt ihm also auch aus der Perspektive des Arztes nicht an optischem Reiz und dramatischer Kraft. Wen wundert es, dass eine „hysterische" Person wie Dora demnach von **Cixous** in den Bühnenraum gehoben wird?
In seinen Vorlesungen versuchte Jean- Martin Charcot sogar, Frauen durch den Druck auf ihre Ovarien bzw. Männer durch Pressur der Hoden in hysterische Zustände zu versetzen. Diese „Performances" nannte er dann „Hysteria Shows." Kritik an Ärzten wie Charcot, die auf dem Institut Hôpital de la Salpêtrière tätig waren, kam von den Kollegen der „Schule der Nancy" auf. Man bezeichnete den hysterischen Akt als Kunstprodukt, denn man habe ihn nur bei den Patientinnen von Charcot beobachten können, die auch jahrelang seiner „Erziehung" erlegen waren. Die Hysterie ist also mit dem Drama sowie der Inszenierung und dem performativen Akt schon in ihren Ursprüngen verknüpft.[138]
So lautet zumindest die These der „Schule von Nancy" „Manche Erscheinungsformen der Hysterie wurden als subtiler Kampf gegen (männliche) Übermacht gedeutet. Allerdings gibt es auch Theorien, die die Macht der

138 Vgl.: Stefan Andriopolus: Besessene Körper. Wilhelm Fink Verlag, München 2006.

: Hysterie

„Traditionell wurde die Hysterie durch ein vielfältiges körperliches Beschwerdebild ohne organische Grundlage charakterisiert, z.B. Gehstörung, Bewegungssturm, Lähmungen, Gefühlsstörung, Ausfall der Sinnesorgane wie z.B. Blindheit oder Taubheit."[17]

: Hysteriker

„...what these people call hysteria is, I guess, a will to provoke a certain kind of awareness, nervousness, open-eyed-ness, I don't know what to call it. And actors who will reflect a hope on the audience. They won't be bored. But this clinical term ‚hysteria' is very hurtful to me."[18]

: Weiblichkeit.

Was versteht man unter einer weiblichen Art, zu schreiben? Hélène **Cixous** hat den Begriff „écriture feminine" entwickelt; sie versteht darunter eine Schreibweise, die eher den klanglichen als den semantischen Qualitäten von Sprache nachspürt. Friederike Mayröcker wiederum wehrt sich gegen diese Form der Zuschreibung, sie sagte in einem Interview in der SZ,[19] für sie gäbe es keine weiblichen Texte. Inwieweit existieren männlich codierte sowie weiblich codierte Ansätze, Sprachmaterial zu gestalten?

Für mich hat Poesie auch kein Geschlecht. Wenn Kunst- wie schon Schiller meinte- eine Tochter der Freiheit ist, dann gilt das auch für die Poesie.

17 Vgl.: www.wikipedia.de, Stand vom 1. Mai 2017.

18 Vgl.: Josef Breuer, Sigmund Freud: Studien über Hysterie. Vierte, unveränderte Auflage. Franz Deuticke, Leipzig–Wien 1922.

19 Vgl.: http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/38429/Ich-bin-erst-mit-Mitte-70-ein-wirklicher-Mensch-geworden, Stand vom 27.12.2014.

Mutter ins Zentrum stellen.“[139] Dass gegen „die Männlichkeit“- symbolisiert durch die Figur des Mark, der immer wieder im Stück auftritt- gekämpft wird, können wir in „Dora“ sehen.

Und wenn Poesie wirklich eine Tochter der Freiheit wäre, wäre sie dann nicht frei von Zuschreibungen, Konstrukten, auferlegten Rahmen oder Ideologien? Oder muss sie sich immer wieder erneut frei davon machen?

Was mich bei meiner Arbeit im Besonderen interessiert sind die Themen „Sexualität und Gewalt“- wohl auf meine Bataille- Lektüre zurück zu führen- sowie „Körperlichkeit“- und hier im speziellen Sinne die Frau und ihr Verhältnis zum eigenen Körper. Meistens sind meine Frauenfiguren solche, die der „Biomacht“ nicht entkommen, das heißt, sie haben das System des Chauvinismus dermaßen stark verinnerlicht, dass sie ihre eigene Identität nicht von der des Systems trennen können. Darauf beruht ihre Form des Scheiterns. Durch ihr Scheitern bleiben die Figuren in ihrer Tiefenstruktur vielseitig analysierbar.

Es existiert eine Verbindung von spezifischen künstlerischen Ausdrucksformen und der Reflexion von Geschlechterfragen und –Verhältnissen. Ich denke, dass es- wie beispielsweise Hélène Cixous schreibt- weiblich kodierte sowie männlich kodierte Herangehensweisen an Materialien gibt. In diesem Sinne ist z.B. die Körperprosa- eine Prosa, die sehr stark der klanglichen Qualität von Sprache folgt- eine spezifisch „weibliche“ Herangehensweise. Es ist die Art und Weise, wie das sprachliche Material inhaltlich, semantisch oder auch formal auf seine Qualitäten hin abgeklopft wird. Und ich muss auch sagen: Meine Erfahrungen zeigen mir, dass ich umso überzeugter bin ich, dass, selbst wenn es so etwas wie eine kristallin männliche und eine urweibliche Herangehensweise geben sollte, Menschen doch immer individuelle Abmischungen aus beiden Formen einsetzen.

: Hélène Cixous Das Lachen der Medusa Passagen Verlag 2013 Wien

„Text, mein Körper: Querung aus singenden Schmelzgüssen.“ (S. 46)

„Eine unbezwingliche Sprache, die Vorschriften und Kodierungen kaputt schlägt“. (S. 51)

139 Vgl.: Josef Breuer/ Sigmund Freud: Studien über Hysterie. Vierte, unveränderte Auflage. Franz Deuticke, Leipzig–Wien 1922.

„die Syntax mit sich fortschwemmend und den berühmten Faden (...) verlierend“ (S. 51)
„Ich bin geräumiges singendes Fleisch.“ (S. 55)

: Epilog aus „an meinen Haaren möcht’ ich sterben“: Manga Auge (Märchenerzählerin):

Es ist die Biomacht an der Macht.
Die Welt ist jetzt eine Stadt.
Ist eine Stadt, die stumm ist.
Es sind weiße Lappen vor den Mündern. Es ist eine Milchhaut.
Es sind Pilze, die sie gezwungen werden zu essen.
Es ist ein verseuchtes Land.
Es sind abgebundene Lippen. Sind Lippen in Laken, in Leinen.
Es sind Kinderlippen in Leichentüchern.
Es sind blutende Nasen von Schülern, Bauchweh im Unterricht, der zwischen verrotteten Trümmern stattfindet.
Es ist eine Lüge.
Es wird totgeschwiegen.
Es sind verfallene Wolkenkratzer.
Es ist eine Glücksinsel, sagt man.
Es ist ein Mann, der auf einem Fahrrad umher fährt, seine Frau zu suchen.
Es ist ein Kaninchen, ohne Ohren geboren.
Es ist Strahlen, Erbrochenes, ausgestorbene Straßentrümmer.
Es sind Gesichter von Menschen, Lappen vorm Mund, die Schlitze der Augen: Schauen, schauen.
Es sind Großstadtgerippe.
Es sind keine Worte darüber.
Es ist ein weißes Tuch im Gesicht.
Es sind verbundene Lippen.
Es sind keine Schlagzeilen mehr.
Es gibt keine Sprache dagegen.
Es wird totgeschwiegen.

6. Elfriede Jelinek

6.1. „Kein Licht“ von Elfriede Jelinek im Kontext des Biomacht- Begriffs

„Wer kennt schon die Welt so gut, dass er sie abbilden könnte?“[140] fragt die Autorin Elfriede Jelinek in einem Aufsatz über ihren Theatertext „Kein Licht.“[141]
Und gleich darauf fährt sie fort: „Funktioniert Theater vielleicht erst, wenn man alles wegwirft, wenn man alles loslässt?“[142]
Theater muss also laut Jelinek eine Form von Verweigerung, von **Widerstand** sein. Hier findet man eine ganz klare Weiterverfolgung der Strömungen des Theaters des 20. Jahrhunderts. Denn spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts gilt Theater auch als ein Medium, das man zur Aufrüttlung kapitalistischer Herrschaftsverhältnisse einsetzen kann, vielleicht sogar muss. Wie bereits im Kapitel über das Theater der Grausamkeit und im Abschnitt über Peter Weiss erwähnt.
Theater hat also nicht mehr die Funktion, darzustellen oder abzubilden- „Warum sollte ausgerechnet Theater also etwas abbilden, das jeder zu erkennen glaubt, aber keiner kennt, denn wer versteht schon sein eigenes Leben?“[143] fragt die Autorin demnach auch folgerichtig weiter- vielmehr stellt es sich selbst und die Materialien, mit denen es arbeitet, in Frage.
„Und sogar die Verweigerung des Theaters, etwas der Wirklichkeit vorzuführen, ist ja schon oft gemacht worden“, heißt es weiter bei Elfriede Jelinek. Hier sei an den Abschnitt über Brechts episches Theater erinnert, in dem bewusst Verfremdungseffekte eingesetzt wurden.
Die Autorin fährt fort: „Diese Verweigerung besteht ja nicht in einer Art Enthaltsamkeit sondern eben in diesem Sprung in den Abgrund, der sich über die Macht hinwegsetzt, etwas sehen zu wollen, etwas gezeigt zu bekommen.“[144]
In dieser Aussage findet man auch einen kritischer Blick auf das Zeitalter der Biomacht, in dem gewisse Vor-

: Sprache und Körper als Widerstand?

Wie lässt sich eine Sprache jenseits herkömmlicher syntaktischer Strukturen entwerfen, die das Universum der „Queen of the Biomacht“ kritisch beleuchtet?
Die Linguistin Julia Kristeva unterscheidet in ihrem Werk das Semiotische und das Symbolische. Diese zwei Modalitäten verhalten sich nicht nur dichotom sondern auch dialektisch zueinander. Beide Ebenen aber lassen sich von dem Prozess der Sinngebung, durch die Sprache sich konstituiert, jedoch nicht trennen. Das Symbolische stolpert sozusagen hinter dem Semiotischen, dem Triebhaften, dem Ausdruck hinter her. Leib und Sprache sieht Kristeva als unfertige Ergebnisse sinnstiftender Prozesse, die sich der Dialektik von semiotischem und symbolischem verdanken. Aber auch die Gesellschaftsordnung, in der der Körper und das Sprechen eines Subjektes entsteht und geformt wird, verdanken sich diesen beiden Modalitäten. Kristeva differenziert zwischen verschiedenen Artikulationsweisen des Semiotischen mit dem Symbolischen. Ihrer Meinung nach führt eine poetische Sprache durch das Symbolische ein, was das Symbolische eigentlich bedroht. In diesem Sinne wird eine poetische Sprache stets in der gesellschaftlichen Ordnung, jedoch gleichzeitig auch gegen sie praktiziert. Auf der leiblichen Ebene entspricht das Semiotische der Triebhaftigkeit, auf der sprachlichen Ebene dem Poetischen (Musik, Tanz, Kunst).

140 Vgl.:http://.elfriedejelinek.com, Stand vom 30.Mai 2016.
141 Vgl.: ebd.
142 Vgl.: ebd.
143 Vgl.: ebd.
144 Vgl.: ebd.

gänge eingeordnet, eingerahmt- die Philosophin Judith Butler bezeichnet diesen Prozess übrigens auch als „framing“[145] - werden, während andere völlig außer Acht gelassen werden; beides, um Kontrolle über eine Gesellschaft auszuüben.

Wenn Jelinek also schreibt, mit und in dem Medium Theater zu arbeiten habe mit Loslassen zu tun, so impliziert das bereits ein politisches Statement. Einer Gesellschaft, in der biomacht- affine Strukturen herrschen, wird hier ganz bewusst ein Konzept der Ohnmacht entgegen gesetzt, denn: „Über die Ohnmacht hat man keine Macht, sonst wäre sie ja Macht und man würde ein Theater nicht brauchen.“[146]

6.2. Schuldige Natur

Knapp 10 Jahre nach ihrer Arbeit „Das Werk“, das den Kaprun- Prozess thematisiert, schreibt Elfriede Jelinek also ein neues Katastrophenstück. Während bei „Das Werk“ die mit dem Prozess einhergehenden Vertuschungsversuche Thema des Stückes sind, so ist in „Kein Licht“ die Fukushima- Tragödie, der Super- Gau in Japan, zentraler Topos der Szenerie.

In diesem konkreten „Störfall“ wurde schon kurze Zeit nach dem Unfall im Kernkraftwerk ein Briefwechsel zwischen der zuständigen Firma Tepco und der japanischen Aufsichtsbehörde publik, aus dem hervor ging, wie riskant es gewesen war, ein **Atom**kraftwerk an diesem Ort zu bauen; jedoch haben die Verantwortlichen des Großkonzerns gegenüber den Medien sofort „Mutter Natur“ für „die Schuldige“ erklärt. Interessant ist außerdem, dass die Arbeiter, die für die Entsorgung des Atommülls zuständig waren, weiße Westen trugen. Tepcos Image der weißen Weste kann sowohl symbolisch als auch real verstanden werden: Die weißen Anzüge der Einheit Fukushima 50 standen im Gegensatz zu den bleiernen Schürzen der Liquidatoren von Tschernobyl, die eingesetzt wurden, als 1986 tödliche Reinigungsarbeiten passieren mussten. Diese Reinheitssymbolik, die uns quasi schützen, uns die Angst nehmen soll, macht uns schlucken: Das Spiel mit Mythen und archetypi-

Das Semiotische hat demnach „Rauschfunktion“.[20] Ist es nicht ein Leben im Rausch, das eine Form von Widerstand gegen die Sehnsucht nach Kontrolle, Effizienzsteigerung und Produktion, nach einer Welt in der wir ständig „Leben machen“ müssen ohne uns selbst zu spüren oder hinzugeben, sein könnte?

145 Vgl.: Judith Butler: Raster des Krieges. Campus, Frankfurt 2010, S. 10f.

146 Vgl.: ebd.

20 Vgl.: http://waniek.philo.at/home/cms/Unterlagen, Stand vom 30. Mai 2016.

schen Bildern ist im Zeitalter der Biomacht auch ein wichtiges Manipulationsmittel, das im Übrigen bereits im Nationalsozialismus eingesetzt wurde.[147]
Macht ausüben, aber keine Verantwortung für das eigene Handeln übernehmen: das ist ein klassisches Handlungsmuster in Zeiten des „Leben-Machens“: „Die anderen können nichts, wir können bloß nichts dafür“,[148] heißt es folgerichtig also auch in „Kein Licht“ und: „Die Natur ist schon auch selber schuld.“[149] Dementsprechend wird Natur in Jelinek’s Text personifiziert; es wird ihr eine übertriebene Art der Reaktion unterstellt, sie sei selbst für ihre Lage verantwortlich und solle sich nicht so anstellen. Die Natur wird demnach zu einer Konstanten, die man „leben machen“ kann, ganz im Sinne des Biomacht-Begriffes: Sie wird ein Objekt, mit dem gearbeitet, das optimal zur Nutzung verwendet werden muss. Die Natur soll, genau wie die Menschen auch, bitte funktionieren.
Und um zu funktionieren ist es freilich notwendig, dass man nicht übertrieben reagiert, denn das widerspricht jeder Form der Effizienz.

„Irgendwo spiegeln sich die Töne noch, denn die Natur verliert ja nichts“,[150] heißt es etwas später. Das ist eine Andeutung an die radioaktive Strahlung, die zwar nicht sichtbar, hörbar oder spürbar ist, jedoch Jahrtausende braucht, um wieder zu zerfallen, sich abzubauen. Hier wird „Natur“ zu etwas, das dem funktionstüchtigen Menschen in jeder Hinsicht entgegen gesetzt ist.

Doch auch das Kleinteilige, das Sich-in-der-Natur-Bewegende, bekommt in „Kein Licht“ Raum. So fällt der Sprecherin des Vorwortes auf, dass die Schmetterlinge im Moment seltsam ausgebleicht aussähen; freilich eine Projektion der Gemütslage der Figur. „Den Fischen sieht man es nicht an, aber nichts ist, wie die Natur es sich gewünscht hat.“ Wieder wird „die Natur“ personifiziert, ähnlich einer allegorischen Figur im Theater. Und: „Die leere Schädelhülle der hirnlosen Sonne“,[151] schreibt die

147 Vgl.: Schuld und Sühne im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Silke Felber. In: Kein Licht, Leseheft, Dramagraz, Graz 2013, S.5f.

148 Vgl.: http:// elfriedejelinek.com, Stand vom 30. Mai 2016.

149 Vgl.: ebd.

150 Vgl.: ebd.

151 Vgl.: ebd.

Autorin später. Natur trägt jetzt sogar einen menschlichen Zug; die Sonne scheint sich ähnlich ausgehöhlt zu fühlen wie die verstrahlten Menschen.

„Das Meer ist ausgeronnen, es hat übrigens dafür kranke Fische anstatt der Gesunden zurück bekommen, obwohl uns die Natur das alles nur geliehen hatte“,[152] heißt es kurz darauf. Hier wird erstmals eine Beziehung zwischen Mensch und Natur dargestellt, und gleichzeitig auch eine Trennung, ein Riss zwischen diesen beiden Entitäten. Der Mensch, immer im Sinne des kapitalistischen Systems, denkt an Geben und Nehmen, alles hat einen Tauschwert. Warum also kranke Fische gegen Gesunde? Selbst in der Logik eines Kapitalisten scheint diese Tatsache ein Paradoxon zu sein. Und das alles noch, nachdem wir sie doch nur ausgeborgt haben? Jelinek treibt profitorientiertes Denken so auf ironische Art und Weise an die Spitze, indem sie es bedient und gleichzeitig entlarvt.

Etwas später empört sich Stimme B: „Soll das eine Züchtigung sein? (…) Also dafür hätten sie nicht gleich das ganze Meer schicken müssen!“ Wieder wird das Verhalten der Natur nach menschlicher Logik betrachtet; Input und Output, ein Denken, das in Zeiten der möglichst effizienten und gesteuerten Reproduktion unumgänglich ist. Wie weit der moderne Mensch davon entfernt ist, der Natur, die ihre eigenen Gesetze des Wachsens, Wucherns und Vergehens besitzt, in ihrer Rhythmik und Essenz folgen zu können, wird hier auf bittere Art und Weise entlarvt.

Weiters fällt den Akteuren auf: „Sogar die Sonne scheint jetzt auch wieder. Der ist es egal.“ Dass auch diese Tatsache in einer profitorientierten Gesellschaft seltsam zu sein scheint, ist offensichtlich. Wenn es darum geht, Leben zu optimieren, das heißt, einem effizienz-steigernden Prinzip zu folgen, warum bitte leuchtet denn die Sonne immer noch? Warum, überspitzt formuliert, macht sie denn nicht mal eine Pause? Wird sie jetzt brennen, brennen und brennen, bis kein Leben mehr in ihr ist? Die kriegt ja noch ein „burn out“, im wahrsten Sinne des Wortes! Im Epilog bittet die Sprecherin vielleicht

152 Vgl.: ebd.

auch darum vehement: „Sonne, halt! Gib uns nichts mehr gratis.“[153]

Die Sonne wird jedoch noch einmal auf eine ganz andere Art und Weise zum Thema, und zwar, als es im Epilog heißt: „Paradox! Die Sonne hat etwas Helleres gesehen, als sich.“[154] Wieder treten Naturelemente als Allegorien auf, werden personifiziert. Dass ein atomarer Unfall eine Explosion auslöst, bei der der Betrachter das Augenlicht verliert, ist aus dem Subtext erkenntlich.

Im Epilog wird die Natur auch als „ungeheuer“ bezeichnet: „Nichts ist ungeheurer als die Natur. Der Mensch ist zwar ein Ungeheuer, aber er ist ein Dreck, ein Nichts gegen die Natur.“[155] Ein schönes Wortspiel, mit dem die Autorin die Grausamkeit menschlichen Handelns gegen jene der Natur stellt und kritisiert.

„Wenn das Meer wandert, dann kommt niemand mehr“, spielt Elfriede Jelinek gekonnt mit der lautlichen Ähnlichkeit von „Meer“ und „mehr“, und sie fährt fort: „dann rennen alle fort, obwohl sie das Meer immer gut gebrauchen konnten. Sie haben es gut genützt.“[156]
Im Zeitalter der Biopolitik werden Menschen und Ressourcen genutzt, ohne dass deren eigene innere Gesetze berücksichtigt werden. Dass die Natur zurück schlägt, wird in dem überschäumenden Meer offensichtlich, doch auch die anderen Elemente geben sich mit einer derartigen Situation der Ausbeutung nicht zufrieden: „Der Wind erhebt sich mühevoll, aber wenn er einmal dran ist, dann gibt es kein Halten mehr im Über-Uns-Hinstreichen und Hinaus-Streichen.“[157] Und sofort wird der Natur von den Menschen unterstellt: „Die Natur reagiert entschieden übertrieben auf alles.“
Dass es eine Facette der Biopolitik ist, sich aus dem Handlungsspielraum weitestgehend zurück zu ziehen, haben wir im Kapitel der Einführung bereits analysiert. Historische Verschiebungen sind demnach Teil der Entwicklung hin zu einer biopolitischen Gesellschaft, gleichzeitig aber kommt es zu keiner Reduktion staat-

153 Vgl.: ebd.
154 Vgl.: ebd.
155 Vgl.: ebd.
156 Vgl.: ebd.
157 Vgl.: ebd.

licher Macht. Der liberale Rückgriff auf die naturale Metaphorik diente dazu, sie hinter sich zu lassen. Die Sicherheitstechnologie sollte die freie, natürliche Selbstregulierung der Bevölkerung absichern und eingrenzen „Wir sind, was einem Tier am ähnlichsten ist, wenn es nackt ist“,[158] heißt es in „Kein Licht“. Der Kapitalismus weiß, wie die Knöpfe gedrückt werden, weiß die tierischen Impulse des Menschen zu triggern.

„Was glaubst du, woher das Licht kommen sollte? Glaubst du, das entsteht von selber, glaubst du, (…) es wurde durch Diebstahl der Natur entwendet?“ Dieser Satz bringt es auf den Punkt. Natur wird ausgebeutet, muss dem Zweck dienen, Leben zu machen. Der ironische Sprecher kennt keine andere Denkform als die eines Ausbeuters- auch, als es im Epilog- wie bereits vorhin zitiert- heißt:
„Blödes Wasser, kann nicht bleiben, wo es ist“, und „Haltet das Wasser! Haltet den Dieb. Das Wasser soll gefälligst wieder ausbügeln, was es verbrochen hat!“ Die Verantwortung wird, ganz im Sinne der Regierungsführung in einer liberalistischen Gesellschaft, abgeschoben. Schuld sind die anderen.

Ein neuer Wir-Begriff, diese von außen gesetzten Grenzen zu sprengen, wird gegen Ende dieses Textteils angedeutet: „Also wir helfen denen, die etwas geben, und wir geben es selbst. Die Milch des Morgenlichts. Das Irgendwasgetränk des Abendlichts: Überall willkommen! (…) Und wir helfen den Kühen mit der Milch und mit dem Licht.“ Die Autorin lässt den Zuschauer also nicht in ihrer subtilen Verbitterung und der Ironie versinken, sie eröffnet auch eine Möglichkeit des Umdenkens. Das ist ganz im Sinne verschiedener Gruppierungen wie etwa der Friedensbewegungen, der Frauenbewegung oder der Schwulen- und Lesben- Bewegung, die versuchen, sich gegen das Regieren einer biopolitischen Instanz durch Individualisieren zu wehren. Diese Gemeinschaften treten vehement für das Recht auf Anderssein auf, wie im Kapitel der Einführung bereits erwähnt, aber sie wehren sich auch gegen das, was das Individuum isoliert oder es von der Gemeinschaft abspalten soll. Demnach ist dieses „Wir“ von Elfriede Jelinek ein Versuch einer

158 Vgl.: ebd.

kleinen Revolution, eines Umdenkens, einer Öffnung von Möglichkeiten jenseits vorgeschriebener Codes und Praktiken, denn: „Wir werden doch selber strahlen!“ Doch auch hier hat das Wort „strahlen“ freilich nichts von seiner Doppelbödigkeit eingebüßt.

6.3. Angst als Ware

Angst ist heute zur Ware geworden, behauptet Günter Anders. Im Zeitalter der Biomacht operieren die Mächtigen auch immer mit Angst, denn durch Angst kann Leben in seine Bahnen gelenkt, reguliert und kontrolliert werden. Anders nennt dies „Fähigkeit zur Angst.“[159]
„Über Angst“, schreibt Günter Anders, „spricht heute jedermann. Aber aus Angst sprechen nur wenige.“[160]
Dieses Gefühl der Unsicherheit, vorhanden als eine ungewisse, im Untergrund brodelnde Bedrohung, zieht sich auch durch den Jelinekschen Text:

„Sie müssen das Gewisse und das Ungewisse sichern, speichern, also, Sie drücken auf dieses uralte Disketten-Symbol an der oberen Programmleiste und speichern, Sie sichern also das Ungewisse, Sie sichern es mit allem anderen mit, dass ich Ihnen als Sicherheit mitgegeben habe.“[161]
Ist das Verwalten von Daten die einzige Sicherheit, die uns Menschen bleibt? Umgekehrt wird die Überwachung, das Abspeichern unwichtiger Daten, immer ausschlaggebender im Zeitalter der Biomacht: So werden Telefonate von potenziellen Taliban-Mitgliedern aufgezeichnet, deren Handlungen akribisch genau überwacht, ohne dass man ein Handwerk besäße, mit all diesen ungefilterten Informationen umzugehen.

„Dieses neu entstehende Fremde muss vertrieben werden“, stellen die Figuren im folgenden Textteil fest. Dass die Angst etwas ist, das verscheucht werden muss, scheint offensichtlich. Jedoch kann man in „dieses Fremde“ auch eine Metapher für den „Ausländer“,

159 Vgl.: Tödliche Natur, Thomas H. Mach. In: Kein Licht, Leseheft, Dramagraz, Graz 2013, S. 20f.

160 Vgl.: ebd.

161 Vgl.: http://www.elfriedejelinek.com, Stand vom 30. Mai 2016.

den Fremden, der in „unser“ Land kommt, sehen. Dieser Seitenhieb auf die österreichische Asylpolitik wird einem vielleicht erst klar, wenn man die Biographie der Autorin Elfriede Jelinek kennt, die sich immer wieder dezidiert gegen rechte Bewegungen äußert und dafür in Medien wie der „Kronen Zeitung“ vehement und persönlich angegriffen wird.
Wie auch immer: Der Boden unter den Füßen fehlt den Figuren: „Es ist, als gäbe es nichts Festes mehr.“ Man findet keinen Halt, strauchelt im luftleeren Raum. Man wittert, riecht, ahnt die Bedrohung. Aber sie lässt sich nicht fassen, lässt sich im wahrsten Sinne des Wortes nicht be-greifen, da ihr Ausmaß das menschliche Vorstellungsvermögen übersteigt.

So sagt auch Figur B wenig später: „Etwas Unhörbares begleitet mich.“[162] Dieses Unhörbare, bei dem es sich freilich um die radioaktive Strahlung handelt, lässt sich jedoch nicht fest machen, es sei denn, man ist in Besitz eines Geigerzählers. Die Figuren jedoch sind nur in Besitz von Geigen, wieder so eine wunderbares Wortspiel aus der Jelinek’schen Textwelt: Das Bedrohende lässt sich nicht fest machen. Aber es ist da. Was bleibt den Figuren denn noch anderes übrig, als zu weinen? Denn: „Die Tränen haben die Aufgabe, den Fremdling, den man gar nicht sieht, zu verjagen.“[163]

In diesem Satz schildert die Autorin auch ganz klar das Wesen der Angst: Angst hat man immer vor etwas Unbekanntem; „Wenn man“, so die Sterbebegleiterin Elisabeth Kübler- Ross, „in die Angst hinein geht, so merkt man, dass sie innen hohl ist.“[164] Angst hat man immer vor etwas Abwesendem; sie entsteht vor oder nach dem realen Moment, in dem ein Unheil geschieht.[165] Doch auch ganz konkrete, in den Medien präsentierte Bilder, werden im Text aufgegriffen, die die Reaktionen panischer Menschen zeigen. So heißt es beispielsweise im zweiten Teil des Theaterstückes auch: „Vor Angst verrückte irren herum.“[166]

162 Vgl.: ebd.

163 Vgl.: ebd.

164 Vgl.: Elisabeth Kübler- Ross, David Kessler: Geborgen im Leben. Frankfurt, Herder 2012, S.11f.

165 Vgl.: ebd.

166 Vgl.: www.elfredejelinek.com, Stand vom 30.Mai 2016.

Wenn die zweite Geige sagt: „Ich habe vor dem Wasser die größte Angst, mehr als vor dem Feuer“, so ist wohl Wasser einerseits eine Metapher für das, was sich nicht greifen lässt, andererseits mag es aber auch für Trauer stehen. Das Schlimme sei demnach nicht die Katastrophe, sondern der Schmerz und die Betroffenheit, die sie auslöst. Wie soll man in so einer Situation nicht paranoid werden? Die Figuren befinden sich also verständlicher Weise in einer permanenten Angriffshaltung: „Ist das übrigens bei dir auch so? Horchst andauernd, ob jemand kommt, den du dir vom Leibe halten musst?“ fragt B ihre Kollegin.[167]

Doch Elfriede Jelinek bringt das Thema der Angst vor dem Unsichtbaren nicht nur auf eine konkrete Ebene, indem sie die Handlungen der Betroffenen beschreibt, sie bricht die Situation auch noch mit Ironie und onomato-poetischem Sprachwitz: „Wittern kann man die Strahlen an der Haut ja nicht, twittern kann man über sie schon.“ Wieder befinden wir uns hier, ähnlich wie zu Beginn mit der Speicherkarte, in der Sprache der Computertechnologie.

Das, was uns Bürgern vom Überwachungsstaat eingeredet wird, drückt Elfriede Jelinek auch aus, indem sie aufzeigt, wie die Angst der Bevölkerung medial geschürt und von den Machthabern propagiert wird: „Sicherheit ist das Allererste. Nur Sicherheit hilft auf Dauer.“[168]
Doch auch die Populärkultur wird in die Betrachtungen mithineingenommen. So lösen die spielenden Geiger mit einem Mal eine Massenhysterie aus: „Eine kleine Panik, gemessen an der Maßpanik, ich meine der Massenpanik. Wer sind wir? Wer sind wir denn schon? Niemande.“[169]

Vehement wird die Frage nach den Wurzeln der Gefahr gestellt, die man weder sehen, noch hören oder riechen kann, die jedoch da ist: „Woher kommt die Gefahr?“

Im Epilog wird schließlich eine Außenperspektive eingenommen: „Der Angst unterliegen alle“, erklärt die hier Sprechende. Noch einmal wird das Wesen der Angst,

167 Vgl.: ebd.
168 Vgl.: ebd.
169 Vgl.: ebd.

das sich immer auf ein vergangenes oder noch nicht eingetretenes Geschehnis bezieht, erläutert: Der Krebstest wird von nun an das lebensbestimmende Ereignis, auf das in namenlosem Schrecken hingelebt werden wird:
„Wir sind immer noch zu viele Menschen, das bedeutet, dass wir uns vorgreifen werden, wir werden immer nur in Hinblick auf diesen Test leben“,[170] erklärt die Monologisierende.
Zwar meint sie, es würden doch alle „Das Schloss (…) verriegeln, sodass niemand mehr rein kommt“, doch im Grunde weiß sie schon Bescheid, sieht ein, dass alles nichts mehr helfen wird, denn: „Der Tod braucht kein Loch und keinen Schlüssel.“[171]

Ob es eine Möglichkeit gibt, mit diesem Zustand der Katastrophe umzugehen? Elfriede Jelinek lässt die Frage im Raum stehen, als sie ihre Figur mit den Worten schließen lässt: „Am besten, man entflieht den Übeln, aber was tun, wenn man die nicht sieht?“

6.4. Apokalypse, Elemente

Die Autorin webt auch Bilder der Apokalypse in den Text „Kein Licht“ ein. Zerstörung ist, wie wir wissen, ein wichtiges Element in den Endzeitschilderungen unterschiedlichster Kulturen. Man denke hier nur an die Apokalypse in der Bibel oder aber an die Schilderungen der Sintflut im altbabylonischen Gilgamesch-Epos. Auch an die Götterdämmerung der Edda erinnert „Kein Licht“.
Die Inder kannten beispielsweise einen Zyklus von Zerstörungsarten. So kam es zu einer Reaktion der Elemente: Wasser auf Hass, Feuer auf Gier, Luft auf Verblendung. Mit diesen Elementen und ihren Möglichkeiten des Aus-Agierens spielt auch Elfriede Jelinek, wie ich in den nächsten Absätzen analysieren möchte.
Wenn Elfriede Jelinek von der Sonne schreibt, die etwas Helleres gesehen hat als sich selbst, so scheinen sich die normalen Hierarchien zu verdrehen, ähnlich wie in der Götterdämmerung, wo es heißt: „Das Land sinkt ins Meer / Vom Himmel stürzen / die heiteren Sterne.

: Apokalypse: aus „Baumleberliebe“:

Remote-Control (Empfängerin) geht auf Daphy zu und zerreißt das Papier. Dann zerhackt sie die Tanne. Fawn steht inzwischen als Baum in einer Ecke, Dogge geht hinaus und kommt immer wieder mit Bündeln aus Holz zurück. Mehr und mehr Bündel. Sie schichten die Hölzer und die Papierstücke auf einen Schreibtisch.

Remote-Control (Empfängerin): Die Unter- und Mittelschichten. Es gibt sie nicht mehr.
Alles Baum geworden zu Ehren der Queen of the Biomacht.
Denn: Wer im kleinen System schon das Opfer war, der will es auch im
Großen sein. Nein. Also:
Zeit für das Feuer der Apokalypse, sagt die Queen of the Biomacht.
Alles Garbage, diese einfachen Leute.
Und am Effizientesten für uns, aus ihnen Kohle zu machen.
Dieser Planet ist überbevölkert.
Hier dient nicht jeder der Queen.
Man steigt sich auf die Zehen.

170 Vgl.: ebd.
171 Vgl.: ebd.

/ Rauch und Feuer / Rasen umher / Hohe Hitze / Steigt himmelan."
Die Natur wird zu einer Figur, sie beginnt zu reagieren: Feuer reagiert in Form von Brand und Blitz, Wasser in Form von Flut und Überschwemmung, Luft in Form von Wirbelsturm und Donner, Erde in Form von Erdbeben. All diese Prozesse werden in „Kein Licht" minutiös durchdekliniert.[172]

Der zweite Teil von „Kein Licht" beginnt – wie könnte es anders sein – mit dem Auftreten des Lichts. Sofort ist man auch schon wieder an die Bibel erinnert, denn da heißt es, gleich nach der Erschaffung von Himmel und Erde: „Gott sprach, es werde Licht."[173] Das Licht ist jedoch bei Jelinek doppeldeutig; es hat gleichzeitig auch die Funktion einer Metapher für radioaktive Strahlen, denn: „Licht, Strahlen, Wärme kann man nicht hören."Und auch von der Vertreterin des Lichts, der Sonne, ist immer wieder in personifizierter Form die Rede, denn sie habe „etwas helleres gesehen als sich selbst."[174] Licht tritt außerdem, wie oben erwähnt, in seiner Reaktionsform, also als Feuer auf: „Feuer unterm Hintern. Das nenne ich Energie!"[175]

Ein weiteres Element, das immer wieder in Form von überschwappenden Meeren und Sturzbächen aus Tränen im Text vor kommt, ist das Wasser; es reagiert ebenso auf die atomare Katastrophe wie das Licht: „Aus dem Aug stürzt die Flut, aus den Ohren die Überschwemmung."[176] Ähnlich wie die Sonne wird auch „das Wasser" zu einer agierenden Figur: „Das schaut dem Wasser ähnlich, dass es sich verbirgt."[177] Doch gleichzeitig ist dieses Element ebenso konkreter Schauplatz der Geschehnisse: „Die Chancen, uns im Wasser treibend zu finden, dürften nicht sehr groß sein."
Später heißt es, in Andeutung an die Überschwemmungen, die in Fukushima mit dem Erdbeben einhergingen, auch ironisch: „Also dafür hätten sie nicht gleich das

Zuviel an Menschlichem rausgekotzt aus den Gebärmüttern der Unterschicht.
Es ist Zeit für die Über Mensch Maschine, die der Queen dient.
Wir sind die Auserwählten.
Das Glitzergeschlecht.
Die herzamputierten Apparaturen.
Wir sind die Unverwundbarkeit.
Sind stärkere Wesen.
Leuchtend wie Atompilzchen.

Sie zündet das Feuer an.

Und: Die arme Erde, sag ich.
Die kann ja auch nicht jeden Dreck auf ihrem Buckel tragen.
Motten und Menschen wollen sich vermehren.
Wir aber haben ein anderes Programm.
Wir dienen der Queen.
Wir brauchen diese Energie für die Elite, sie verstehen.
Also: Keep the fire burning.

Eine Motte schwirrt um die Flammen herum, fängt schließlich Feuer und verbrennt.

Licht aus.

172 Vgl.: ebd.

173 Vgl.: https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/gen1.html, Stand vom 1.4.2016.

174 Vgl.: www.elfredejelinek.com, Stand vom 30. Mai 2016.

175 Vgl.: ebd.

176 Vgl.: ebd.

177 Vgl.: ebd.

ganze Meer schicken müssen“[178] und: „Wer könnte sich sonst so wild ergießen wie das Wasser, bevor es einen erschlägt?“[179]
Die zweite Geige gibt- wie bereits zititert- auch zu: „Ich habe vor dem Wasser die größte Angst, mehr als vor dem Feuer.“[180] In diesem Satz wird erstmals die Verknüpfung zwischen den Elementen Wasser und Feuer hergestellt. Und schon knapp danach wird angedeutet, dass Wasser und Feuer ineinander aufgehen, es in diesem Zustand der Verwirrung auch zu einer Durchmischung der Einheiten kommen würde: „Aber das Wasser wird heiß sein!“[181] Sind die Elemente dermaßen verwirrt durch die atomaren Katastrophe, dass jetzt auch schon Wasser brennen kann?

Was wären Menschen ohne die Erde, dem Grund, auf dem wir gehen? Von diesem scheint aber nicht mehr soviel übrig geblieben zu sein, wie wir durch folgendes Wortspiel mutmaßen können: „Es gibt keinen Grund. Der Grund ist weg.“[182] Grund bedeutet in diesem Kontext zum einen freilich Erde, jedoch zum anderen auch so etwas wie Grund-Lage, also Lebenssinn. Was für eine Motivation hat man, in dieser – um bei dem Wort zu bleiben – „zu Grunde gerichteten“ Welt noch zu existieren?
Das Element der Erde wird ebenfalls, nachdem es eingeführt wurde, gekonnt mit anderen Elementen verknüpft. Zunächst werden Erde und Wasser miteinander in Verbindung gebracht: „Der Erde kann man kein Wasser abschlagen!“[183] Doch auch Feuer und Erde vermischen sich auf neuartige Weise, denn das Feuer verbrennt die Erde, wie wir so nebenher erfahren dürfen: „Wenn man nach vorne durch verbrannte Erde stapft“, heißt es da an einer Stelle lapidar. Die Erde wehrt sich freilich auch gegen die von ihr geforderte Unterwerfung, und zwar durch ein Beben, das, wie wir wissen, letzten Endes auch den Unfall im Reaktorblock B des Kernkraftwerkes Fukushima ausgelöst hat.

178 Vgl.: ebd.
179 Vgl.: ebd.
180 Vgl.: ebd.
181 Vgl.: ebd.
182 Vgl.: ebd.
183 Vgl.: ebd.

Wasser und Licht kombiniert die Autorin ebenfalls noch einmal miteinander: „Wenn du sie aufnimmst (gemeint sind die Tränen) (…) dann wird es irgendwann recht voll werden, und Körper werden zu tausenden ins Wasser geschwemmt, das strahlend mit ihnen davon schwimmt.“[184]

Gegen Ende des zweiten Textteiles kommt im wahrsten Sinne des Wortes frischer Wind in den Text, auch wenn das nicht ohne Anstrengung vonstattengeht: „Der Wind erhebt sich mühevoll, aber wenn er einmal dran ist, dann gibt es kein Halten mehr.“ Dieses Element reagiert also, wie hier angedeutet, als Hurricane.

Gewinnen tut aber dann doch das Licht, und zwar sowohl in seiner Bedeutung als „Leuchten“ als auch als in seiner Bedeutung von „radioaktiver Strahlung“. Das Licht bleibt letzten Endes übrig, es durchdringt die handelnden Figuren: „Wir sind es selbst, das Licht.“[185]

Im Epilog reagieren Erde und Luft – „Wir waren ausgeliefert, dem Beben, dem Sturm.“ – sowie Wind und Eis miteinander, denn da ist von „Eisige(n) Winde(n)“[186] die Rede.

Weiters wird im letzten Textteil das Wasser in Form einer **Flut** zum Freund und Helfer des Menschen: „Das Wasser hat uns in vielen Fällen das Begraben abgenommen.“ Gleichzeitig wird es, wie bereits mehrmals festgestellt wurde, aber auch wieder beschimpft, da es sich nicht so richtig den menschlichen Ideen unterwerfen mag; „Blödes Wasser, kann nicht bleiben, wo es ist“, flucht die Sprechende, und: „Das Wasser soll gefälligst ausbügeln, was es verbrochen hat.“

Auch die Wesen, die in den Elementen leben, erwähnt die Autorin immer wieder: Fische, Schmetterlinge, Pflanzen, und letzten Endes sogar Menschen werden zum Thema des Textes.
Und auch der Hermes-Mythos tritt in der Metapher von Spürhunden auf. Immer wieder werden in Jelinek'schen Texten auch geschichtliche Bezüge hergestellt. „Wir

184 Vgl.: ebd.
185 Vgl.: ebd.
186 Vgl.: ebd.

: Baumleberliebe:

Wie ist es möglich, in unserer Gesellschaft zu einem Subjekt zu werden, das, wenn es spielt, sich der Kodes und Bilder bewusst ist, mit denen es operiert? Wie passiert Gegenwehr, wie ist es möglich, sich gegen biotechnologische Machtstrukturen aufzulehnen?
Julia Kristeva sieht das Poetische als eine Struktur, die eine auflösende Wirkung erzielt, die fixierte Formen zerrüttet und Symbole zum Gleiten bringen sowie deren Ordnung erneuern kann. Auch Roman Jakobson definiert das Poetische als ein autonomes Element, das sich weder inhaltlich noch formal bestimmen lässt.[21] Poetizität ist also in diesem Sinne hinterfragend, kann eine Gegenstimme zu vorhandenen Strukturen und Denkweisen darstellen. Es gilt, die Arbeiten in den Kontext des Widerstandes

21 Vgl.: Eva Waniek, S. 44f.

folgen einer Fährte, denken an Beute, aber es war die Fährte von Dieben.“ Ist das nicht genau das, was die Biomacht mit uns macht: die Beute wird uns versprochen, gleichzeitig aber wird dafür gesorgt, dass wir sie uns nicht zu eigen machen können, damit man uns klein halten kann?[187]

In einem fulminanten letzten Sprachfeuerwerk, einer dichten Partitur aller **Stimme**n, verknüpft die Autorin noch einmal alle unterschiedlichen Elemente „Dafür wurde etwas angeleitet und dann Wasser eingeleitet, von überallher, aus der Erde, vom Meer, aus der Luft, aus den Hubschraubern, Wasser (…)“
Was bleibt ist Betroffenheit. Man scheint sich bereits in der Katastrophe zu befinden.
Die Menschheitsgeschichte steuert also nicht auf die Katastrophe zu, sondern sie ist diese Katastrophe in zyklischer Permanenz immer auch schon selbst, so Ulrich Horstmann.[188] Elfriede Jelinek’s Text weiß dies auf unprätentiöse Art und Weise zu thematisieren. Denn das Eigenleben, das die verschiedenen Elemente bei ihr zugewiesen bekommen, exemplifiziert den apokalyptischen Ausnahmezustand des Super-Gaus auf reflektierte Art und Weise.

zu stellen.
In „baumleberliebe“ wird die Geschichte von Daphy’s Familie mit einem Endzeitszenario – der Apokalypse- verwoben. Wie kontrolliert eine Elite die Überbevölkerung der Erde? Mit Naturkatastrophen wie **Flut**en und Wirbelstürmen? Mit Terroranschlägen? Bei dem Versuch, dem eigenen Unglück zu entkommen, wird der einfache Mensch zum willenlosen Empfänger fauler Glücksversprechen. Denn hinter jeder Werbung steckt der Terror. Und hinter jedem Terror steckt ein Plan. In „an meinen Haaren möchte ich sterben“ schließlich soll das Geheimnis der Biomacht enthüllt werden. Die Figuren der ersten beiden Geschichten werden miteinander verwoben, und die Geschichte der Tochter der Queen of the Biomacht, der Schneeprinzessin bildet das Hauptthema des Stückes. Die Schneeprinzessin macht sich auf, die Welt vor ihrer Mutter zu retten. Dazu muss sie aber erst Niemand werden und ein Kind gebären.

:

„Die hervorgehobene technische Übermittlung von Jelineks körperloser **Stimme**, das von ihr in Stockholm inszenierte Theater der Aufzeichnung, reflektiert - wie Castorfs und Neumanns Einsatz - die Rhetorizität poetologischer Selbstauskunft anstatt diese zu authentifizieren.1 Entsprechend funktioniert der für Stockholm produzierte Text Im Abseits, als ob er in der Absage an die zwischenmenschliche Aussprache ein Theater der sich verselbstständigenden Stimmen adressierte.“ (Evelyn Anuss)

187 Vgl.: ebd.

188 Vgl.: Tödliche Natur, Thomas H. Mach. In: Kein Licht, Leseheft, Dramagraz, Graz 2013.

6.5. Die untoten Toten – eine Reminiszenz an Samuel Beckett

Bei „Kein Licht“ handle es sich – so schreibt Ernst Marianne Binder, der die österreichische Uraufführung des Textes zu verantworten hat – um „den Gesang der untoten Antigone“. Und tatsächlich scheinen es zombie-artig anmutende Figuren zu sein, die hier zur Sprache kommen dürfen, denn gleich zu Beginn des Textes heißt es: „Unsere Töne sind jetzt die große Leere.“[189] Man musiziert also, aber gleich den wandelnden Toten kann man sich nicht mehr verständig machen. Wie die Hauptdarsteller in Becketts „Warten auf Godot“ so kreisen auch Elfriede Jelineks Akteure immer wieder um diese Leere, diese Abwesenheit von etwas, das sich nicht fassen oder messen lässt.

Die Kontaminierung der physischen Welt ist Thema des Textes. Das, was man als Strahlung bezeichnet, bleibt unhörbar, unsichtbar, eine Bedrohung, die aber immer nur farb- und lautlos im Hintergrund lauert. Was sie so bedrohlich macht, ist unter anderem die Tatsache, dass man sie nicht fassen kann.
Das mag auch eine Metapher für das Verborgene in diesem Theatertext sein. Man befindet sich sozusagen im Reich der untoten Toten. Die Figuren sind ähnlich gestaltet wie bei Beckett, besitzen aber dann doch weniger Persönlichkeit, Menschlichkeit, werden reduziert auf ihre Sprachfähigkeit, sind Gefäße, durch die das Sprechen hindurch fließt. Etwas Schreckliches, das sie nur ahnen können, scheint passiert zu sein. Um diese Leere kreisen die scherenschnittartigen Figuren. Wie Inseln ziehen apokalyptische Landschaften an den Stimmen vorüber, die sich nicht halten und auch nicht festmachen lassen.
Im Reich der Toten scheint man sich also zu befinden; der Horror des B-Genres schwappt über den Zuschauer. Diese Beschäftigung mit „wandelnden Seelen“ ist etwas, das dem Jelinek’schen Schreiben eigen zu sein scheint. So schreibt auch Rita Thiele: „Schon bei „Kinder der Toten“, dem Opus magnum, hat sich Jelinek auf den 60igerjahre Horrorfilm „Carnival“[190] bezogen, ein

189 Vgl.: Elfriede Jelinek. In: Kein Licht, Leseheft. Dramagraz, Graz 2011, S. 2f.

190 Vgl.: S.N.Swamy: Carnival. Shyney Films. Indien 1989.

B-Movie, das auch witzig gestaltet ist.“[191] „Klänge sind ja unsichtbar“,[192] heißt es am Anfang des Hauptteils. Und dieses Unsichtbare gewinnt nach und nach an Bedrohlichkeit, denn es heißt schon kurz darauf: „Es ist, als gäbe es nichts Festes.“[193]

Geige eins verhält sich tatsächlich wie ein Geist, sie agiert, aber es scheint nichts heraus zu kommen: „Ich spiele ja schon die ganze Zeit, die man Endlichkeit nennt, nur kommt endlich gar nichts.“

Gleich darauf wird dies auch noch einmal konkret auf den Punkt gebracht: „Es ist, als würde ein Geist unsere Heizung antreiben.“[194]

Die gespenstische Atmosphäre wird im folgenden Dialog noch verstärkt. So meint A: „Da, da ist was, jetzt merke ich es auch. Aber nicht das, was du spielst. Denn das höre ich nicht. Dafür hörst auch du mich nicht.“ Ein Verhältnis zwischen Lebenden und Toten, wie man es aus einem Gruselfilm kennt, wird hier deutlich dargestellt. Die Akteure scheinen tatsächlich wandelnde Geister zu sein: „Doch, geruchlos, geschmacklos und wasserdicht wie unsere Kleidung sind wir.“

„Die Musik ist abgelaufen, jetzt laufen wir selber, doch wohin?“[195] Ähnlich wie Geister, die die Welt nicht verlassen können, da sie festgefahren sind in ihren Programmen und Programmierungen, kommen uns A und B vor.

Die ganze Szenerie wird jedoch gleich wieder mit einem Wortspiel ironisiert: „Spricht etwas darüber, dass wir noch ganz dicht sind? Das unsere äußere Hülle noch hält?“ Die Nähe von Wahnsinn und Tod wird in dieser Textstelle offensichtlich; kann Wahnsinn als der geistige Tod gesehen werden? Dass das Verrücktwerden und das Sterben nahe beieinander liegen, dessen scheint sich Elfriede Jelinek jedenfalls bewusst zu sein.

Eine weitere profane Aussage über Leben und Tod wird schon einige Absätze später getroffen: „Auch das Leben kommt nie zurück, wenn es einmal gegangen ist.“[196]

191 Vgl.: Untot. Rita Thiele. In: Kein Licht. Leseheft Dramagraz, Graz 2013, S. 24f.

192 Vgl.: ebd.

193 Vgl.: ebd.

194 Vgl.: ebd.

195 Vgl.: ebd.

196 Vgl.: ebd.

Doch obwohl „das Leben gegangen“ zu sein scheint, agieren die Figuren weiter, bezeichnen sich selbst als „Begleiter von etwas Unhörbarem.“[197] Sie wissen nichts anderes, als zu spielen, sind sich jedoch gleichzeitig der Sinnlosigkeit ihrer Aktion bewusst: „Wir streichen, und doch streifen wir an nichts an.“ Ähnlich wie Geister besitzen sie keinen Körper mehr und sind – im Gegensatz zu den klassischen Beckett-Figuren, die doch meist als konkrete Charaktere auftreten und Namen wie Estragon und Vladimir haben – nur noch Stimmen, die gehindert werden, je zu Wort zu kommen. Auch durch die Namensgebungen „A“ und „B“ wirken die Figuren gleichsam auf das Wesentliche, nämlich ihre Existenz als Sprechende, reduziert.

Das eigene Tot-Sein wird nun auf die Töne, das Äußere projiziert: „Sind die Töne tot, sind sie gestorben?“ Schließlich wird, um sich des eigenen Vorhandenseins zu versichern, die Frage ans Publikum gestellt: „Hört uns jemand?“[198]

Man fühlt sich jedoch später auch an Becketts „Text um nichts“[199] erinnert, wenn es heißt: „Aber ich bin ja nur die Begleitung von nichts, denn aus dir kommt ja nichts. Nichts, nichts, nichts.“[200]

Die Figuren bezeichnen sich am Ende selbst als: „Die Tonlosen, Harmlosen, Machtlosen.“[201] Das stimmt, denn die Toten können keine Revolution mehr anzetteln.

In „Kein Licht“ kollabiert das Raumzeitkontinuum. Das zwanghafte Weiteragieren der Figuren gestaltet sich hier ähnlich wie bei den Beckett-Figuren, die auf Godot warten. Nur haben diese Figuren keinen Körper mehr, die Sprache ist zu deren Körper umfunktioniert. „Musik ist Zeit und die haben wir nicht mehr“,[202] heißt es zu Beginn des Textes. Auswirkung nuklearer Katastrophen sprengen unser Vorstellungsvermögen, auch unser Zeitgefühl; die Atomindustrie treibt das parasitäre Verhältnis von Natur und Mensch auf die Spitze.

Im Prolog und im Epilog von „Kein Licht“ scheinen im Gegensatz zu den restlichen Teilen des Textes eher kon-

197 Vgl.: ebd.

198 Vgl. Thiele, Rita, S. 25f.

199 Vgl.: Samuel Beckett: Erzählungen und Text um Nichts. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997.

200 Vgl.: ebd.

201 Vgl.: ebd.

202 Vgl.: ebd.

kretere Figuren zu Wort zu kommen, sie sind verortet in Zeit und Raum: So erinnert der Duktus der Prologs an die Stimme der Autorin selbst, und auch der Stil des Epilogs lässt mutmaßen, dass hier ein Lebender seine Beklemmung ausdrückt.

Die Mitreflexion des Verhältnisses von Theater und Wirklichkeit finden bei Elfriede Jelineks Texten an die Spitze getrieben. Ohne die Revolutionen im Theater des frühen 21.Jahrhunderts wären die Arbeiten der Autorin nicht denkbar; das bezieht sich sowohl auf die Diskurs-Elemente als auch auf die Spracharbeit.

6.6. Tränen, Katharsis

Auch die allegorisch angelegten „Tränen“ sind nicht nur gleichsam Handlungsträger in Elfriede Jelinek’s Text. Bei Girard heißt es, der Seelenkomplex vertreibe Gefahr immer durch Weinen oder Lachen:
Daher liegt es, angesichts der Katastrophe, wohl auf der Hand, dass Tränen im Theaterstück „Kein Licht“ eine Hauptrolle spielen. Schon bei Aristoteles dienten sie der Reinigung, der Katharsis. Aber Jelinek meint, ganz im Sinne Benjamins, dass das Kunstwerk nicht erlösen solle sondern die Erlösung erst nach Betrachtung des Stücks im Subjekt selbst stattfinden müsse. Dafür wird der Zuschauer aufgrund der ironischen Spracharbeit immer wieder zum Schmunzeln angeregt. Girardi analysiert weiter, dass Lachen aggressiver sei, daher reagiere es schärfer auf krisenhafte Elemente als Weinen; die Bedrohung dürfe aber nicht zu groß werden, dann bleibe das Lachen einem im Hals stecken. Dieses Moment, in dem man sich an seinem eigenen Lachen gleichsam verschluckt, ist bei der Rezeption von „Kein Licht“ gut zu beobachten. Lachen und Weinen sind laut Girard nur Begleiter unserer Gefühle und nicht zu verwechseln mit ihnen selbst.[203] In demselben Sinne sind ja auch die Musiker nur Begleiter von etwas Unfassbarem, Unhörbarem, das jedoch da ist.
Am Anfang schon wird über Nässe und Trockenheit, ein wichtiger Aspekt der Tränen, gesprochen, das Drama an sich als Rahmen wird thematisiert: „Ich denke, sie haben

203 Vgl.: ebd.

Ihre Besetzung in trockenen Tüchern? Diejenigen, mit denen sie das Meer getrocknet haben, haben sie weggeschmissen.“[204]

Und weiter: „Manche Schauspieler lachen ja, wenn sie weinen sollen; das ist für sie kein Unterschied.“

Das Weinen wird jedoch noch aus einer weiteren Perspektive betrachtet: „Die Physiker, nein, die Physiologen, sagen, dass die Tränen die Augen irgendwie so schmieren. Oder nicht? Die Tränen als Schmiergelder für die Augen, damit sie funktionieren?“

Den Tränen werden aber noch andere Eigenschaften zugeschrieben, wie wir ja bereits wissen: „Die Tränen haben die Aufgabe den Fremdling, den man gar nicht sieht, zu verjagen.“

Und schließlich wird auch in das Individuum und sein „Weinverhalten“ „hinein gezoomt“: „Tränen, meine Tränen, was seid ihr gar so laut? (…) Warum wird da geweint? Es gibt keinen Grund. Der Grund ist weg (...). Wo ist das Leck, aus dem ihr fließt, ihr Tränen, wo ist die Quelle, dessen, das man nicht hört?“[205] Die Tränen werden, wie auch die Elemente, personifiziert, zu Akteuren gemacht.

„Jemand weint, ohne dass ein Stück Staub in sein Auge gedrungen ist. Es muss ein Bedürfnis bestehen, etwas aus uns zu vertreiben“,[206] heißt es. Mit diesem „etwas“ ist natürlich auf die radioaktive Strahlung hingewiesen. Die Tränen werden wie kleine Soldaten aufgefordert, doch endlich zu fließen: „Auge, Träne, raus damit!“[207] ruft Geige zwei und der Rest stimmt zu: „Ja, Reinigung! Träne, reinige, Marsch!“[208]

Die zweite Geige sagt schon wenig später: „Das Resetten eines Gefühls kann nicht in Gang gesetzt worden sein, nein, das hätte man uns mitgeteilt. Neu booten? Auge, Träne, raus damit, wird’ bald.“[209] So äußert eine Figur den Wunsch nach Reinigung, den Jelinek ihr und den Zuschauern in ihrem Ansatz des Theatermachens jedoch verweigern muss, denn, so die Autorin: „Ich will diese Abreaktion nicht, auch nicht eine Katharsis, damit die Menschen von Furcht und Schrecken befreit werden

204 Vgl.: ebd.
205 Vgl.: ebd.
206 Vgl.: ebd.
207 Vgl.: ebd.
208 Vgl.: ebd.
209 Vgl.: ebd.

können. Das wäre ja nur das ewig perpetuierte Drama der Familie."

Weiters sagt sie über ihre Herangehensweise: „Meine eigene Wut ist die Wut einer Unmündigen, die aber ununterbrochen spricht, auch ohne Mund."

Dem ironischen Moment wird eine wichtige Aufgabe zugesprochen: „Ich würde sogar sagen, gerade wenn es besonders ernst wird, muss man besonders komisch werden. Die Ironie ist ja rein sprachlich und kann nicht anders ausgedrückt werden. Daher ist Ironie ein ideales Mittel fürs Theater, wo der Körper etwas anderes sagen kann als das Sprechen".[210]

Ohne die Strömungen unterschiedlicher Herangehensweisen im Theater der 60iger Jahre wäre dieser Ansatz, Körper und Sprechen voneinander zu entkoppeln, gar nicht denkbar, da die Trennung der Ebenen erst in dieser Zeit stattgefunden hat. Man denke hierbei nur an Grotowski, der in seinen Arbeiten versuchte, Zeichen aus ihrem ursprünglichem Zusammenhang heraus zu destillieren, um so ihre ursprüngliche Struktur hervor treten zu lassen. Verschiedene Dinge wurden im Gegensatz zueinander verwendet: z.B. Stimme und Geste, Körper und Text, und so weiter.

Günter Anders meint, die Apokalypsen-Blindheit von uns Menschen liege in der Unfähigkeit unserer Körper und Seelen, die Destruktivität atomarer Katastrophen zu fassen.[211] So machen alle einfach weiter; auch dieses blinde Agieren finden wir in „Kein Licht": „Vor Angst verrückte irren umher, schrecklich krank im Verstand, aber wir spielen. Wir spielen. Was geschehen ist, wird man uns schon sagen, aber wir werden das auch nicht hören. Wir werden selber die Begründung sein, denn wir werden nicht hören, was wir begründet haben."[212]

6.7. Fremdgesteuert

„Irgendwas kommt in meinen Stücken immer zum Ausdruck, aber wer beredet da was und wie?"[213] fragt die Autorin sich in einem ihrer theatertheoretischen Texte.

210 Vgl.: ebd.

211 Vgl.: ebd.

212 Vgl.: ebd.

213 Vgl.: www.elfriedejelinek.com, Stand vom 13.11.2013.

Es sind Stimmen, die hier auftreten. Sind Körper, die Textflächen reproduzieren. „Irgendwas“, schreibt Elfriede Jelinek. Man, das heißt, Frau, wird also gesprochen. Ist fremdgesteuert. Wird durch alle möglichen Facetten des Sprachmaterials in unterschiedliche Richtungen getrieben. Nichts als Sprechende sind Jelineks Figuren, sind leere Leinwände, die von Wort und Klang geschrieben werden. Oder, um mit der Metaphorik der Musik zu sprechen: Sind Instrumente, die erst durch Luftströme oder Berührungen mit dem Wort in Vibrationen versetzt werden. Und tatsächlich folgt auch sofort eine Musik-Metapher in Jelineks Aufsatz: „Das Klavier ist schwer, wenn man es bewegen will, während die Musik es ist, die die Menschen bewegt, das ist einfacher.“[214] Ja, tatsächlich hat man das Gefühl, als würden die Figuren bei dieser Dichterin eher durch die Sprache bewegt werden, als dass sie die Sprache zum Ausdrucksmittel wählen würde. Vielmehr wählt die Sprache den Schauspieler. „Dieser Text denkt seine eigene Heimatlosigkeit hin“, schreibt Jelinek weiter. Ihre Arbeiten für Theater sind also Arbeiten der Innerlichkeit; sie kommen von irgendwo und veräußern sich, sind aber heimatlos, gehören niemandem. Diese Fremdheit im System, dieses nicht hinein passen, ist auch ein wichtiger Faktor, wenn es um die bewusste Auflehnung gegen die Herrschaftsordnung, der der Biomacht, geht. Man kommt in den Rastern nicht vor. Bei Jelinek sprechen darum auch keine Subjekte im klassischen Sinn. Die, die sich veräußern, sind passiv. „In der passiven Bewegung, im Nichtstun arbeitet das Wasser, schmilzt alles unter einem weg“, schreibt die Dichterin. „Alles geht, nur man selbst geht nicht.“ Die Sprache ist ein Naturelement, sie fährt in die Körper hinein wie Luft, die sie atmen, die Schauspieler werden gesprochen, die Texte sind Wind, sind Rauch. Sind Stimmen ohne Körper, die ein Körper vor sich herschiebt.

Wenn Jelinek „Die Entfremdung des Arbeiters und seine Ersetzung durch die Maschine“ erwähnt, so hat sie einen der wichtigsten Punkte der Biomacht- Zeit getroffen: Die Maschinisierung. Der Mensch wird zum Übermenschen, er kann leben machen, er kann sich selbst optimieren, er wird ein Roboter. Und: „Die Entfremdung (…) erfasst alles. Das Arbeitsmittel erschlägt den Arbei-

214 Vgl.: ebd.

ter.“[215] Ist dies eine Metapher für Jelineks Sprache, die immer schon schlauer ist, immer schon weiter, als die Sprechenden, die ihr nur als Gefäße dienen?
Gleichzeitig aber heißt es jedoch auch: „Solche Mensch- und Heimatlosigkeit versuche ich erst gar nicht zu fassen. Ich beschreibe die Reise im Stillstand.“[216] Die Figuren treten am Stand, sie perpetuieren das Sprachmaterial, es geht nicht mehr ums Erzählen, geht nicht mehr nur um das Erzeugen von Bedeutungen, vielmehr kippt ein Assoziationsraum in den anderen, lassen sich die Bilder nicht halten, zu vehement ist die Maschinerie da am Arbeiten. Jelinek findet für diesen Zustand im folgenden Text die Metapher einer Frau, die eingesperrt wurde, „und wenn sie herausgelassen wurde, musste sie arbeiten, arbeiten, arbeiten. Eine extremere Form der Entfremdung fällt mir nicht ein.“[217] So arbeitet also auch Jelineks Sprache, ohne dass es dafür Maschinen bräuchte. Ist das eine Form von Utopie? Ist es eine Möglichkeit, anders mit dem Arbeitszwang in unserer Gesellschaft umzugehen?
Vehement wehrt sich die Dichterin gegen die Zuschreibung der „**Collage**“; sie versteht die Zitate als Türen, die sie einschraubt, sozusagen Fenster zur Außenwelt, der letzten Möglichkeit, sich an sinnhaften Bruchstücken fest zu halten. Das ist alles. Damit das System sich noch ein wenig bewegt also hantelt sie sich an sprachlichen Versatzstücken entlang. Der Rest ist, auf den Spuren Becketts, Text um Nichts. Ist Stillstand. „Es muss bei mir“, schreibt Jelinek, „immer alles stillhalten, sonst fasse ich es nicht.“ Wen wundert das? In einer Zeit, in der die stressige Aufgabe, sich selbst zu optimieren, zu arbeiten, zu schwitzen, zu produzieren und sich zu reproduzieren, also „Leben zu machen“, über die Individuen schwappt, ist dieser Stillstand, um den es sich sprachtechnisch dreht, wohl der einzig plausible Widerstand. Durch das Zitat-Material werden Türen geöffnet, die dem Zuschauer die Möglichkeit geben, sich durch den Kosmos seiner Erfahrungswelt einzuklinken. Die Außenwelt kann sich über Versatzstücke an die Sprachwelt der Jelinek annähern, kann hängen bleiben, ihr wieder entgleiten, wieder hängen bleiben. Vertrautes nimmt den Zuschauer bei der Hand, um ihn in die Welt der Leere zu entführen. „Ich

215 Vgl.: ebd.
216 Vgl.: ebd.
217 Vgl.: ebd.

: Baby´s on Fire- ein Feuerwerk aus Fleckerteppichen?

Versatzstücke, **Collagen**. Was war Kunstproduktion jemals anderes als eine Arbeit mit bereits vorgefundenem und in Geflechten neu verwobenem Material? Oder anders formuliert: Worin liegt das Eigene? Gibt es so etwas wie Eigenes denn überhaupt? Diese Frage stellt sich immer wieder aufs Neue, besonders in der Auseinandersetzung mit diversen kulturellen Ausdrucksformen- auch mit der heutigen Popkultur:
Kaum eine Rap- Gruppe der jüngsten Generation versteht es ähnlich gut wie das afrikanische Duo „The Antwoord“, mit Zuschreibungen und Codes zu spielen, sie in textlichen und visuellen Anhäufungen neu zu verstricken. So handelt es sich bei Yolandi, der Hauptfigur des verrückten Duos, um ein seltsames Hybridwesen, das sich wahlweise als Barbie, Lolita oder vampirzahnige Hexe im Plüschkostümchen zu präsentieren versteht. Ihr männlicher Gegenpart ist ein ausgemergelter, doppelt so großer Typ, der aussieht, als wäre er eben zum fünften Mal aus dem Gefängnis geflohen; sein hagerer Körper ist übersät mit Tatoos, er trägt ein Ober-

weiß nicht, was sie sind, diese Zitate, aber ich brauche sie, um im Stehen vorwärts zu kommen.“[218] So kreist die Schreibende um ihr Zitat- Material, wird durch es angetrieben, perpetuiert. Wie die Beckett’schen Figuren durch die Leere angetrieben werden, so ist Jelinek selbst diese Leere, die sich am Zitat-Material entlang hantelt, um schreibend nicht den Verstand zu verlieren. Die Fluss-Metapher wird erneut aufgegriffen: „Das alles ist Wasser.“[219] Eine Form der Haltlosigkeit also, in der die sprachlichen Versatzstücke wie kleine Flöße treiben, Raumschiffe in der kosmischen Dunkelheit, an die man sich für Momente klammern, mit ihnen fliegen kann.
„Dass man glaubt, diese Aufführung wäre mein Text, der ist aber nur ein kleiner Teil, der größere ist die Arbeit der Menschen, ganz ohne Maschine“, schreibt Jelinek am Ende ihrer Fremdheitserläuterungen. Das Menschliche wird betont, eine Form des Widerstandes indirekt berührt.[220]

6.8. Modeschau

„Ich möchte seicht sein“; gesteht Elfriede Jelinek. Doch gleich wird dieses Statement auf gekonnte Art und Weise reflektiert. Sie spricht sich dezidiert gegen eine Form des Theater-Machens aus, in der die Schauspieler versuchen, etwas darzustellen. Dass das spätestens seit dem Beginn der Moderne – man denke nur an Jerzy Grotowski oder auch an Choreographen wie Yakuzo Ono, die ihre Schüler wochenlang nicht schlafen ließen, um bei ihnen eine Form des ungefilterten, unmittelbaren Ausdrucks in Spiel und Tanz zu erzielen – im Theater üblich ist, sei dahingestellt. „Bewegung und Stimme möchte ich nicht zusammen passen lassen“,[221] heißt es weiter. Man denke hier nur an das Manifest von Grotowski oder an die Techniken von Peter Weiss, der sich gegen jede Form der Mimesis oder Identifikation mit dem Text aussprach. Hatte doch schon der Schauspieler der griechischen Antike die Maske als eine Möglichkeit der Herstellung von Distanz, zu sich selbst, zum Text, zum Zuschauer, zu nutzen gewusst!
Doch schon wieder ist im Text die Rede von einer Malippen- Bärtchen und Baggy Pants, die sogenannte „Arschfresser- Hose“, also alles à la Streetwear. Das Spiel der Gruppe mit Codes und Rollenentwürfen in Songtexten und Videos ist offensichtlich. Kopiert und umgearbeitet werden Melodien, Texte und Posen bereits existierender Popsänger. Die Arbeit mit Fremdmaterial, das Zitieren, das „Abschreiben“ und Weiterverweben, scheint also nach wie vor eine wichtige Herangehensweise zu sein, wenn es darum geht, Eigenes zu kreieren.
Der Akt des Kopierens hat eine sehr lange Tradition. Darauf rekurriert nicht nur Flauberts Erzählung Bouvard et Pécuchet. Demütige Haltungen einnehmend haben schon die mittelalterlichen Mönche Bibeltexte kopiert und mit kunstvollen Initialen geschmückt. Das Handwerk des Abschreibens musste mühsam eingeübt und schließlich beherrscht werden, bevor es an die eigene Textproduktion gehen konnte. Seit jeher also dient die Kopie den Menschen dazu, sich Kultur anzueignen. Doch was damals einen- oft lebenslangen und demütigen- Prozess des Rezipierens, Kopierens und Tradierens bedeutete, veränderte sich mit der Erfindung des Buchdrucks. Nun war Raum gegeben, Geflechte aus bereits Vorhandenem zu kreieren, sofort zu verweben, sich das Material gleich „zu eigen“ zu machen. Der (scheinbar) stupide Akt der Kopie wurde nach und nach der Maschine überlassen. Demnach baute Walter Benjamin auf das Wesen der Collage und des Zitates und versprach sich durch diese eine Revolution in der Kunst: Die Tradierbarkeit würde seiner Meinung nach der Zitierbarkeit weichen: Damit, dass eine wachsende Ausdehnung der Presse passierte, gerieten immer mehr Lesende in die Situation, auch Schreibende zu werden. Man denke nur an die Entstehung der sogenannten „Briefkasten“ in der Tagespresse. Durch diese wichtige historische Entwicklung verlor die Trennung zwischen Autor und Rezipienten, so Benjamin, nach und nach seinen grundsätzlichen Charakter. Der Lesende kann sich jederzeit in einen Schreibenden verwandeln- genau so, wie Aufklärung in Mythos um schwappen kann- und umgekehrt. So wird die Befugnis, sich literarisch zu betätigen, zum Allgemeingut. Partikel aus Texten, Bildern und Musik können daher auf-

218 Vgl.: ebd.
219 Vgl.: ebd.
220 Vgl.: ebd.
221 Vgl.: ebd.

schine: „Die Maschine also ist verborgen, der Schauspieler wird mit Geräten umbaut.“[222] Diese Geräte sind zweifelsohne Jelinek's Sprachströme, eine nicht sichtbare Maschinerie, die sich an den Schauspieler pfropft, mit ihren Schläuchen an seinem Körper, seinem Kehlkopf, seiner Psyche „kletzelt“: „Der Schauspieler ahmt sinnlos den Menschen nach, er differenziert im Ausdruck und zerrt dabei eine andere Person aus seinem Mund hervor. (…) Ich will keine fremden Leute vor dem Zuschauer zum Leben erwecken.“ Jelinek geht es um etwas anderes: Um die Entfaltung des Sprachmaterials. Sie lässt Laute durch Körpergefäße tönen, die zwischen Sinn und Nichtsinn oszillieren. Als eine Modeschau bezeichnet Elfriede Jelinek ihre Arbeit provokant: „Modeschau deswegen, weil man die Kleider auch allein vorschicken könnte.“ Der Schauspieler als Darstellender soll verschwinden und die Sprache stattdessen zum Vorschein kommen. Sie ist es, die sich selbst perpetuiert, entlarvt, in Frage stellt, zusammen faltet und wieder neu aufklappt. Sie ist es, die um diese Leere kreist. Der Schauspieler bedient diese utopische Maschine, das lautliche Gerät. Wen wundert es, dass Jelinek da mit der Metapher eines Heiligen kommt. Das Reden in Zungen scheint zu ihrem Sprachmaterial zu passen. Text fließt durch einen hindurch, eine Art „Glossolalie“ die ausnahmsweise Sinn produziert, zumindest manchmal, oder sich zumindest dahin bewegt, um sich selbst gleich wieder in Frage zu stellen.

„Wer ist wer?“ fragt Jelinek und meint ironisch „ich kenne diese Leute ja nicht!“ Hier spricht sie radikal aus der Sicht des Zuschauers. Warum soll ein Zuschauer sich mit dem Schauspieler identifizieren? Soll er nicht viel eher staunend bei den Operationen zusehen, die die Maschinerie auf der Bühne mit den leeren Hüllen, den wandelnden Kleidern, vornimmt? Denn: „Die Schauspieler haben die Tendenz, falsch zu sein, während die Zuschauer echt sind. Wir Zuseher sind nämlich nötig, die Schauspieler nicht.“[223] Jelinek spricht sich also für eine offensichtliche Darlegung dieser Falschheit, dieser Künstlichkeit aus. Mit Illusionen werden „wir Zuschauer“ doch oft genug gefüttert, oder? Sollte es nicht einmal Raum für unsere eigene „Echtheit“ geben? Wo genommen und in die eigene mit hinein verwoben, zitiert werden.[22]

Zitiert wird auch bei „The Antwoord“ häufig. So darf in einem der Videos beispielsweise Lady Gaga persönlich auftreten, was bei denen, die den Seitenhieb verstehen und dekodieren können, Freude auslöst, von den anderen Zuschauern zumindest als visueller Nebeneffekt gelesen werden kann.

Die Arbeiten von Yolandi und Ninja werden von kleinen Kindern ähnlich geliebt wie von Intellektuellen. Woran mag das liegen? Hat es mit der Art und Weise zu tun, wie die Codes miteinander vermischt, nebeneinander positioniert werden? Auf jeden Fall sind die Bildkompositionen pointiert, mit Gegensätzen wird gespielt: Als altes Verbrecher- Paar dazu verdammt, gemeinsam ihrer Wege zu rollen, müssen Ninja und Yolandi in „Umshimi-Wam“ mit Rollstühlen durch die Landstraßen Afrikas ziehen; zwischen heftigem Blutvergießen und einigen Versuchen, einander tot zu prügeln blicken sie jedoch händchenhaltend den Sternenhimmel an und beten zu Gott. Die Videos präsentieren Verbrecher, Zahnlose, Randgruppen, gleichsam in ihrer Abgründigkeit wie in ihrer Zerbrechlichkeit. Das blonde Mädchen malt seinen Körper schwarz an. Mit Schimpfwörtern wie „Faggott“ wird um sich geworfen, wo doch der DJ der Gruppe selbst laut eigener Aussage schwul ist. Die Zitate und Bilder werden nebeneinander gestellt, der Widerspruch bleibt bestehen.

Doch wo liegt auch jenseits der wörtlichen, musikalischen, zeichenhaften Mehrschichtigkeit das Eigene? Besteht das Eigene nur noch in der Anordnung, der Varianz bereits existierender Bilder?

Nun gibt es aber auch Bücher, die hauptsächlich aus Fremdmaterial und Zitaten bestehen - Roland Barthes „Fragmente einer Sprache der Liebe“ sei hier als ein Beispiel genannt- setzen sich die Videos und Songtexte von „The Antwoord“ aus (Ideal)Bildern zusammen . Diese Art des „Flickens“ gibt es aber nicht nur in der Philosophie, der Literatur sowie der Popkultur, sondern auch in der neuen Musik.

222 Vgl.: ebd.

223 Vgl.: ebd.

22 Vgl.: Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main Suhrkamp Verlag 1966, S. 29f.

kann man sich denn derer überhaupt noch bewusst werden? Darf nicht wenigstens das Theater einen Raum in uns öffnen, in dem wir auf uns selbst zurück geworfen sind? Jelinek will ihre Zuschauer in die Mündigkeit führen, ihnen kein fertiges Produkt vorkauen. Doch diese Echtheit hat auch Nachteile: „Wir haben nicht die Freiheit, falsch zu sein. Die auf der Bühne aber schon, denn sie sind Ornamente unseres Lebens.“[224] Was im griechischen Theater die Maske war, ist bei Jelinek die Sprache, die das Leben verziert, transferiert, mit Ornamenten ausstaffiert und zu Wort und Klang kommen lässt. „Theater hat den Sinn, ohne Inhalt zu sein, aber die Macht der Spielleiter vorzuführen, die die Maschine in Gang halten.“ Performative Akte also, Konstruktionen. Die Materialität wird vorgeführt, der Inhalt muss zurücktreten. Das Reale wird entfremdet, wird Material. So spricht sich die Schriftstellerin dezidiert gegen die von der Hollywood-Filmproduktion so vehement propagierten psychologischen Abbildungen, die nun auch schon das zeitgenössische Theater heimsuchen, aus. Durch den Filter der Spracharbeit wird der Mensch zum Abstraktum, denn die Schauspieler „Werden einfach aus unserem Leben verbannt und auf Lochstreifen gestanzt“, sie sind, wie ich im Kapitel „Fremdgesteuert“ erwähnt habe, Leinwände, die die Autorin be-, zerr- und ent- schreibt, ohne sie damit zu entzaubern.

So übernimmt Morton Feldman in „coptic light“ die Struktur persischer Teppiche und übersetzt diese in vielschichtige Orchesterklänge. Macht es nicht ihre Schönheit aus, dass sie alle einen Fehler haben, eine bewusst hinein genähte Verschiebung? Denn- so der Islam laut Feldman - „Nur Gott ist perfekt.“[23] Diese Drehung führt uns wieder hin zur Göttlichkeit, zur Thematisierung oder auch Beschwörung einer höheren Entität. Wo ist nun jedoch, wenn Künstler mit Textstellen arbeiten, als wären sie Versatzstücke, eigentlich noch Demut, in der beispielsweise sich die mittelalterlichen Mönche so vehement zu üben versuchten? Autoren betreiben ein leichtsinniges Copy and Waste- Dasein, basteln uns aus Fleckerln unsere Texte zusammen, aber haben sie auch die Ursprünge und Kontexte unserer Materialien penetriert? Wikipedia- Informationen werden rasch übernommen, unkritisch in Eigenes eingewoben. Der Künstler muss die Dosierung der vorhandenen Materialen bestimmen und aus diesen eine Form heraus schälen. Hat der Schaffende ein Ohr für die Sprache seines Materials, so wird ihm dieses immer einiges vorsingen, und er muss- ja, in gewissem Sinne auch wie die Mönche- demütig sein und dessen Wünschen folgen. Ein reflexiver Umgang mit Tradition ist wichtig, wenn Kunst mehr sein soll als Reproduktion des bereits Gesagten; jedoch ganz im Sinne Gustav Mahlers: „Tradition ist die Wiedergabe des Feuers, nicht die Anbetung der Asche.“ Handelt es sich aber bei zeitgenössischen, reflektierten Kunstprodukten immer um – mehr oder weniger sprühende- Feuerwerke aus Fleckerklteppichen? Feuer hat jedenfalls das Rap- Duo „The Antwoord“- wenn es die vorhandenen Codes und Bilder oft auch eher ausstellt als penetriert und umarbeitet- mehr als genug, das muss man ihm lassen. Nicht umsonst heißt einer ihrer bekannten Hits auch „Baby´s on Fire“. Und dass Yolandi und Ninja sich zumindest in Ansätzen kritisch mit Bildern, Zuschreibungen und Rollenentwürfen, ja sogar mit der Geschlechtlichkeit selbst- denn in deren Song „Evil Boy“ geht es um einen neuen Entwurf von Männlichkeit jenseits be-

224 Vgl.: ebd.

23 Vgl.: Rita Phole: Lass los, was deine Seele belastet. München, GU- Verlag 2010, S.12f.

reits bekannter Vorstellungen und Ideen- auseinander setzen, wenn sie diese auch nicht dezidiert auf ihren geschichtlichen Kontext hin abklopfen, mag ihnen angerechnet werden. Unter Erhabenheits-Kitsch fallen deren Arbeiten auf jeden Fall nicht. Auch sind die Bilder zu vielschichtig und die Ästhetik des Hässlichen zu krass auf die Spitze getrieben, als dass dem Betrachter eine Ideologie übergestülpt werden könnte. Jede Form von Ideologie stößt relativ schnell an ihre Grenzen, da sich Ideologien immer in gewissen Rahmen bewegen, die gleichzeitig für sie konstituierend sind. Insofern ist meiner Meinung nach die Entfernung der Kunst von der Religion eine große Stärke und Freiheit für alle schöpferischen Menschen. Also doch: Weg vom mönchischen Dasein? Was jedenfalls „The Antwoord“ betrifft, so wird hier jede Form von Idealisierung sofort wieder ironisiert und jede Ästhetisierung schwappt in ihr Gegenteil über, wenn sie nicht durch eine zweite Ebene konterkariert wird. Ein spannendes Fensterchen im derzeit vorherrschenden Einheitsbrei der Popkultur, wenn es auch in seinem Rahmen bleibt.
Ein Problem einer Generation, der so viel an Material zur Reproduktion und Neuverwebung zur Verfügung steht, könnte freilich die Angst sein: Datenmengen und Möglichkeiten überrollen Individuen, sodass die Frage nach „der“ Wahrheit umso existentieller zu sein scheint. Daher boomen Verschwörungstheorien, wird der Zweifel am Realitätsgehalt dessen, was uns präsentiert wird, umso größer. Diese Überforderung und der damit einhergehende Wunsch nach Wahrheit ist selbstverständlich gut nachvollziehbar. Sollte sich der Künstler dem Konvolut an Material und Information aber nicht aussetzen, sich von der Vielschichtigkeit der Welt und dem (Fakten)Reichtum eher herausfordern als einschüchtern lassen? Wahrheitsfindung kann ein kreativer Akt sein, bei dem es nicht mehr um eine Antwort gehen muss, sondern die Suchbewegung Freude und Erkenntnis bringt. Angst jedenfalls scheinen die beiden Rapper nicht sonderlich zu haben, sie versuchen eher, Angst zu machen, aber auch das bleibt stets in einem Rahmen, der einen eher zum Lächeln als zum Schaudern bringt. Wer aber sucht, macht sich freilich auch verletzlich. Wer

sucht, hat noch keine Antworten. „The Antwoord“ gibt vor, „die“ Antwort auf alles zu haben. In dieser überhöhten Form der Ironisierung schwappt alles wieder in eine Suchbewegung über. Wer sucht, weiß nichts, ist offen und durchlässig. Und bedürftig. Diese Verwundbarkeit ermöglicht es uns, Erfahrungen zu machen, Neuland zu betreten. Dass Leben immer lebensgefährlich ist, nicht nur wenn man Yolandi oder Ninja heißt und mit Pistolen in den Slums Südafrikas herum rollt, bleibt natürlich eine basale Erkenntnis. Rumi meinte, ein Mensch könne nur majestätisch werden, wenn er seine eigene Zerbrechlichkeit kennt.

Was die Zerbrechlichkeit betrifft, so schließt sich hier wieder der Kreis zur Demut. Demut hat mit Mut zu tun, mit Sich- Zumuten. Wenn Pop eine Zumutung im positiven Sinne ist, kann Pop zur Kunst werden. Und wenn Kunst nicht auch Zumutung ist, wo bleibt dann ihre erschütternde Kraft? Denn eines steht fest: „Kunst muss die Axt sein für das gefrorene Meer in uns.“[24]

Versatzstücke also, die uns verwundbar sein lassen. Der Rest ist, auf den Spuren Becketts, Text um Nichts. Ist Stillstand. Auch die Dichterin Jelinek hat diesen Aspekt sehr treffend formuliert. „Es muss bei mir“, schreibt Jelinek, „immer alles stillhalten, sonst fasse ich es nicht.“ Wen wundert das? In einer Zeit, in der der Stress, sich selbst zu optimieren, zu arbeiten, zu schwitzen, zu produzieren und sich zu reproduzieren, also Leben zu machen, über die Individuen schwappt, ist dieser Stillstand, um den es sich sprachtechnisch dreht, eine der plausibelsten Formen des Widerstandes. Durch das Zitatmaterial werden Türen geöffnet, die dem Zuschauer die Möglichkeit geben, sich durch den Kosmos seiner Erfahrungswelt einzuklinken. Die Außenwelt kann sich über Versatzstücke an die Sprachwelt der Elfriede Jelinek annähern, kann hängen bleiben, ihr wieder entgleiten, wieder hängen bleiben. Vertrautes nimmt den Zuschauer bei der Hand, um ihn in die Welt der Leere zu entführen. „Ich weiß nicht, was sie sind, diese Zitate, aber ich brauche sie, um im Stehen vorwärts zu kommen.“ So kreist die Schrei-

24 Vgl.: http://www.netzhaeuter.de/bucher/ein-buch-mus-die-axt-sein-fur-das-gefrorene-meer-in-uns, Stand vom 1.Mai 2017.

„Sowieso dauert nichts ewig, im Theater können wir uns darauf vorbereiten, in die Zeitlichkeit einzugehen", heißt es bei Jelinek. Ja, auch Zeit ist ein wichtiges Gestaltungsmittel auf der Bühne, ähnlich wie bei Musik. Darin liegt eine große Stärke des Theaters. Während man ein Bild unterschiedlich lang ansehen, einen Text beliebig oft lesen kann, so vergeht ein Theaterabend, dann ist er vorbei. Und das für immer. Diese Ebene ist eine, die es beim Schreiben mit zu reflektieren gilt. Texte laufen ab, Texte takten die Zeit. Eine musikalische Herangehensweise? Nicht umsonst wird bei Jelinek immer wieder in Musikmetaphern gesprochen, siehe auch die Formulierung in „Kein Licht": „**Musik** ist Zeit und die haben wir jetzt nicht mehr". Die Schauspieler also „sind nicht echt. Echt sind nur wir. Richten wir die Blicke nur noch auf uns!" So wird man bei einem Theaterabend mit Jelinek'schen Arbeiten im Idealfall an die Grenzen getrieben, zurückgeworfen auf sein eigenes Verankert-Sein in Raum und Zeit, spürt vielleicht das eigene Körper- und Denkmaterial. Der Zerrspiegel des Schauspielers kann vom Zuschauer reflektiert werden.

6.9. Sinn egal

Wie verhält es sich nun mit der Produktion von Sinn in Jelinek's Werk? „Ich will aber, dass die Schauspieler etwas ganz anderes tun. Ich will, dass die Sprache kein Kleid ist, sondern unter dem Kleid bleibt", schreibt Jelinek. Die Sprache als das Verborgene, das sich nicht begreifen lässt? Die Sprache ähnlich dieser Leere, diesem Nichts in den Theaterstücken von Samuel Beckett? Wie kann etwas Materielles wie Sprache, das gebunden bende um ihr Zitatmaterial, wird durch es angetrieben, perpetuiert. Wie die Beckett'schen Figuren durch die Leere angetrieben werden, so ist Jelinek selbst diese Leere, die sich am Zitatmaterial entlang hantelt, um schreibend nicht den Verstand zu verlieren. Die Fluss- Metapher wird wie so oft in ihrem Werk aufgegriffen: „Das alles ist Wasser." Eine Form der Haltlosigkeit also, in der die sprachlichen Versatzstücke wie kleine Flöße treiben, Raumschiffe in der kosmischen Dunkelheit, an die der Zuschauer sich für Momente klammern, mit ihnen fliegen kann.

„Dass man glaubt, diese Aufführung wäre mein Text, der ist aber nur ein kleiner Teil, der größere ist die Arbeit der Menschen, ganz ohne Maschine." schreibt Jelinek am Ende ihrer Fremdheitserläuterungen. Das Menschliche wird betont, eine Form des Widerstandes indirekt berührt.

: Freiheit.

Wie lässt sich Eigenes schaffen? Lässt sich in Zeiten der Collage und des Zitates überhaupt noch Neues kreieren? Sind nicht alle Texte nur noch Spielwiesen aus Zitaten?

Der Mensch wird in eine Gesellschaft hinein geboren, in eine Klimazone, in ein Familiensystem, hat sofort einen Stempel. Bilder werden kreiert, und es ist die Aufgabe des Künstlers, diese zu reflektieren, sich von ihnen zu distanzieren und vielleicht sogar mit ihnen zu spielen. Erlernte Codes lassen sich auch ironisieren und in Frage stellen. Das hat mit Bewusstsein zu tun.

Freiheit ist Bewusstwerdung. Freiheit heißt, zu lernen, seine Muster zu erkennen, nicht mehr fremdgesteuert zu sein. Determiniert bleibt der Mensch trotzdem, aber genau das macht ja unsere Menschlichkeit auch aus. In der Lyrik wird das Geschriebene durch die Sprache festgelegt. Lyrik war zunächst **Musik**, also mit der Leier begleiteter Gesang, der erst später aufgeschrieben wurde.

ist an die Ebenen Zeit, Körper und Klang, Leere sein? Es bleibt bei einem Versuch.

Was die Schauspieler betrifft, so hat Jelinek sehr genaue Vorstellungen von deren Aufgabe: „Ohne berührt zu werden, sollen sie uns berühren", schreibt sie weiter. Jelinek will kein „Theater" im Sinne eines traditionellen Spiels: „Wenn sie nämlich Theater spielen, gefährden sie sich."[225] In diesem Sinne ist der Ansatz der Autorin zeitgemäß. Man denke abermals an das Theater der Grausamkeit bei Artaud oder an Grotowski, der seine Schauspieler physisch an die Grenzen trieb sowie andere Techniken anwandte, um die Ursprünglichkeit seiner Darstellenden aus ihnen heraus zu holen: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht."[226] Es geht also nicht um die Verkörperung z.B. einer Rolle, sondern darum, die Materialität der Sprache zum Klingen zu bringen.

Jelinek bezeichnet die Schauspieler auch als Schinken, und sie meint damit, dass sie Körper sein sollen, die sie sind, also nichts verkörpern müssen, denn darin liege immer schon eine Verfremdung, ein Zuviel an Bemühung, das dem Text an sich nur hinderlich wäre. Die Schauspieler sollen nichts „sein": „im Sinn einer platten Identifikation mit etwas sondern im Sinn eines Sinns von etwas." Eine seltsame Art der Tautologie. Und: „Der Sinn läuft überhaupt durch den Schauspieler hindurch, der Schauspieler ist ein Filter."[227] So filtert also der Darstellende das Material durch die Klangfarbe seiner Stimme, das Takten der Zeit, seine Körperlichkeit. Er formt das Sprachliche um, aber ohne sich mit dem Gesagten zu identifizieren. „Auf dem Theater kann jeder sich selbst begegnen und doch achtlos vorüber gehen"[228] fährt Jelinek fort. Der Zerrspiegel macht es uns möglich, nicht sofort wahnsinnig zu werden. Die Ornamentik, die Effekte, mit denen das Material versehen wird, helfen uns, mit der Dichtigkeit und Komplexität des Moments umzugehen.

Auch der Raum ist ein wichtiges Gestaltungsmittel. Doch nicht die Bühne macht den Schauspieler, selbst wenn dies fälschlicher Weise oft geglaubt wird, so Jelinek. „Schauspieler erzeugen die Bühne, und wo sie

Noch heute bestimmt die Ebene der Klanglichkeit das Wortbild des Textes. So werden z.B. Sprech- oder Denkpausen durch Zeilenumbrüche gekennzeichnet, Absätze und formale Struktur erklären, wie das Gedicht rezitiert oder auch nur gehört zu werden intendiert, Tonhöhen lassen sich durch die Anordnung der Worte auf dem Blatt Papier andeuten- je nachdem, ob dieses z.B. eine rand- oder eine seitenlastige Typographie aufweist, kann dies eine unterschiedliche Dynamik bedeuten-, es besteht die Möglichkeit andere Klangfarben durch kursive Textstelle anzudeuten oder mittels spezieller Schriftarten auf Zitate zu verweisen, die natürlich auch anders ausgesprochen werden, und so fort. Früher beherrschten Lyriker die Fähigkeit, ihre Gedichte auswendig rezitieren, Gedanke, Körper und Stimme, sie waren eins. Dichtung ist Lebenszweck, ein Ausdruck persönlicher und geistiger Freiheit als beständige Rebellion. Poesie ist weder das Schöne noch das Gute, doch freilich sollte sie auch einen Wahrheitsanspruch stellen: Die hörbare Passion im Widerstreit der Gefühle, eine Organisation von lyrischen Stimmen mit allen denkbaren Ausdrucksmitteln.

225 Vgl.: ebd.

226 Vgl.: ebd.

227 Vgl.: ebd.

228 Vgl.: ebd.

sind, ist auch jene“[229] er Schauspieler kann Schein erzeugen, eben durch die Form der Filterungen, die er am Material vornimmt, aber dennoch „müssen sie deshalb noch längst nicht Schein sein!“[230] Wieder spricht sich Jelinek hier gegen eine Identifikation mit dem Text aus. Vielmehr geht es ihr darum, dass die Agierenden dessen **Materialität** zu penetrieren und wiederzugeben verstehen. „Nicht sich hervorholen und bitte auch keinen anderen.“[231] Das heißt: Zurücktreten vor dem Material, vor der Sprache selbst. Ganz am Ende des Textes meint Jelinek über den Schauspieler: „Ich halte mein Licht, um ihm nach zu scheinen, aber jetzt ist er endgültig weg, egal, ob ich es will oder nicht.“[232]

229 Vgl.: ebd.
230 Vgl.: ebd.
231 Vgl.: ebd.
232 Vgl.: ebd.

: Form und Material.

Noch einmal meine Frage: Was ist Form? Ist sie ein starrer Begriff? In welcher FORM ist Form notwendig? Was macht die Form eines gelungenen Kunstwerks aus? Oft kristallisiert es sich bei mir tatsächlich erst im Laufe eines Arbeitsprozesses heraus, welche Ausdrucksform für das Projekt die Stimmigste ist. Mein erster Kurzfilm „dizzýs pub“ war beispielsweise zunächst ein Prosatext, bevor ich beschlossen habe, ihn in eine filmische Form zu übersetzen. Grundsätzlich ist mir das Schreiben, das Arbeiten mit sprachlichem Material, zwar näher,aber ich denke- auch wenn ich schreibe- sehr stark visuell bzw. in einander rasch abwechselnden Einstellungen. Auch, wenn ich mich für das Medium „Film“ entschieden habe schreibe meinen Figuren ausformulierte Lebensläufe schreibe, für sie Tagebuchnotizen bastle und so fort. Das tue ich jedoch oft nur für mich, um meine Protagonisten besser (be)greifen zu können, sprich, sie plastischer zu gestalten.

Dasselbe gilt in Bezug auf die Medien Film und Literatur. Diese beiden Ausdrucksformen sind eng miteinander verknüpft; die Themen, die ich in Texten spannend und bearbeitenswert finde, beschäftigen mich auch in meinem filmischen Schaffen. In der Musik gestaltet sich dieser Schaffensprozess anders, da diese konkret arbeitet. Musik wirkt direkt auf den Körper und insofern lässt sich durch sie weniger eine Botschaft übermitteln als dass sie selbst diese Botschaft IST. „Sexualität und Gewalt“ sowie „Körperlichkeit“- und hier im speziellen Sinne die Frau und ihr Verhältnis zum eigenen Körper- sind Themen meiner Arbeiten. Meistens handelt es sich bei den Frauenfiguren um solche, die der „Biomacht“ nicht entkommen, das heißt, sie haben das System des Chauvinismus verinnerlicht und können ihre eigene Identität nicht von

7. Henri Chopin

7.1. Leben: Henri Chopin

Henri **Chopin**, am 18. Juni 1922 in Paris geboren, war einer der Pioniere im Bereich der Lautpoesie. „Im Anfang war der Klang", so lautete seine Devise. Diesen Anfang suchte er. Dieser Anfang wurde Thema und Schwerpunkt seines künstlerischen Schaffens. Chopin sah bereits zu Beginn des Jahrhunderts ein audiovisuelles Zeitalter anbrechen, das, wie er in einem Interview sagte, die jüdisch-christliche Epoche beenden sollte. Diese theoretische Rechtfertigung untermauerte er unter anderem mit Zitaten aus Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik".[233] In der Figur des Dichters sah Chopin den Bewahrer einer jahrtausendealten mündlichen Überlieferung, gegen die die wenigen Jahrhunderte der Schriftkultur nicht viel wiegen.[234]
Henri Chopins große Liebe galt dem Mikrofon. Dieses diente Chopin als eine besondere Form des Mikroskops, mit dem er den Geheimnissen des Körpers auf die Spur kommen wollte. Denn Chopin wusste: „dass die vokalen Stimmlagen nicht mehr allein eine Angelegenheit des Mundes sind, dass es da eine Speiseröhre gibt, die gesamte Atmung dieses Stimmengewirrs, das der Körper ist, ein unaufhörliches, ununterbrochenes Stimmengewirr, und dass man mit Hilfe von Mikrosonden das Innere des Körpers abhören könnte – eine wahre Fabrik, die stets in Betrieb ist." Tatsächlich ist diese Körperlichkeit in seinen Werken auch hörbar: In den „Saintes-Phonies"[235] beispielsweise, in den „Frises majeures des lèvres",[236] in den „Echos de bouche"[237] oder auch im acht-sätzigen „Le Corpsbis"[238] scheint Körper Klang zu werden.
Henri Chopin war zwar ein großer Bewunderer klassischer Dichter wie Charles Baudelaire, aber dennoch gelang es ihm, die Sprachkunst von traditionellem Schutt zu befreien. Er bewegte sich als eine Art Wanderer zwischen den Künsten, gestaltete sowohl visuelle Texte der des Systems trennen können. Darauf beruht ihre Form des Scheiterns. Und dieses Scheitern macht die Figuren für mich spannend.

:Schrift kommt zur Sprache.

Was kann Schrift, was gesprochene Sprache nicht kann? Warum berief sich der Soundpoet Henri **Chopin** immer wieder auf Nietzsche, obwohl er ihn in einem Interview auch als den „Bewahrer der Schrift" bezeichnete?
Um dieser Frage nachzugehen, muss die Materialität von Schrift und ihr Verhältnis zur Sprache diskutiert werden. Wie kommt für den Soundpoeten Henri Chopin Schrift zur gesprochenen Sprache? Durch den Einsatz von Stimme. Zwar gibt es auch Sprache ohne Schrift, doch diese ist gekennzeichnet durch Flüchtigkeit. Sie vergeht mit denen, die sie artikulieren. Die Schrift hingegen konserviert. Die Buchstaben garantieren den Erhalt der Sprache über das Ende der Sprachgemeinschaft hinaus. Dieser Aspekt wurde schon von wichtigen Denkern wie Platon- unter anderem in dessen wichtigste, Werk „Phaidros"- kritisiert. Eine der wichtigsten Werke ist die Bibel.[25] Denn nicht zufällig wird diese auch Schrift genannt.
Henri Chopin ging es um eine Rückbesinnung auf diese Art der Flüchtigkeit. Seine Arbeiten erinnern an die der tibetanischen Mönche, die wochen- und monatelang in mühsamster Haltung ein Mandala zum Wachsen bringen, Sandkorn für Sandkorn, und dieses dann mit einem Mal wieder zerstören.
Neben dieser schweigenden Referenz auf Vergänglichkeit spricht sich Chopin hier indirekt auch für eine Tradition der mündlichen Überlieferung, eine Tradition des Weitererzählens aus.
Für mich darf dieser kommunikativen Aspekt der gesprochenen Sprache nicht an den Rand des künstlerischen Schaffens gedrängt werden, damit der Rezipient in den Moment hinein geholt werden kann und ihm gleichzeitig die Möglichkeit gegeben wird, sich aktiv am Kunstwerk zu beteiligen.

233 Vgl.: Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie Oder: Griechentum und Pessimismus. Hammer-Verlag, Leipzig 1878.

234 Vgl.: http://www.tagesspiegel.de/kultur/henri-chopin-kommunizierende-speiseroehren/1138268.html, Stand vom 30.11.2015.

235 Vgl.: Henri Chopin: Ou- complete recordings. Eigenverlag, Paris, 2002.

236 Vgl.: ebd.

237 Vgl.: ebd.

238 Vgl.: ebd.

25 Vgl.: „Kabbala und Schrift". Wilhelm Schmidt- Biggeman. In: Schrftbildlichkeit, hrsg. von Sybille Krämer, Eva Cancik-Hirschbaum, Rainer Totske. Band 1. Akademie Verlag, Berlin 2012, S. 183f.

– wie etwa seine Schreibmaschinengedichte – als auch Performances in Form der „poésie sonore“, die er mit François Dufrêne, Bernard Heidsieck und Brion Gysin begründet hatte. Ein Verrückter, ein Freak, Missionar und Archivar einer Lautpoesie, die ohne ihn nie die Verbreitung gefunden hätte, derer sie sich heute erfreut. Und dass Chopin im Zeitalter der digitalen Hochrüstung seinen Fokus auf Stimme und Tonband nicht verschob, zeugt von seiner besonderen künstlerischen Sturheit und Konsequenz.[239]

7.2. Krieg und Menschlichkeit

Schon als Zwölfjähriger hatte er seine Stimme entdeckt und wollte zunächst Sänger werden, so der Künstler. Aber erst in der russischen Kriegsgefangenschaft entwickelte Chopin sich zum sogenannten „poète oral“ – auch um die Barriere, die einem Sprache auferlegt, zu überwinden. 1943, während der deutschen Besetzung von Paris, war er nämlich in ein russisches Arbeitslager gebracht worden. Chopin sprach jedoch damals kein Wort Russisch. Da Henri Chopin die Arbeit verweigerte, kam er kurz darauf in ein tschechisches Lager, dann ging es weiter nach Königsberg, wo er wiederum Widerstand leistete, was ihn schließlich in ein Gefängnis brachte. Dieses wurde im Juli 1944 von den Sowjets bombardiert. Der junge Chopin lief zu den Russen über, bei denen er als Koch und Krankenpfleger arbeitete. Ab 1950 schließlich führte er ein Leben zwischen England und Paris, wo er sich mit William Burroughs anfreundete und auch mit dessen späteren Ideen einer „Electronic Revolution“ sympathisierte.[240] In dieser Zeit begann Henri Chopin, die Stimme mittels elektronischer Geräte auf ihre Beschaffenheit hin zu untersuchen. Nach und nach gewann die Avant-Garde-Bewegung der Lettristen in Frankreich an Bedeutung, was einen weiteren Entwicklungsschritt nach den Dadaisten und Surrealisten bedeutete und einen fruchtbaren Nährboden für das Schaffen des Künstlers bildete.[241]

Die Technik der Einbindung des Publikums ist eine Vorgehensweise, die schon Walter Benjamin forderte. Ich bin zwar keine Verfechterin der reinen gesprochenen Sprache, aber umgekehrt glaube ich auch nicht an die Verschriftlichung als ein Werkzeug, Texte in ihrer Komplexität und Lautlichkeit vollends ausdrücken zu können, da die Schrift die Ebene des Klanges nur ungenau wiedergeben kann. Der lyrischen Sprache an sich, wie ich sie in meine Arbeiten anstrebe, haftet der Ruf an, sie sei im Wesentlichen „Klang“ und „Ton“. Liegen Lyrik und Lied nahe beieinander, wie die Volksliedsammlung von Johann Gottfried Herder und Clemens Bretano beweisen, so ist der Ursprung der Poesie und des Liedes als ein volksartiger zu sehen. Damit verbinden lässt sich eine Rückbesinnung auf diese breitere Masse, die erreicht werden soll. Man muss das Publikum erreichen, ohne deren Gefälligkeit zu fordern. Kunst darf nicht elitär sein, darf nicht zur Attitüde werden. Dennoch muss das Werk die höchsten Ansprüche an sich selbst stellen.

Zur Verschriftlichung: Gottfried Benn schrieb in seinem Marburger Vortrag aus dem Jahre 1951, dass ein Gedicht nicht erst gelesen werden muss, um als Gedicht identifiziert zu werden. Denn Lyrik ist bereits auf den ersten Blick kenntlich; sie unterscheidet sich in ihrem Schriftbild klar von den Gattungen Prosa und Dramatik. Formgebend ist die Schriftgebundenheit der Rhythmik des Textes. Diese spezifische formale Struktur habe ich auf die Sprache der Figuren in meinen Theaterstücken übertragen. Eine „Vers“ hat überdies die Aufgabe, eine funktionelle Grundeinheit zu markieren. Er ist eine dezidiert visuelle Größe. Demnach enthalten meine Theatertexte ein besonders paragraphenreiches und sehr ordentliches Schriftbild. Denn die visuelle Größe tritt in poetische Wechselwirkung mit den akustischen, syntaktischen und semantischen Ordnungen des Textes. Ein weiteres Muster ist die Arbeit mit Strophen, mit Mehrzeiligkeit. Der veränderte Rhythmus präsentiert sich meist durch die Veränderung des Schriftbildes.

Mit der optischen Kenntlichkeit des Gedichtes durch seine äußere Erscheinungsform spielt auch Man Ray in seiner Arbeit „Chant bruyant“ (Brüll-

239 Vgl.: http://www.tagesspiegel.de/kultur/henri-chopin-kommunizierende-speiseroehren/1138268.html, Stand vom 30.11.2015.

240 Vgl.: http://www.tagesspiegel.de/kultur/henri-chopin-kommunizierende-speiseroehren/1138268.html, Stand vom 20.10.2016.

241 Vgl.: Denisa Mirena Piscy: Sound Poetry. Schule für Dichtung, Wien-Bukarest 2009, S. 29f.

7.3. Fülle

Was Chopin's klangtechnische Entdeckungen und Erforschungen betrifft, so begann er diese in den 50iger Jahren. Der erste Band nannte sich „Volumes"[242] und kam im Jahre 1957 auf den Markt. Danach entstanden „Le Dernier Roman du Monde" (1971),[243] „Portrait des 9" (1075),[244] „The Cosmographical Lobster" (1976),[245] „Poésie Sonore Internationale" (1979)[246] und am Ende „Les Riches Heures de l'Alphabet" (1992).[247] Die Publikationen stellte Henri Chopin stets mit seinem Wegbegleiter und Freund Paul Zumthor zusammen, einem Experten der Geschichte des Mittelalters, der sich unter anderem intensiv mit der „Graphpoemesmaschine", einer der ersten Erfindungen im Bereich der Tonaufnahmen, auseinandersetzte.[248]

Insgesamt erschuf Henri Chopin mehr als 100 Audio-Poeme und nahm eine Fülle von **CD**s auf. Unter seine bekanntesten Arbeiten fallen unter anderem „Pache de nuit" (1957–1959),[249] „Vibrespace" (1963),[250] „Throatpower" (1974),[251] „Les Corpsbis" (1983),[252] „Les 9 Saintes Phonies" (1984–87)[253] sowie „Copernic & Co",[254] das der Soundpoet mit dem Begriff „Oratorium" titulierte.[255]

gedicht), das nur aus schwarzen Balken mit weißen Zwischenräumen besteht. Das Lautgedicht, wie dieses eines ist, nötigt den Lesenden am Anfang zu einer Fokussierung auf die Schrift.[26] Doch jedes Gedicht nimmt sein eigenes Schriftbild nur deshalb dermaßen genau, weil es ihm um die präzise Übersetzung der lautlichen Phänomene geht. Dieser Anspruch der Präzision muss auch an einen Theatertext gestellt werden.

: Das Resultat der Arbeit mit Henri- Chopin

Henri Chopin remixed (sound poetry live II) Henri Chopin, wegweisender Pionier der Audio- und Multimediakunst, gastierte auf Einladung der sfd im Herbst 2004 in Wien. Christian Fennesz, Erdem Tunakan, Didi Bruckmay, Bernhard Gál, Joerg Piringer, Ide Hintze, Juergen Berlakovich und Nussstaub (Henri Chopins sfd-Students 2004) – Mitch Heinrich, Heike Fiedler, Bruno Pisek, Sophie Reyer, Peter Waugh beschäftigten sich mit Chopins werk und loteten Chopins Mikrokosmos der Wörter, Buchstaben, Laute und Körpergeräusche mit live-mixes im Porgy & Bess, Wien aus. die Cd beinhaltet Auszüge dieser Auftritte sowie Henri Chopins fulminantes Eröffnungsstück.

242 Vgl.: Chopin, Henri: OU.
243 Vgl.: ebd.
244 Vgl.: ebd.
245 Vgl.: ebd.
246 Vgl.: ebd.
247 Vgl.: ebd.
248 Vgl.: Piscy, Denisa Mirena, S. 31f.
249 Vgl.: Chopin, Henri: OU.
250 Vgl.: ebd.
251 Vgl.: ebd.
252 Vgl.: ebd.
253 Vgl.: ebd.
254 Vgl.: ebd.
255 Piscy, Denisa Mirena, S. 40f.

26 Vgl.: „Das „Zusammen- Begreifen" des Blicks: Georg Witte. In: Schriftbildlichkeit, hrsg. von Sybille Krämer, Eva Cancik-Hirschbaum, Rainer Totske. Band 1. Akademie Verlag, Berlin 2012. S. 265f.

Neben seiner Arbeit an akustischen Werken arbeitete Chopin auch mit typografischen Aspekten des **Wortes**, er kreierte eine Fülle von Schreibmaschinen-Gedichten, die sich dem Bereich der visuellen Poesie zuordnen lassen. Hier werden graphische Einheiten zu Formen und Bildern zusammen geschlossen, kreieren Schriftzeichen in ihren Kombinationen neuartige optische Gebilde, die Chopin in vielen internationalen Ausstellungen präsentieren durfte.[256]

Doch auch als Herausgeber der audiovisuellen Magazine „Cinquième Saison" und „OU" war Henri Chopin tätig. Diese dienten der Sammlung momentaner Entwicklungen im Bereich der Soundpoesie und bestanden aus einer Fülle von Bildern, Texten und Tonbandaufnahmen besonderer Künstler der Zeit wie z.B. William Burroughs, Brion Gysin, Gil Wolma, Bernard Heidsieck, Raul Hausmann und viele andere, die sich zum Teil dem Lettrismus oder der Bewegung des Fluxus zugewandt hatten.[257]

: Jenseits des Wortes.

„Ich fürchte ich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn, und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
sie wissen alles, was wird und war;
kein Berg ist ihnen mehr wunderbar
ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.

Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm. Ihr bringt mir alle die Dinge um."

(Rainer Maria Rilke)

7.4. Politische Kunst?

Seine frühen Klang-Arbeiten verstand Chopin in dem Sinn als politisch, als sie auf einen Missbrauch von Sprache antworteten, derer sich schon 1936 die Rhetorik des Front Populaire bediente. Erstaunlich ist auch die Tatsache, dass er sogar als alter Mann mit einer großen Text-Kunst-Collage eine ebenso offene wie spielerische Polemik gegen die britisch-amerikanische Allianz und den Irakkrieg führte. Henri Chopin bestand – vielleicht auch wegen dieses Festhaltens an einem irgendwie gearteten Sprachsinn – darauf, dass seine Arbeit dem Reich der Poesie zugehöre und nicht dem der Musik. Das Ereignishafte, **Zufällige** und das Konservierte, das aus dem Moment heraus Geschaffene und das für immer auf Band Festgehaltene standen einander in seinen Arbeiten gegenüber. Genau diese Spannung kreiert eine eigentümliche und besondere poetische Kraft.[258] Sein Kollege Allen Ginsberg bezeichnete ihn auch als „the

: Die Künste des Zufalls.

Die Arbeiten Henri Chopins lassen sich auf den Moment ein, entstehen oft durch die Einbindung der Elemente Zufall und Intuition. Wie aber definiert sich Zufall? Lässt sich ein Ereignis nicht aus der Vorgeschichte ableiten, so trifft die Definition durch das Wort „zufällig" zu. Aber für die meisten „zufälligen" Ereignisse lässt sich eine bestimmte Wahrscheinlichkeit angeben. So ist z.B. bei einem Würfel die Wahrscheinlichkeit, eine 6 zu Würfeln, 1 zu 6. In der Mathematik beispielsweise ist es möglich,

256 Vgl.: ebd.

257 Vgl.: ebd.

258 Vgl.: http://www.tagesspiegel.de/kultur/henri-chopin-kommunizierende-speiseroehren/1138268.html, Stand vom 30. Mai 2016.

inner space explorer“ und fügte hinzu: „he remained a solitary figure „outside any artistic grouping, almost the only exponent of his art, and almost certainly the only poet to combine sounds and movements by swallowing a microphone.“[259]

Heute ist es selbstverständlich, dass Schreibende Medien wie das Mikrophon, die CD oder auch Pop-mp3s für ihre Vorträge verwenden. Henri Chopin jedoch war ein Pionier, der schon in den 60iger Jahren mit diesen Medien werkte und geschriebene Literatur in seiner Grundbeschaffenheit hinterfragte und kritisierte. Das Werkzeug der Schrift sah er als eine Form der Amputation, die der Stimme und dem Körper dienen und nicht die Herrschaft über diese übernehmen sollte. Bei Chopin verwandelt sich das Mikrophon in eine Art Mikroskop, das die Stimme in ihren kleinsten Facetten unter die Lupe nimmt. Zeit seines Lebens vertrat der Poet die Überzeugung, dass das Sprechen nicht nur von der Stimme sondern von dem gesamten menschlichen Körper vollzogen wird.[260]

EXKURS Körpertheater, Körperprosa

Vergleicht man verschiedene Urformen des Theaters, so ist ihnen eines gemein: Das Geringste soll mit größtmöglichem Aufwand erreicht werden. Geht der Schauspieler im Nô- Theater, dann gleitet er mit den Füßen über den Boden, ohne sie tatsächlich zu bewegen. Im Kabuki-Theater gibt es das sogenannte „Gesetz der Diagonalen“: der Kopf des Schauspielers muss immer das exakte Ende einer Diagonalen markieren, was im Wagato-Stil bis hin zu einer gleichmäßigen Wellenbewegung des Körpers führt. Im balinesischen Theater stützt sich der Tänzer auf die Fusssohlen, während es im klassischen Ballett das Bemühen gibt, sich in einer Art prekären Gleichgewichtes fortzubewegen. So, wie die schönsten Blumen immer die Sinnlosesten sind, dienen auch die Bewegungsformen in der Kunst nie der Steigerung der Effizienz, sondern es geht um den Aufbau von Widerständen und um die Fertigkeit, damit umzugehen.

259 Vgl.: Frédéric Acquaviva- Henri Chopin. Avant- garde pioneer of sound poetry. „The Guardian“, February 5, 2008.

260 Vgl.: Dimitry Bulatov: Homo Sonorous- An International Anthology of Sound Poetry, National Center for Contemporary Arts, Kaliningrad-Russia, 2002, S. 246.

sich zur Simulation des Zufalls wichtiger Prozesse zu bedienen. Doch auch Schreibende wie Goethe oder Kleist thematisierten in ihren Novellen den Begriff des Zufalls. Denn die Gattung der Novelle an sich greift den Begriff der Aleatorik auf:

In der Musik sieht Schopenhauer eine ästhetische Konstruktion, die- im Gegensatz zur Wissenschaft- den Zufall in eine objektive Ordnung bindet. Und ähnlich verhält es sich seiner Meinung nach mit der Form der Novelle. Zu Beginn der Romantik schält sich das Moment des Zufälligen als ein wichtiges für die künstlerische Herangehensweise heraus:

Während für Goethe der Zufall nur bedingt, also in der Natur, herrscht, und seine Erzählungen demnach narrativen Strukturen weit traditionsgebundener folgen, ist Kleists Prosa- Arbeit durchgehend zerfasert. In „das Erdbeben in Chili“ beispielsweise wuchert ein nicht kontrollierbarer Vulkanismus, während Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ den Zufall als eine beherrschbare und kontrollierbare Eigenschaft der Natur propagiert.

In der Epoche des Symbolismus wuchs die Aleatorik zu einer eigenen technischen Arbeitshaltung heran: Mallarmés „Würfelwurf“ sowie Duchamps ready mades binden den Prozesse des Zufalls konkret in die Genese ihrer Werke mit ein.

Doch zurück zur Musik: Eine Wiederbelebung erfuhr der Begriff der Aleatorik jedoch im Besonderen durch Werke der neuen Musik wie z.B. die von John Cage. Was bei Mallarmé reine Schrift war, das verwandelt sich in John Cages Arbeiten zu Schrift und Praxis in einem. Für seine Arbeit „piano pieces“ befragte der leidenschaftliche Pilzesammler das I- Ging- Orakel, in dem er für seine unterschiedlichen klanglichen Felder und Gruppierungen Kärtchen zog und so deren Anordnung und Struktur dem Zufall überließ. Andere Komponisten wie z.B. Brian Fernyhough, Karlheinz Stockhausen oder Pierre Boulez benutzten den Computer und ließen die Form ihrer Partituren teilweise durch algorithmische Berechnungen entstehen. Auch für die Generierung sowie die Analyse (literarischer) Texte existieren bereits Computerprogramme.[27]

27 Vgl.: Peter Gendolla/ Thomas Kamphusmann: Die Künste des Zufalls. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.

Die Deformation des alltäglichen Gehens zielt auf Ästhetisierung und stilistische Wirkung ab, die uns ob ihrer Sinnlosigkeit staunen macht. Es geht also sozusagen „um nichts“. Die schönste Blume riecht nicht, sie wird nicht öfters von Bienen besucht und befruchtet, man kann sie nicht essen. Wozu ist sie gut? Eine ganze Serie von Spannungen wird eingesetzt, damit eine Balletttänzerin sich durch den Raum bewegen kann. Es kann also nicht nur darum gehen, dass, sondern vielmehr WIE sie sich durch den Raum bewegt. Das ist Körpertheater: doppelt soviel Energie wird benützt, als eigentlich für die Handlung im Raum notwendig wäre. Es geht hier um die Abweichung vom Normalen, das ständig versucht, Widerstand zu verhindern. Anhand dieser Traditionen entwarf beispielsweise Etienne Décroux, geboren 1898, seine Kunstform der Pantomime, die das moderne Körpertheater mitbegründete. Die Haltung lebt hier von der Spannung im Rumpf; das gesamte Gewicht ist auf unnatürliche Art und Weise im Körper verteilt. Anstrengung wird sichtbar. Ringen. Wie lässt sich diese Art von Körpertheater nun auf die Sprache übertragen? Es müsste eine Sprache der Auslassungen, des inneren Widerstandes sein. Eine Sprache, die sich der Effizienz der Semantik entzieht. Eine, die sich nicht eindeutig zuordnen lässt. Sie hat Brüche. Kerben. Risse.

7.5. OU: Wo sich verorten?

Obwohl er in erster Linie mit Phonemen und linguistischen Mikropartikeln arbeitete, gelang es Henri Chopin, die für ihn „getrennten Schwestern“ Klang und Poesie – wenn man schon diese pathetischen Metapher verwenden darf – zusammenzuführen. Und das, ohne einen existierenden Text mit Melodien zu versehen, wie es davor immer geschehen war. Henri Chopin war es möglich, den Parameter des mündlichen Vortrags wieder mit dem Aspekt der Poesie zu verbinden. In dieser Hinsicht vollführte er eine Rückbesinnung auf das, was Lyrik, die erste Frühform der Dichtung, von jeher war: Gesprochener oder gesungener Vortrag in Kombination mit einer Begleitung auf der „Lyra“, der Leier. Spannend an der Arbeit Henri Chopins ist, wie er die einzelnen Phoneme isoliert. Seine Kunst hat keine eindeutige Botschaft, sie ist nicht „musikalisch“ im herkömmlichen

Im Grunde handelt es sich hier um die Verfeinerung von Techniken, die die Wiener Gruppe im Bereich der Literatur noch analog einsetzte. So ist der Text „Der Vogel singt“ von Konrad Bayer aus reinen Begriffsbausteinen zusammen gefügt.

Dennoch: besteht nicht eine Gefahr darin, gerade im Zeitalter der Biomacht, in der der Mensch immer mehr in eine Art optimiertes Maschinendasein hinein gezwungen wird, diesen Prozessen zu vertrauen? Wo liegt der Unterschied zwischen der Arbeit mit einer mathematischen Formel- schon Renaissancemaler wie z.B. Leonardo da Vinci bedienten sich des goldenen Schnitts- und dem Algorithmus eines Computers?

Sind unsere Gehirne nicht auch Maschinen, die im Laufe ihrer Sozialisierung eine Programmierung erfahren haben? Ich glaube, dass maschinelle und/ oder aleatorische Herangehensweisen es dem Schaffenden ermöglichen, den eigenen Geschmack zu überlisten. Auf der anderen Seite muss mit dem generierten Material auch gekonnt und verantwortungsbewusst umgegangen werden.

Das hat wohl mit Technik, mit Handwerk, zu tun, aber auch mit „Begabung“. Woran ich Begabung messen würde? An der Liebe, an der Begeisterung für das künstlerische Material.

Sinne, sie ist nicht metaphorisch oder symbolistisch. Der Fokus liegt auf der Reinheit des Klanges jenseits entwickelnder Formen oder aufgebauter Kulminationen. Sicher haben Philosophen wie Marshall McLuhan Henri Chopins Schaffen deutlich mitgeprägt. Die Trennung von Sender und Empfänger war eine der besonderen Errungenschaften der Philosophie und Kunst der 60iger Jahre. Die Rückbesinnung auf eine pure, unverfälschte Information beschäftigte viele Schaffende dieser Zeit. So schälte Henri Chopin den Klang aus seinen musikalischen und semantischen Kontexten heraus und verwandelte ihn auf derartige Art und Weise, rückte ihn in ein neues Licht. Diese Isolation, die Verweigerung herkömmlicher musikalischer und poetischer Traditionen machte es seinen Klängen möglich, zu zeigen, was sie wirklich waren: Poesie und Gesang, Sprache und Musik in einem. Es ging nicht mehr darum, sprachliche oder musikalische Strukturen zu analysieren; die unmittelbare Erfahrung war das, womit sich Henri Chopin in seinen Werken auseinandersetzte. In dieser Hinsicht stand Chopin am Ende eines Weges. Während seines künstlerischen Werdeganges hat der Pionier seine Technik und Herangehensweise lediglich verfeinert und intensiviert, ohne von seinen Prinzipien abzuweichen. Henri Chopin erklärte seinen Gebrauch des Kassettenrekorders so, dass er er dieses „Instrument“ benutze, um eine klare Trennlinie zwischen phonetischer Poesie und Soundpoesie herzustellen. Weiters verweigerte er, seine Arbeiten im Bereich elektroakustischer Musik zu positionieren. Vielmehr gehe es ihm um den poetischen Bereich. Wichtig sei ihm die physische Präsenz der Arbeit. Die elektroakustischen Medien haben bei Chopin ausschließlich die Funktion, unterschiedliche Schichten von Ereignissen zum Ausdruck zu bringen. In seinen graphischen Arbeiten hingegen fokussiert sich der Dichter nicht auf das Ereignis und die Erfahrung sondern auf die Zerrüttung von Sinn, von semantischen Strukturen zu Gunsten eines neuen visuellen Erlebnisses des Betrachters. In seinem Magazin „Ou“ publizierte Henri Chopin nicht weniger als acht Aufnahmen. Diese sind wohl die wichtigsten Aufnahmen der Pioniere in Sachen Lautpoesie. Das Programm von „Ou“ beinhaltet Arbeiten von Künstlern wie Dufrêne oder Heidsiek genau so wie von internationalen Schaffenden (Wolman, Novak, Davis et cetera.). Auf der einen Seite sah Henri Chopin,

wie er in seinem Manifest „Lettre ouverte aux musiciens“ schrieb, seine Arbeit als eine neue Form. Hier fügte er hinzu, sein Schaffen sei auch archetypisch, da er mit elektromagnetischen Wellen arbeite. Außerdem insistierte er: „My work ows almost nothing to any aesthetic or historical system of poetry.“[261] Chopin verweigert die herkömmlichen Regeln des schriftstellerischen Handwerks, das die Kombination von Worten zu Gunsten eines semantischen Gehaltes als einen absoluten Wert setzt. Mit seiner Arbeit „made for and by the tape recorder“ gelang es ihm, eine der abstraktesten und gleichzeitig pursten und archetypischsten Formen von Poesie zu etablieren. Der einzelne Klang, das Geräusch, das, was im Wort steckt, interessiert den Künstler. Man könnte sagen, Henri Chopin nimmt das Wort unter die Lupe, er seziert es, zerlegt es in seine Micro-Einheiten und fügt sie neu zusammen.

7.6. Die Audiopoeme

In „Sol Air“[262] schält Henri Chopin die Morpheme S, L und R aus dem Kompositum heraus und spürt deren Innenwelten nach. Das Gedicht selbst besteht aus einem Poem, den Henri Chopin auf einer ersten Spur aufgenommen hat. Ohne diese Spur jedoch anzuhören, hat er den zweiten Track komponiert und die beiden Schichten übereinander gelegt. Dadurch ergibt sich ein Resultat, das jenseits der Stereophonie anzusiedeln ist. Das Stück „Indicaftif 1“[263] mag seinen Namen aufgrund der Länge- es dauert knapp eine Minute- erhalten haben. Als Inspiration diente „Die Strafkolonie“ von Kafka. Die Vorgabe, dass es in diesem Poem keine Wiederholung und keine vorgefertigte Partitur geben sollte sondern allein ein ausnotiertes Gedicht, das sich mit dem Begriff des Diktators befasst und mit dem Mundwerkzeug auf präzise Art und Weise artikuliert und „zerkaut“ werden muss, wandte Chopin hier als Kompositionstechnik an. In „Vivrespace“[264] soll, wie das Wort schon sagt, zum einen der Klangraum der menschlichen Stimme ausge-

261 Vgl.: Henri Chopin: OU – complete recordings. Eigenverlag, Paris, 2002, S. 3.

262 Vgl.: ebd.

263 Vgl.: ebd.

264 Vgl.: ebd.

lotet werden; zum anderen setzt Henri Chopin Effekte ein, die er zuvor durch Schaben des Mikrophons an bestimmten Gegenständen erzeugt hat. Eine Art Kontrapunkt. In einer Erklärung schrieb Chopin später zu diesem Stück: „YOU have to get used to the body factory." Diesem Leitsatz blieb er auch in der nächsten Arbeit treu: „L'énergie du sommeil"[265] macht es sich, wie der Titel schon sagt, zur Aufgabe, nächtlichem Schnarchen nachzuspüren. Der Fokus liegt hier auf Ein- und Ausatmungs-Geräuschen der Nase. Das Stück erfreut durch Humor und Vitalität. Auch die nächste Arbeit setzt sich mit der „Körperfabrik" als Klangmaschinerie auseinander: „Le Corps" ist das Ergebnis einer langen und intensiven Recherche. Erstmals verwendet Chopin hier nicht nur seine eigene Stimme sondern auch die seiner beiden Kinder sowie jene seiner Freunde Jean Ratcliffe und Jiri Latal. Neun Jahre lang hat Chopin Material gesammelt und gefiltert, um alle Worte zu eliminieren, die nicht an diesen einen Ursprung der menschlichen Stimme erinnern: den Schrei. Was Chopin besonders faszinierte war das Zusammenbringen von hohen, kindlich klingenden Registern mit einer Stimme mit britischem (Jean) sowie einer mit slawischem (Latal) Akzent. Die wichtigsten Worte dieser achtminütigen Komposition, die Chopin schließlich aus einer Fülle an Materialien schälte, waren folgende: „Je t'aime" und „le silence lance l'r", wobei „l'r" im wahrsten Sinne verschluckte Luft sein soll, denn das Wort ist eine Variation, ein verhindertes, umgebautes, eingesaugtes „l'air". Auch mit dem nächsten Stück blieb Chopin wagemutig: „2500 OU les Grenouilles d'Aristophane"[266] analysiert das antike Theater, setzt sich mit dem Begriff des Chores auseinander und bezieht sich auch längentechnisch auf diese alte Form der Dramatik: Ähnlich lang wie eine griechische Tragödie nämlich dauert „2500". Ganze 4 Stunden und 57 Minuten hält uns Chopin mit seiner Soundpoesie hier gefangen. Echos, Lachen, Gackern, Geschwindigkeitsveränderungen: all das zeigt, wie Henri Chopin die archetypischen Gefühle aus dem antiken Theater heraus löste und in die Gegenwart transferierte. „Le ventre de Bertini"[267] beschäftigt sich hingegen nicht mit Dramatik sondern mit anderen Aspekten des Lebens. Sein

265 Vgl.: ebd.

266 Vgl.: ebd.

267 Vgl.: ebd.

Freund Gianni Bertini bot Chopin nämlich in seinem Studio schlecht gekochten Couscous an, und Bertini's „schweinische" Art, zu kochen und zu essen, inspirierten Chopin zu „Le ventre de Bertini". Wieder Humor und Augenzwinkern. Im Mai 1968 erfuhr Chopin das erste Mal, was es hieß, sich Tränengas auszusetzen. In „Mes Bronches"[268] können wir ihn husten, keuchen und japsen hören. Die Geschwindigkeitsveränderungen, mit denen Henri Chopin hier spielt, zeigen uns, wie das Bewusstsein angesichts der Furcht reagiert: das Zeitgefüge löst sich bei der Erfahrung der Demonstrationen in der in der rue Gay-Lussac auf. Zu „Le rire est debout"[269] sei, so Chopin, nichts weiter zu sagen, als dass sich hier in dieser Arbeit das Lachen zersetze. „La fusée interplanetaire"[270] spielt mit der simplen Form des „Count down". In seiner letzten „Komposition", „Les mandibules du déjeuner sur l'herbe",[271] schließlich vereint Henri Chopin die Stimmen seiner Freunde, die er 1969 in seinen Garten einlud. Er verwendete zwei Mikrophone sowie einen Kassettenrekorder, spielte im kompositorischen Prozess mit Echos und Feedbacks. Was bleibt ist die Fülle: Humor, Intelligenz, Dramatik, Kulinarik und politisches Bewusstsein: „Never, never stop."

7.7. Körper, Klang, Raum

In einem Interview erklärt Henri Chopin seine Technik folgendermaßen: Er benutze die **Stimme**, um die räumliche Unendlichkeit des Wortes wieder herzustellen. Demnach verfasse er auch keine Partituren. Allein der Körper erinnere sich an den Ausdruck des Materials. Die Rezitation erfolgt auswendig. Als Basis diente Henri Chopin hier sein Mund, der atmete und den er als seine einzige richtige Aufzeichnung definierte. Mit Hilfe eines Aufnahmegerätes sowie durch das Hinzufügen verschiedener Sound-Effekte, die durch den Gebrauch der Technik entstanden (z.B. Spiel mit Dynamik, Geschwindigkeit, dem Phänomen des Echos, dem Gebrauch des Larsen-Effektes et cetera) wurde ein neues Werk geschaffen. Anderen semiotischen Systemen ver-

: Voices babble Words

An inflammation of the films of the brain with an acute fever, causing irritability and vexation of the mind. For the most part cannot shake off their dread. Some have waking spells, so that they rise up and babble words without sense or order. When asked a question, they cannot answer directly. This disease is most sharp and perilous, and indeed incurable and deadly for the most part.[28]

268 Vgl.: ebd.

269 Vgl.: ebd.

270 Vgl.: ebd.

271 Vgl.: ebd.

28 Vgl.: http://www.critical-art.net/TacticalMedia.html, Stand vom 9.9.2014.

weigert sich der Dichter bewusst. Eine komplexe Poesie könne nur durch Gebrauch der körperlichen Werkzeuge hergestellt werden. Seine Poesie war und ist eine der Innerlichkeit, die durch den Vortrag nach außen gestülpt wird und sich im Raum ausbreitet. Intellekt drückt sich durch das Erinnern der Komposition sowie durch das Beherrschen der Organe, die der Klangproduktion dienen, aus. In seinem Aufsatz „The new media“[272] aus dem Jahre 1995 schreibt Henri Chopin, dass die Sprache durch die Techniken neuer Medien in Zukunft sehr bereichert werden würde und er darin eine ganz besondere Entwicklung sehe, denn die Technik helfe, Sprache zu konservieren:[273] Was zweifellos für Henri Chopins Einsatz für die Priorität der Oralität spricht, ist die Tatsache, dass diese schon viel länger existiert als die Schriftlichkeit. Das Wort in seiner Abstraktheit steht der Stimme in ihrer Prosodie und Zerbrechlichkeit gegenüber. Orale Geschichte existiert seit mehreren Millenien, während nur einige Jahrhunderte der Schriftlichkeit gewidmet wurden und gerade ein paar Dekaden den Tonbandaufnahmen. „For the word is no more flesh. The body is flesh.“[274] **Chopin** arbeitete auf drei Ebenen: Körperliche Geräusche, Vibration des Larynx, Atem, von Mund oder Kehlkopf erzeugte Klänge wurden mit Hilfe elektronischer Geräte aufgenommen. Atem wurde oft als „noise“ verwendet. Systematisch kam es zum Gebrauch von Mikrophon, Verstärker, Kassettenrekorder und Konsolen, um einen Mix zu gestalten. Die Geschwindigkeit und der Einsatz der vorab angefertigten Aufnahmen fügten eine weitere Ebene hinzu. Außerdem variierten Chopin selbst oder auch ein Kollege die Geschwindigkeiten des Zuspiel-Bandes, wodurch die Materialität des Rhythmus eine eigene Färbung gewann. Eine Performance purer Stimme, puren Körpers, eines Mikrophon, meist zweite Person am Mixer, die die Aufnahmen abspielte. Das Wort als klingendes Fleisch.

272 Vgl.: Chopin, Henri: OU.

273 Vgl.: Piscu, Denisa Mirana, S. 29f.

274 Vgl.: ebd.

: Henri Chopin.[29]

Ein kleiner zarter Mann über 80. Wiegt nicht mehr als dreißig Kilo. Sitzt im Rollstuhl. Die Beine dünne Stäbe. Eingefallene Wangenknochen. Der Blick klar, leuchtend. Er wird mein Lehrer sein. Ich traue mich nicht, zu sprechen, als ich ihn das erste Mal sehe. Ich bin paralysiert. Die Zerbrechlichkeit imponiert mir. Beißhemmung.

Zur Performance steht er auf. Schreit. Reißt die Augen auf. Pure, brachiale Kraft. Ich bin gerade zwanzig Jahre alt. Ich habe keine Ahnung, was Krieg ist. Ich werde in Graz Komposition studieren, ich liebe das Wort und die Klänge, das ist alles, was ich weiß. Begeisterung, Staunen. Dieser Mann hat die Dunkelheit gefressen, denke ich. Die Dunkelheit klingt. Rouge, rouge.

Stille. Ganz anders still als sonst.

Ich lernte Henri Chopin bei einer Klasse der Schule für Dichtung zum Thema „poesie sonore“ im Jahre 2004 kennen. Ich habe mit ihm improvisiert und Tonbänder geschnitten. Ich habe ihn im Porgy & Bess bei einem Liveauftritt erlebt, in all seiner Ver-

29 Vgl.: Matthias Schmidt, Literaturzeitschrift Triedere. Wien, Eigenverlag 2014. S. 23f.

8. The Critical Art Ensemble

8.1. Kunst als Übergriff: Intro

Miteinbezug digitaler Medien, vernetztes Denken, Aufklärungsarbeit: Das Critical Art Ensemble ist ein Kollektiv, das sich aus fünf Praktikern verschiedener Fachrichtungen einschließlich Computer-Grafik und Web-Design, Film/ Video, Fotografie, Text-Kunst, Buchkunst und Performance zusammen schließt.
1987 gegründet, legt CAE seinen Fokus auf die Erforschung der Schnittstellen zwischen Kunst, kritischer Theorie, Technologie und politischem Aktivismus. Internationale Ausstellungen und Arbeitsbereiche spannen sich von der Straße über das Museum bis hin zum Internet. Zu Ausstellungsorten zählen beispielsweise das Whitney-Museum und das Neue Museum in NYC sowie das Corcoran Museum in Washington DC; aber auch der ICA in London; der MCA in Chicago, die Schirn Kunsthalle in Frankfurt, das Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris sowie das London Museum of Natural History.[275]

Das Kollektiv hat 7 Bücher geschrieben. Die theoretischen Schriften wurden nicht nur in Amerika publiziert sondern außerdem in 18 Sprachen übersetzt. Als Buchprojekte lassen sich Folgende nennen: „Electronic Disturbance (1994)", „Elektronische ziviler Ungehorsam & andere unpopuläre Ideen (1996)", „Flesh Machine: Cyborgs, Designer-Babys, & New Eugenic Consciousness (1998)", „Digitaler Widerstand: Taktische Medien (2001)", „Molekulare Invasion (2002)", „Marschieren, Pest (2006)", und „Störungen (2012)".[276]

8.2. Maschinen

Nachdem das Kollektiv die Dimensionen sozialer und politischer Kontrolle in der elektronischen Kultur analetzlichkeit und Kraft. Die Liebe zur Phonetik: Rouge. Bis heute ist er für mich einer der wichtigsten Lehrer und Begleiter, auch wenn meine Begegnung mit ihm nur ein paar Tage dauerte. Was ich von ihm für mein eigenes Schaffen weitertragen möchte: Wachheit, Begeisterung, Experimentierfreude.
Henri Chopin erzählte uns, dass er im Krieg in Russland fast erfroren wäre. Einer der vermeintlichen Feinde, ein Russe, hatte ihn gerettet. Das Erlebnis hatte ihn, der so alt war wie ich damals, als ich ihn sprechen hörte, auf eine existenzielle Art und Weise geprägt. Menschlichkeit, das war es, was ihn in seinen weiteren künstlerischen Arbeiten beschäftigen würde. Vitalität, Kraft durch den Klang, der auf seine Strukturen hin untersucht, seziert und neu zusammen gestöpselt wird. Eine andere Form des kreativen Ausdrucks finden, die sich für eine Welt jenseits der vorgegebenen Machtstrukturen und Codes einsetzt.
In diesem Jahr habe ich begonnen, Komposition zu studieren. Es war, ganz unpathetisch formuliert, ein Jahr der Wiedergeburt für mich. Auch, wenn ich nicht in Russland war und nicht fast erfroren wäre. Henri Chopin mochte meine Ringelstrümpfe. Wenn er junger wär, würd er auch solche tragen, sagte er zu mir. Es war das erste Mal in meinem Leben, dass ich einem Menschen begegnete, der alt war, aber nicht alt. Ich begann, meine Konzepte neu zu überdenken, die Bilder, die ich mir von Menschen und Lebensläufen machte. Die Gesetze von Raum und Zeit schienen durcheinander gewirbelt zu werden. So sagte auch Henri Chopin über seine verstorbene Frau: „We have a dialogue until now. It is a dialogue from body to body. From voice to vocie. I always talk to her, every day." Und, in seinem leicht gebrochenen Englisch fügte er hinzu: „Never, never stops."
Bruno Pisek, mein Lehrer und Mentor, hat mir Jahre später erzählt, dass Henri Chopin ruhig in seinem Bett eingeschlafen ist. Tod, das Wort schien mir damals nicht passend. Auch heute nicht. „We have a dialogue."
Der Mensch, sagt Seami, lebt kurz. Die Kunst bleibt. „Never, never stops." Das waren Henri Chopins liebste Worte. Sein Leitsatz: Weiter. Schreien. Klingen. Für ein menschlicheres Miteinander jenseits

275 Vgl.: http://translate.google.at/translate?hl=de&sl=en&u=http://www.critical-art.net/&prev=/search%3Fq%3Dthe%2Bcritical%2Bart%2Bensemble%26biw%3D1280%26bih%3D461, Stand vom 4. Juli 2014.

276 Vgl.: ebd.

lysiert hat, setzt sich das Critical Art Ensemble mit dem Körper auseinander und kommt zu dem Schluss, dass die utopischen Versprechen einer virtuellen Welt nichts anderes seien als Ablenkungen vom tatsächlichen großen Projekt des Pan- Kapitalismus: Der Festigung der Biotechnologie in den Körpern der einzelnen Bürger im Dienste transnationaler Ordnung.[277]

Zur Lage: Zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit herrscht laut CAE eine global dominante Wirtschaft vor, und zwar die des Kapitalismus. In diesem System werden Menschen dazu aufgefordert, sich den folgenden Imperativen des Pan- Kapitalismus zu unterwerfen: Produktion, Konsum und Befehl.

Diese Bewegung könnte die Herstellung einer lebende Seinsform zur Folge haben: Die Cyborgs und das virtuelle Bewusstsein. Wo aber verläuft da die Grenze zu bereits existierenden Robotern und Androiden? Während Roboter, Androiden und künstlich intelligente Maschinen stets als Zugehörige der post- menschlichen Familie gelten, gibt es nun neue Mischformen, die andersartig konstituiert sind: Cyborgs und virtuelles Bewusstsein.[278]

Unter einem **Cyborg** versteht man ein Wesen, das eine Art organische Basis hat, in die eine komplexe technologische Super- Struktur mit hinein integriert ist. Virtuelles Bewusstsein hingegen ist die Übertragung des Seins in eine digitalisierte Form, sodass dieses in informativen Landschaften und Strukturen existieren kann. Die Vision einer post- menschlichen Gesellschaft wäre die, dass der Geist in der Hinsicht über den Körper dominiert während die organischen Aspekte völlig ausgelöscht werden. Dieser Zustand existiert in Moment nur als Utopie- oder sollte man eher schreiben, als Dystopie? Das virtuelle Bewusstsein ist noch nicht mehr als eine unterhaltsame Spekulation. Jedoch findet man bereits organische Infrastrukturen mit ersetzbaren, integrierten technologischen Systemen in der modernen Cyberwelt.[279]

Wenn man sich nun aber von Science- Fiction – Vorstellungen löst und post- menschliche Manifestationen im sozialen und ökonomischen Kontext des Pan- Kapitalismus platzieren lernt, so entsteht ein völlig anderes Szenario.

277 Vgl.: ebd.

278 Vgl.: ebd.

279 Vgl.: ebd.

vorgegebener Dichotomien und Zuschreibungen, in denen Sprache nur Bedeutungen erzeugt und Effizienz steigert. Die Verweigerung von Sprache als Machtinstrument. Anhalten, hinhören, aufbrechen. Es ist eine Tradition, in der ich mich sehe. Was ich gelernt habe, davon möchte ich schreiben, schreien, singen und tönen, das möchte ich weiter geben. Denn in diesem Sinne bin ich derselben Meinung wie Ducasse: „Die Poesie muss von allen gemacht werden. Nicht von einem.“[30]

(Ich habe gern Tonbänder mit Henri Chopin geschnitten.)

: Angst, Masse: Remote- Control (Empfängerin), Dogge: Du bist Angst, Masse.
Zunächst züchtest du dir einen Schock heran.
Bist dann Scham. Zwang. Dann Angst.
Angst als Zittern.
Angst als Schwitzen.
Angst wie riesige Schwimmohren, die dich nicht an der Oberfläche halten.
Angst als Schleim im Mund. Als Schluckgeschwulst.
Schlachtfeld am Gaumensegel.

Vogelmottenchor: Wir sind keine Masse.
Sind wir nicht.
Sind Vampyrellas.
Flatterkinder sind wir.

Remote- Control (Empfängerin): Du bist im Terror, Masse. Das geht so:

*Remote-Control,eine Art **Cyborg**, drückt auf die Fernbedienung. Einige der Motten fallen auf den*

30 Vgl.: Isidore Ducasse: Das Gesamtwerk. Die Gesänge des Maldoror; Dichtungen (Poesies); Briefe. Rowohlt, Reinbek 1988.

Während die Forschungen im Cyborg- Bereich boomen, entwickelt sich im Vergleich dazu die Strömung der virtuellen Intelligenz überaus langsam. Es scheint also so, als ob virtuelles Bewusstsein als doch nicht so erstrebenswert eingestuft wird, während die Entwicklung in der Cyborg- Technologie sowohl dem spektakulären als auch dem militärischen Vorrichtungen zu dienen hat.[280]

Althussers Theorien folgend teilt das Ensemble das Soziale in zwei wichtige Bereiche: in den „Repressive State Apparatus (RSA)“ und in den „Ideological State Apparatus (ISA).“
Bei Praktiken des ISA wird eine Maschine zur Darstellung verwendet, die jedoch selbst aus dem Rahmen der Repräsentation fällt. Im Gegensatz dazu existiert auch die RSA: Die Maschine selbst wird hier Teil des Spektakels. So hat die NASA beispielsweise den Roboter Dante zur Generierung von Filmaufnahme in Vulkanen eingesetzt, wobei es nicht darum ging, die Daten der Vulkane möglichst gezielt zu erfassen, sondern das Ganze eher eine Kampagne war, um die Hightech- Entwicklung darzustellen und zu promoten. Ein Spektakel also.

Die ISA arbeitet weitaus subtiler. Hier wird die Technologie selbst eher bewusst versteckt gehalten. So wird beispielsweise die Entstehung einer neuen Waffe zwar dargestellt und propagiert, was genau jedoch diese Waffe imstande ist, zu leisten, wird meist nicht erwähnt. In diesem Sinne übertrieb die USA beispielsweise die Anzahl der in der Sowjetunion existierenden nuklearen Waffen. Dadurch entstand Massenpanik in der amerikanischen Bevölkerung. Die Bilder, die in den Medien verwendet wurden, kreierten eine Art realistischen Illusionismus. So kann die Mondlandung von Verschwörungstheoretikern leichthin als Fake entlarvt werden, denn die Bilder, mittels derer diese dargestellt wird, fallen in den Bereich repräsentativer Fiktion. Bei diesem Verfahren werden Repräsentation und Repräsentiertes in ihrer Beziehung so eng wie möglich gewählt. Dieser Vorgehensweise liegt die Idee zugrunde, dass alles, was visualisiert und gemapped werden kann, auch kontrolliert werden kann. Das Problem bei dieser Strategie aber ist, dass in dem Moment, in dem ein maschinelles Me-

Wohnzimmerboden, andere fliegen aus dem Fenster. Daphy ist als einzige wach und beobachtet die Motten. Es dämmert, der Morgen graut. Neue Leber betritt die Wohnung, sieht Daphy und umarmt sie.

280 Vgl.: ebd.

dium veraltet- siehe Computer oder Internet- die RSA-Strategien entlarvt werden können und nun das alte Medium schnellstmöglich durch ein neues Medium ersetzt werden muss. Inzwischen sind die Technologien auch dermaßen weit fort geschritten, dass es ein Leichtes ist, zwischen den spektakel- orientierten ISA- Techniken und den in erster Linie Militärzwecken dienlichen RSA-Techniken zu oszillieren. In dieser Hinsicht ist es eine Illusion, zu glauben, dass der Einsatz virtueller Realitäten den menschlichen Geist befreien könnte. Ein Beispiel dafür wäre ein sogenannter VR- Raum in einem japanischen Möbelhaus. Hier dient der VR- Raum allein dem Zweck, den Kunden davon zu überzeugen, dass er die Produkte kaufen soll. Und freilich funktioniert dies meist auch recht gut. Denn unendliche Wahlmöglichkeiten sind genau das, was Investment- Institutionen tunlichst zu vermeiden suchen. Wer im Internet beispielsweise die beste und neueste Software anwendet, hat die Möglichkeit, ein Maximum an Kapital heraus zu schlagen: Die Klicks erhöhen sich, die Viewer sind begeistert. Bei der mysteriöse Aura, die einem Cyborg zugeschrieben wird, handelt es sich also um einen Wunsch, den die ISA in der Bevölkerung zu wecken versucht, damit die materielle Welt besser kontrolliert werden kann, so das CAE. Die RSA hingegen setzt virtuelle Realitäten dazu ein, um Leute bestmöglich für gewisse Situationen zu präparieren, zu habituieren und zu programmieren. So wird z.B. ein Pilot mit VR- Programmen auf etwaige Unfälle, Kämpfe, Notlagen et cetera hin trainiert. In diesem Sinne also scheint der Raum der VR als ein postmenschlicher weg zu fallen. Was übrig bleibt, wäre die Idee des **Cyborgs**.[281]

Was genau aber ist nun ein Cyborg? Ein Cyborg ist ein Wesen, das optimiert wurde, um den sozialen Standards bestmöglich zu entsprechen. Mit anderen Worten: Body- Technology wird eingesetzt, damit man sich als Individuum so gut es geht in die Masse integrieren kann. Man kann zwischen militärischen und zivilen Cyborgs unterscheiden. Das Militär spricht längst nicht mehr von Individuen, sondern von Waffen- Systemen. Ein Beispiel dafür wäre „Pilots Associate“: Ein Pilot- Maschinen- Interface wurde hierfür kreiert, das künstliche

281 Vgl.: ebd.

: Skyborg, 1. Szene: Birdbirth

Eine Kraterlandschaft. Dr. Dad sitzt neben einem Drei D- Drucker in einem Labor im Krater eines erloschenen Vulkans. Eine angebissene Pizza und eine Puppe liegen in der Ecke. Rundherum stehen viele unterschiedliche Computer.

Mina Minotaura, the Queen of the Biomacht (erscheint auf einem Bildschirm): Dr. D?

Dr. Dad: Ja, M’am.

Mina Minotaura: Hier spricht Mina Minotaura,

Intelligenz zur Verbesserung von Planung und Taktik einsetzt. Hier sehen wir bereits, dass die Art und Weise, wie „body enhancement“ betrieben wird, zielorientiert ist. Und was die Ziele sind, das bestimmt der Pan- Kapitalismus. Das heißt, körperliche Modifikationen werden nur eingesetzt, um effizientere Dienste für bestimmte Institutionen leisten zu können.

Ihre Queen of the Biomacht.

Dr. Dad: Ich weiß, meine Queen.

Mina Minotaura: Seien sie leise, ihre Meinung ist nicht gefragt.

Dr. Dad: Sorry.

Mina Minotuara: Still, sag ich.
Wie geht's denn so, da Unten?
Im Kraterloch?

Dr. Dad *murmelnd*: Naja, hoffe nur, dass der auch wirklich erloschen ist.

Mina Minotaura: Was?

Dr. Dad: Im Grunde ist alles da, Miss Mina.

Mina Minotaura: Alles?

Dr. Dad: Naja, ein drei D- Drucker.
Und somit alles: Pizza, Bücher, Frauenroboter mit Brüsten und mit Körpertemperatur.....

Mina Minotaura: Das ist nicht alles.
Ich kläre sie auf, Dr. Dad.

Dr. Dad: Freilich, meine Queen.

Mina Minoutaura: Pscht. Wer redet, erschlägt den Raum der Stille.
Ich bin hier die einzige erhobene Stimme.
In Ordnung?
Schweigen Sie.
Also: Ein Drei D- Drucker ist nicht alles.
Da fehlst was. Und wissen sie auch, was?
Ein Kind.
Ein Kind das ein Stern war und wieder zu den Sternen möchte.
Demnach ein Vogelkind. Ein Kind mit Flügelchen.
Ein optimiertes Kind, wissen sie.
Ein Kind wie aus Wachs.
Ein Kampfkind.

Ganz ohne Emotionen, sie verstehen.
Das man formen und kneten kann.
Präparieren.
Arrangieren.
Montieren.
Et cetera.

Dr. Dad: Ja...?

Mina Minotaura: Klappe halten, verdammt.
Wie oft soll ich das noch sagen?
Das ist nämlich ein Auftrag.

Dr. Dad.: Ach!

Springt auf, sichtlich erleichtert, dass er endlich wieder ein wenig Arbeit hat.

Mina Minotaura: Also: im Namen der großen Monstermutter Mina Minotaura haben sie jetzt eine Aufgabe.
Bauen sie:
Montieren.
Arrangieren.
Präparieren.
Ich brauche das optimierte Fluggerät.
Sie verstehen?
Unsere Kampf- Jets taugen nichts mehr.
Außerdem will ich alles in einem: Soldat und Maschine, Vogel und Atombombe.
Und ihnen ist doch sicher langweilig, da in ihrem Krater.
Kriegen sie das hin?

Dr. Dad: Ich. Äh.

Mina Minotaura: Na, reden sie schon. Ist ihnen die Zunge am Gaumenzäpfchen festgewachsen, oder was, Dr. D.?

Dr. Dad *(zu sich selbst)*: Mann, ist die tough, diese Mina Minotaura Monstermutter Queen of the Biomacht.

Mina Minotuara: Was?

Im zivilen Sektor hat sich die Idee des **Cyborg** noch nicht genauso stark weiter entwickelt wie im militärischen. Utopische Versprechen werden hier dem Arbeiter gegeben: effizienterer Arbeitseinsatz, größerer Zugang zu Konsumgütern und so weiter. Die tatsächliche Idee ist jedoch, dass die unterschiedlichen Produktionsfirmen mehr Kontrolle über die Bedürfnisse der Individuen haben können. Unter diesen Bereich fällt das utopische Spektakel.

Aber auch dystopische Spektakel werden angewandt. So beispielsweise das Spektakel der Angst. Dieses beruft sich auf die Wissenschaft des Sozialdarwinismus und versucht, der Zivilbevölkerung zu suggerieren, dass sie jeder einzelne hinter denen zurück bleiben würde, der die Vorteile der Technologien zu nützen wisse. Der Konsument muss sich also entweder anpassen oder hat zu sterben. Aus der Perspektive des Pan- Kapitalismus ist diese Idee brilliant, denn sie zwingt den Konsumenten dazu, sich die Technologie für die eigene Versklavung

Dr. Dad: Natürlich, ja.

Mina Minotuara: Also, kriegen sie das hin? Dann kriegen sie ein Gehirn. Von mir. Dann sagen wir: Auf in den Kampf.
Implantieren sie das Teil in den perfekten, unverwundbaren Körper.
Fliegen muss er können.
Ein perfekter Kampfjet- Boy.
Also.
Ich sage nur:
Bauen sie.
Stöpseln sie.
Schrauben sie.
Glauben sie an die Kraft der Wissenschaft.
Kraterkuss und Gruß.

Dr. Dad: Sicher.
Ja.
Gut.

Ein Gehirn fällt vom Himmel, in einem weißen Plastiksack. Gefolgt von einem Paket mit Maschinenbausteinen. Dr. Dad beginnt, an seinem Skyborg zu werken.

: Skyborg. 5. Szene: Liebe

Dr. Dad wacht auf. Skyborg hat seine Hände verarztet und spielt mit meinen Herum.

Dr. Dad: Lass meine Hände.

Skyborg: Warum?

Dr. Dad: Meine kann man nicht wieder dran tun, wie deine.
Also wenn du zu fest daran ziehst, sind sie weg.
Okay?

Skyborg: Ich versteh nicht.

Dr. Dad: Du bist eine Maschine.
Dich kann man immer wieder her stellen.
Okay?

zu kaufen, schreibt das CAE.[282] Die erste Phase des zivilen Cyborgs ist die eines mit Laptop ausgerüsteten Menschen, der überall arbeiten und seine technischen Geräte bis in die Badewanne hin mitnehmen kann. An dieser Figur kann man die Gesinnung des Pan- Kapitalismus bereits erkennen und analysieren: Der Cyborg muss in dem Fall so optimiert werden, dass er überall arbeiten kann. Darüber hinaus weisen diese Wesen ein rationalisiertes Body- Design auf. Dasselbe gilt jedoch für den militärischen Cyborg: Auch er muss einen übermenschlichen, also post- menschlichen Körper besitzen, um den verschiedenen Voraussetzungen des Kampfes gewachsen zu sein.[283]

Skyborg: Was heißt das?
Eine Maschine sein?

Dr. Dad: Du bist ein Kampfkid.
Du funktionierst.
Du erfüllst deine Aufgaben.
Du kriegst keine Falten.
Du wirst nicht alt.

Er klopft ihm auf die Schulter. Skyborg streichelt ihn freundschaftlich zurück.

Skyborg: Ich hab dich lieb, Dr. D.

Dr. Dad *irritiert:* Das geht nicht.
Du bist eine Maschine.
Du kannst mich nicht lieben.

Skyborg: Okay. Tut mir leid, Dr. D.

Er sieht zu Boden. Skyborg beginnt, ein wenig zu weinen. Dr. Dad weiß nicht recht, wie er damit umgehen soll.

Stimme: Error.
Umprogrammieren hat nicht funktioniert.

Dr. Dad: Scheiße.
Was heißt das?

Er überlegt. Schreit Skyborg an.

Hör auf zu weinen, verdammt.
Ich halte das nicht aus.

Mina: Dr. D.
Ich hoffe, sie kommen klar?
Sie wissen, wenn nicht: Ein Mausklick und ich schick eine MEINER Wächterdrohnen.
Dann wars das.
Mit ihrem Programm.
Es gibt genügend Wissenschafter.
Deal?

Dr. Dad beginnt zu schwitzen.

282 Vgl.: ebd.
283 Vgl.: ebd.

Dr. Dad: Mina.
Meine Queen.
Ich.
Ja.
Ich habe alles unter Kontrolle.
Klar.

Er überlegt noch einmal ein Weilchen. Dann nähert er sich Skyborg mit geheuchelter Freundlichkeit.

Nenn mich Dad.

Er nimmt Skyborg in den Arm. Skyborg beruhigt sich langsam.

Skyborg: Ich hab dich lieb, Dad.

Dr. Dad: Ja. Nein. Du kannst nicht lieben.
Sagte ich doch grad.

Skyborg: Weißt du das sicher? Du steckst ja nicht in mir drin.

Steht auf und sieht ihn bockig an. Mina erscheint wieder auf dem Bildschirm.

Mina: Stress da unten?

Dr. Dad: Nein.
Alles fein.

Mina: Na dann.
Adieux.

Dr. Dad *mit innerem Widerstand, bemüht versöhnlich*: Sicher weiß ich nichts. Weißt du.

Skyborg: Wenn eine Maschine nicht fühlen kann, kann sie dann wissen?

Dr. Dad: Was weiß ich, ich bin ja keine Maschine.

Skyborg: Wie kann einer der Dad von wem sein, der eine Maschine ist, wenn er selbst keine ist.

Dr. Dad *murmelnd*: Ich weiß nicht.
Ich bin auch nicht dein Dad.
Du hast mit dem Schwachsinn angefangen.

Skyborg: Was sagst du, Dr. Dad?

Dr. Dad: Nichts.
Ich weiß nicht.
Ich hab auch nicht auf alles Antworten.

Skyborg: Verstehe.
Sag, Dr. Dad, heißt das, wir Maschinen sind besser?

Dr. Dad *genervt wie von den Warum- Fragen eines Kindes*: Ich denke, ja. Gefühle hindern.
Weißt du.
Sie stehen einem im Weg.
Und von unseren Kindern wollen wir schließlich, dass sie es wirklich besser machen als wir.

Skyborg: Tut mir Leid wegen deiner Hand.

Dr. Dad: Verheilt schon wieder.

Skyborg: Ja. Aber warum weinst du dann?

Dr. Dad: Ach. Mach dir keine Gedanken.

Skyborg: Ich mach mir aber Gedanken.

Dr. Dad: Ich weine weil. Ich weiß auch nicht.

Skyborg: Du weißt nicht. In Ordnung.

Dr. Dad: Es tut weh und ich bin ein bisschen einsam in diesem Krater da.

Er greift nach der Weinflasche. Skyborg hat sich an ihn gekuschelt. Er stellt die Weinflasche wieder weg und streichelt ihm ein bisschen tapsig die Wangen.

In der Live-Performance „flesh machine“ werden Teilungen der Bio-Klasse in der Fleischwirtschaft dargestellt. Steve **Kurtz** und sein Team testen vor Ort die genetischen Materialien der Teilnehmer; die, die die besten Resultate aufweisen, dürfen ihre Gene durch eine Art Spendenprogramm weiter geben. Dadurch wird die

:

„In May 2004, Kurtz called 911 to report the death of his wife, Hope **Kurtz**, by congenital heart failiure. In order to create their air installations the Kurt-

latente Diskriminierung im Markt der Reproduktion und in- Vitro- Fertilisation offenbar. Die Technologien des Reproduktionsmarktes können so der Grundbevölkerung klar gemacht und analysiert werden.[284]

8.3. Nihilismus in Fleisch

Einige sehen Nihilismus als eine Möglichkeit, sich politischen Ideologien zu widersetzen. Andere verstehen unter ihm eine Form von Schwarzmalerei. Die Basis des Nihilismus findet man jedoch in Turgenevs Novelle „Father and Son". Hier wird unter dem Begriff eine revolutionäre Methode der dominierenden westlichen Wissenschaft verstanden. Kontrastierend dazu werden Systeme wie die Monarchie oder die christliche Religion verwendet. Der Nihilismus geht laut CAE Hand in Hand mit einer wichtigen emanzipatorischen Bewegung: Der der Evolutionstheorie. Hier existiert keine unsichtbare Hand, und wenn es einen Gott gibt, dann spielt er maximal mit den Menschen, kreiert keine rationalen Ordnungen sondern zufällige Prozesse der Auslese, so heißt es in „Flesh Machine". Aber die Stärke dieser anarchistischen Bemerkung bedeutet auch deren wissenschaftlichen Absturz. Wenn also Veränderungen eher untypisch und zufällig sind, wie kann man diese beschreiben, da doch das Wissen der westlichen Wissenschafter auf dem Wert des Typischen, des Wahrscheinlichen fußt?
Die Antwort: die soziale Entwicklung lässt sich immer noch als rationalisierter Prozess erfassen. Aber wie können evolutionäre Prinzipien wie Fitness oder natürliche Auslese in diesem Fall eine dermaßen große Auswirkung auf unser Gesellschaftssystem haben? Die Antwort ist einfach: die Auslese ist hier nicht zufällig, sondern sie wird von den Machthabern des Pan- Kapitalismus gelenkt, so das Critical Art Ensemble. Demzufolge ist unser System also durchrationalisiert und basiert nicht auf Evolution sondern auf einer Planung von Außen. In diesem Sinne warnt auch der Theoretiker Roland Barthes, die Natur nicht dazu zu missbrauchen, soziale Werte fest zu legen. Denn alles, was der Pan- Kapitalismus als brauchbar einstuft, wird von ihm als natürlich kodiert. Einerseits wird das Natürliche als das Sanfte,

zes sometimes worked with biological equipment and had a small home lab and petri dishes containing biological specimens. At the time of Hope Kurtz's death they were working on an exhibit about genetically modified agriculture for the Massachusetts Museum of Contemporary Art. Buffalo police deemed these materials suspicious and notified the FBI , who detained Kurtz for 22 hours without charge on suspicion of "bioterrorism". Meanwhile, dozens of federal agents in hazardous material suits raided the Kurtz home, seizing books, computers, manuscripts, and art materials, and removing Hope Kurtz's body from the county coroner for further analysis.
Kurtz was allowed to return to his home one week later, after the Commissioner of Public Health for New York State had determined that nothing in the home posed any sort of public or environmental health or safety threat, and that Hope Kurtz had died of natural causes.[31]

284 Vgl.: ebd.

31 Vgl.: www.wikipedia.de, Stand vom 11.9.2014.

Gute angesehen. Andererseits jedoch auch als das Gefährliche, das Amoralische. Dadurch wird es dem Code erlaubt, von einer Bedeutung in die nächste hinein zu fließen. Die autoritäre Macht lenkt nun, indem sie den Code kontextualisiert, unsere Vorstellung des Natürlichen, die natürlich (!) keinesfalls mehr natürlich ist. So wird der Slogan „survival of the fittest" als Rechtfertigung für Genozid missbraucht; wird der dritten Welt unterstellt, dass sie eben nicht fortschrittlich genug sei. Doch auch Unfälle sind ein guter Vorwand, um mit der „Natur" zu argumentieren. So nutzte die Reagan- Regierung das Auftauchen von AIDS als eine Möglichkeit, „degenerierte" Gesellschaftsformen wie Homosexuelle und Drogensüchtige zu attackieren: Man sehe ja, „dass diese unnatürlich und unrein" seien.[285]

Das CAE unterscheidet zwischen „military machine", „sight machine" und „flesh machine". An der Weiterentwicklung der „military machines" wird konsequent gearbeitet, was zu immer größeren Entwicklungen von Maschinen führen, die so gefährlich sind, das keiner sie je einsetzen würde (ähnlich wie bei der Aufrüstung im kalten Krieg.) Unter „sight machine" versteht man eine Maschine, die dazu da ist, die symbolische Ordnung zu kontrollieren. Diese kreiert Bilder, die uns an den Zustand des Krieges gewöhnen sollen und durch die Massenmedien verbreitet werden. Sie sind jedoch in sich so ausdifferenziert, dass auch ihre Negation in das Spektakel, das jeder sich ansehen kann, in sie integriert ist.
Noch nicht sehr weit entwickelt ist die sogenannte „flesh machine". Vielleicht liegt es daran, dass argumentiert wird, der starke und schöne Körper setze sich durch die Evolution ohnehin durch und brauche dadurch das Maschinelle nicht? Während in den 60igern die „war machine" etabliert wurde (Kalter Krieg, biochemische Waffen et cetera) kam die „sight machine" in den 90iger Jahren zu ihrer Vollendung (Internet, Ständige Überwachungen durch versteckte Kameras, Handys et cetera). Nun ist die „flesh machine" an der Reihe, sich zu entfalten. Schon bei der Entstehung der Atombombe und anderen „war machines" wurde der ethnische Diskurs zwar geführt aber dennoch gleichermaßen ignoriert. Das Problem des menschlichen Körpers jedoch ist,

285 Vgl.: ebd.

dass dieser nicht von seiner Umgebung getrennt werden kann. Eine weitere Schwierigkeit stellt dar, dass bei technischen Erneuerungen zuerst der virtuelle Apparat entwickelt werden muss, bevor die Visualisierung erfolgt: Die Antibiotika hätten ohne das Mikroskop nicht existieren können. Zu den Apparaten der „flesh machine" zählen z.B. Nahrungsergänzungsmittel, aber auch besondere Züchtungen (viele Apfelsorten, die künstlich hergestellt werden). Besonders bei der Nahrung spielt das Aussehen offenbar eine wichtige Rolle: Untersuchungen zeigen, dass visuell ansprechendes Essen eher gekauft wird als gut schmeckendes. Daher werden von der Lebensmittelindustrie in Moment verstärkt „schöne" Produkte hergestellt. Ähnliches passiert auch mit den Körpern der Menschen: symmetrische Gesichtsformen werden auf Modezeitschriften vermehrt gezeigt, aber auch das Sperma eines „besonders schönen und intelligenten" Mannes wird selbstverständlicher Weise bei künstlicher Befruchtung eher favorisiert. Eine spannende Frage hierzu wäre das „gay gene". Ist Homosexualität vererbbar? Kann man sexuelle Orientierung designen? Kulturelle Entwicklung lässt sich, soviel ist sicher, nicht mit biologischer Entwicklung gleich setzen. Wenn dies getan wird, geht es ausschließlich darum, gewisse Machtstrukturen aufzustellen.[286]

Auf dieselbe Art und Weise, wie das CAE die politischen Kontexte hinterfragt, hinterfragt es auch die „Ränder" der Kunst: Kunst kann genauso eine wissenschaftliche Arbeit sein wie eine Video Montage, ein interaktives Spiel, ein Ausstellungskatalog. Dem Reichtum und der Varianz der Arbeiten des CAE seien die nächsten Kapitel gewidmet.[287]

8.4. Interactive Games. Burn, baby, burn?

Das Critical Art Ensemble betreibt auch eine massive Aufklärung der Bevölkerung: So wird in „Radiation Burn" die Explosion einer radioaktiven Bombe öffentlich zur Schau gestellt und dokumentarisch begleitet; die positiven Elemente der Radiologie sollen forciert

286 Vgl.: ebd.

287 Vgl.: ebd.

und gegen die Panikmache der Medien angekämpft werden. Weil Strahlung nicht zu sehen und demnach nicht fassbar ist, schüren die Medien die Ängste in der Zivilbevölkerung. Der Begriff „Terrorismus“ wird in seiner medialen Repräsentation gezielt dazu eingesetzt, Panik in zivilisierten Ländern zu betreiben. Wahrscheinlich ist die Explosion einer biochemischen Bombe jedoch nicht, denn der Hersteller der Waffe setzt sich immensen Strahlenwirkungen aus und braucht daher hochwertige Technologien, um sich zu schützen. Es ist leichter, mittels biologischer Substanzen eine ähnliche Wirkung zu erzielen.[288]

In „Target Deception“ werden gutartige Bazillen frei gelassen und bei einer Gruppe von Leuten getestet, ob diese sich in ihnen fest setzten. Das Resultat zeigt: Die Wahrscheinlichkeit einer Infizierung ist sehr gering.[289]

In „Marching Plague“ wird die Geschichte der „Biological Warfare Attack“ aufgearbeitet und deren Propaganda entlarvt. In den 1940iger Jahren wurden den Japanern und den Sowjets unterstellt, sie würden biologische Waffen besitzen und einsetzen. In „Operation Cauldron“ hat die britische Navy beispielsweise eine Seuche in Form von „Schiff- zu- Schiff“- Waffen getestet. Sie sollte durch den sogenannten „Bacillus subtilis“ ausgelöst werden. 2005 versucht das CAE, diesen Test zu wiederholen. Das Ergebnis lässt zu wünschen übrig. Früher wurde von den USA Geld ausgegeben, um Infektionen zu untersuchen, die tausende Menschen töteten. Präsident Bush hingegen investierte lieber in ein „Germ Warfare“- Programm, das mit Bazillen experimentierte.[290]

Doch auch das eigene Leben wird Teil des Kunstschaffens, Teil der Performance: Dies zeigt die Arbeit „Evidence“. Steve Kurtz Wohnung wurde nach dem plötzlichen Tod seiner Frau vom FBI untersucht. Der Vorwurf: Man wisse, dass er mit Bakterien experimentiere und mutmaße, dass Kurtz seine Frau umgebracht habe. Das Video „Evidence“ behandelt diese Zeit. Kunstprojekt oder Wahrheit? Die Faktenlage spricht für sich. Offen-

288 Vgl.: ebd.

289 Vgl.: ebd.

290 Vgl.: ebd.

bar fürchtet das FBI kritische Köpfe mehr, als man annehmen würde.[291]

In „GenTerra“ wird genetische Transformation detaillierter beschrieben. Bakterien werden durch Mikroskope betrachtet. Trans- genetische Bakterien werden hergestellt, indem ein Gen von einem Bakterium zu einem anderen hinzugefügt wird. Partizipatorisches Theater also. Künstler tun so als wären sie Wissenschafter. Bürger können zu Wissenschaftern werden. Eine andere Art, Materie zu erfahren. Keine Wahrheit. Jedoch eine Entmystifizierung.[292]

8.5. Weltende und andere Bildmontagen

„Apocalypse and Utopia“ ist eine Montage aus Bildmaterialien von den 1930iger Jahren bis in die Gegenwart hinein, das sich mit dem Thema der Apokalypse auseinandersetzt.[293]

In „CAE shorts“ werden Pornos und andere Fremdmaterialien neben einander montiert, sodass eine neue Form von „garage filmmaking“ entsteht.[294]

„Human Sacrifice and Its Representation“ aus dem Jahr 2013 ist ein Pamphlet der Philip Feldman Gallery im Pacific Northwest College of Art, das die Bilder von Menschenopfern aufzeigt und hinterfragt.[295]

Auch bei den Schriften „The Concerns of a Repentant Galtonian, 2012“ sowie „Mythic Weapons and State Propaganda, 2009“ handelt es sich um Pamphlets. Während ersteres den Missbrauch des Begriffes „Biologie“ im Bereich der Rhetorik analysiert und kritisiert, wird in der zweiten Arbeit die Art und Weise dargestellt, in der die US- Regierung das Waffensystem missbraucht, um die Öffentlichkeit in Angst zu versetzen.
In Posterserien sammelte das CAE außerdem kritische Slogans des CAE aus den letzten 20 Jahren und

291 Vgl.: ebd.
292 Vgl.: ebd.
293 Vgl.: ebd.
294 Vgl.: ebd.
295 Vgl.: ebd.

machte diese erstmals der Öffentlichkeit zugänglich. Doch auch Kunstbücher gehören zu den Werken des Critical Art Ensemble: Die Dokumentation dieser oben genannten Plakat- Installationen beispielsweise lässt sich in dem Werk „Artist Books, 1988-98“ nachlesen.
Das Projekt „Useless Technology, 1994“- ein kritisches Manifest- wird vom CAE als Zeitungsbeilage getarnt und in Sonntagszeitungen in großen Städten der U.S.A heimlich verteilt.
„Action is Addiction, 1992“ indes attackiert die Suchtindustrie und ihre Methoden. Dieses Pamphlet wurde, ähnlich wie „The Therapeutic State“ aus dem selben Jahr, in Krankenhäusern platziert.

8.6. Installationen

Welche Arbeiten könnte man als die Installationen des CAE bezeichnen? Schon hier wird es schwierig mit der Definition, denn die Grenzen sind fließend, die Formen gehen ineinander über. „Acceptable Losses, 2013“ beispielsweise findet seine Manifestation in einer Ausstellung, die sich mit Repräsentationen des Todes auseinander setzt. Welche Arten von Menschenopfer in der U.S.A. toleriert wurden und werden, soll hier analysiert und aufbereitet werden. Massenerschießungen, eine Suizidwelle der Veteranen, die Explosion der Anzahl der Krebstoten sowie das Thema Aids werden in der Ausstellung behandelt.[296]

Bei „Immolation“ aus dem Jahre 2008 handelt es sich um eine Video-Installation. In einem Loop konterkariert das CAE Bilder der großen Zivilverbrechen durch Waffen mit denen des Krieges. Film- footage aus gegenwärtigen und vergangenen Kriegen diente hier als Materialbasis.[297]
„Seized, 2008“ ist eine Installation, die noch einmal all die Objekte, die nach der FBI- Untersuchung aus Steve Kurtz’s Wohnung entfernt wurden, zeigt.[298]
Bei „The Body Proud, 2003“ handelt es sich um eine Review, die ihre Form in der eines Videos gefunden hat. Diese thematisiert therapeutische Dienste, psychiatri-

296 Vgl.: ebd.
297 Vgl.: ebd.
298 Vgl.: ebd.

schen Drogen- Services und die Ausbreitung mentaler Hospitalität. Die Körper selbst werden in einer Live-Performance von Teilnehmern zur Verfügung gestellt, die eine Massage bekommen.[299]
„True Crime, 1997“ bedient sich sowohl der 2-D- Realisation als auch der performativen Form. In der Öffentlichkeit wurden Leute befragt und gebeten, eine Chronik ihrer eigenen Verbrechen aufzustellen. Die meisten genannten Delikte hatten mit Drogen zu tun, aber nie mit illegalem Überschreiten der Grenze oder physischer Gewalt. Diese Tatsache zeigt, dass Kriminalität viel eher ein soziologischer Trend ist als eine Persönlichkeitsschwäche.[300]
In „Shareholders Briefing, 1996“ wird wieder eine Performance veranstaltet: Ein Treffen, das darüber informiert, was die neuesten Fortschritte in Militär- und Biotechnologie seien. Reporte und Infomaterialien werden zur Verfügung gestellt.[301]

8.7. Tactical Media

Ein großer Bereich ihrer Arbeiten beschäftige sich mit „tactical media“, so das CAE. „Tactical media“ ist eine situationsgebundene Form, die sich mit einem besonderen soziopolitischen Kontext auseinander setzt und eine autoritäre Kultur hinterfragen soll, indem sie semiotische Schocks erzeugt. Eine Arbeit in diesem Bereich wäre z.B. die „Keep Hope Alive Block Party (KHABP)“ aus dem Jahre 2013“. Hier wird mit einer Gruppe von Partizipierenden eine öffentliche Party zu Diensten der Oligarchen und Plutokratien veranstaltet.[302]

In „A Public Misery Message: A Temporary Monument to Global Inequality, 2012“ werden Teilnehmer in einem Helikopter zu einem Flug über ihre Stadt mit genommen, um die wirtschaftliche Trennung von Klassen optisch zu erkennen.[303] Auch Workshops zu dem Thema „tactical Media“ können besucht werden.[304]

299 Vgl.: ebd.
300 Vgl.: ebd.
301 Vgl.: ebd.
302
303 Vgl.: ebd.
304 Vgl.: ebd.

Bei der Arbeit „Child as Audience, 2001“ handelt es sich um eine Form, die wir vom CAE bislang noch nicht kannten: um eine Cd. Diese wurde in Kooperation mit „Creation is Crucifixion“ und „the Carbon Defense League“ realisiert. Das Packet ist in erster Linie für männliche Teenager entworfen und impliziert radikale Softwares, Anleitungen zum Thema Hacking von GameBoys, eine Hard- Core- CD, und ein Pamphlet über die Unterdrückung der Jugend.[305]

8.8. Cult of the New Eve

In dem multimedialen Projekt „Cult of the New Eve“ stellt sich das CAE die Frage, wie Rhetorik im neuen biologischen Zeitalter eingesetzt werden und gleichzeitig in Distanz zur Eugenik bleiben kann. Unter Eugenik versteht man eine spezifische Gesundheitspolitik, die das Ziel verfolgt, den Anteil positiver Erbanlagen zu vergrößern, und gleichzeitig diesen negativer Erbanlagen zu verringern. Eine Möglichkeit, die sich anbietet, um eine kritische Sprache zu gestalten, ist laut CAE die christliche Rhetorik. Offenbar ist das **Christentum** die einzige Ideologie, die sich teilweise noch erfolgreich kritisch gegenüber diesem neuen Gebiet verhält. Anfang des 19. Jahrhunderts gab es beispielsweise auf Seiten der Kirche einige, v.a. Polen und Italiener, die sich gegen die Idee der Eugenik stellten. Leider verlor aber die Kirche angesichts der Naziverbrechen gegen die Juden auch ihr Gesicht. Ein wichtiges Element blieb und bleibt jedoch der christliche Wahrheitsbegriff. Im Falle der biotechnischen Revolution kann es gut sein, dass die Bedeutung des Begriffes „Wahrheit“ wesentlich wird.[306]
Biblische Elemente prägen unsere Sozialisierung und unser Leben. Von Kindheit an werden wir gelehrt, sie zu erkennen und zu interpretieren. Warum also „The Quest of the New Eve“? Eva ist eine der Symbole, die bei der Grundbevölkerung leicht lesbar ist. Nun bietet sich die Figur der Eva jedoch auch an, wenn man die Welt aus evolutionstheoretischer Perspektive betrachtet. Denn es gibt eben nur Eva oder den Affen. Die Erzählung der Genesis spießt sich außerdem mit Darwins Thesen.

: Christianity?

„Just as the Christian soul has provided an archetypal concept through which to understand the person and the continuity of self, so DNA appears in popular culture as a soul-like entity, a holy and immortal relic, a forbidden territory. The similarity between the powers of DNA and those of the Christian soul, we suggest, is more than linguistic or metaphorical. DNA has taken on the social and cultural functions of the soul. It is the essential entity-the location of the true self-in the narratives of biological determinism.“[32]

305 Vgl.: ebd.

306 Vgl.: ebd.

32 Vgl.: www.critical-art.net, Stand vom 11.9.2014.

Also: Das von CAE entwickelte „Human- Genom“- Projekt bietet der Wissenschaft nun eine allerletzte Eva an. Der Öffentlichkeit soll sie helfen, eine zweite Genesis zu erschaffen, in der die Grenzen der Reproduktion gesprengt werden, die früher die Spezien getrennt haben. Die neue Eva ist frei.[307]

Als das CAE mit dem Genom- Projekt begann, war eine spezifische DNA notwendig, um zu starten. Da HGP eine akademische Initiative war, war ein großes Anliegen, dass die, die für dieses Kunstprojekt Blut spenden würden, anonym bleiben konnten. Nach der ersten Spende wurde jedoch keine zweite mehr gebraucht, da das CAE sich entschloss, die DNA des ersten Spenders zu kopieren. Dieser erste Spender war eine Frau aus Buffalo, die nun der Prototyp der neuen Eve sein sollte.[308]

Dass Gegenwärtiges kopiert und vervielfältigt werden kann scheint laut CAE ein Paradox. Einerseits wird die essentielle Spur der Lebewesen, seien es Tiere oder Pflanzen, ausgelöscht. Gleichzeitig existiert in der postmodernen Theorie bereits die Idee, dass alle Arten von Performanz sich in andere verwandeln können und das auch oft tun. Judith Butler in etwa wandte dieses Konzept auf die Geschlechtlichkeit an. Indem sie Beispiele von zweigeschlechtlichen Personen zitierte, demonstrierte sie, dass die Wahl des Geschlechts eine arbiträre Entität und Teil unserer alltäglichen Dramaturgie ist. Nun, da die DNA beliebig oft reproduziert werden kann, ist „Gendering“ nicht mehr reduziert auf sexuelle Reproduktion. Der Spezies sind keine Grenzen gesetzt. Der Molekularbiologe Lee Silver bezeichnet diesen Prozess auch als „remaking Eden“. Was läge da näher als die Figur der Eva? Auf der anderen Seite ist erwiesen, dass 99 Prozent der DNA für alle lebenden Organismen dieselbe ist. Die DNA ist also ein Code, der für das Lebendige an sich angewandt werden kann.[309]

Die Beziehung zwischen unterschiedlichen Spezien wird so fluktuierender und spezialisierter werden. Unser eigenes Überleben kann in einem größeren Kontext, verbunden mit dem Überleben vieler anderer Wesen, gesehen werden.[310]

Wen wundert es, wenn das CAE überzeugt ist, dass die-

307 Vgl.: ebd.

308 Vgl.: ebd.

309 Vgl.: ebd.

310 Vgl.: ebd.

ser neue Universalismus einen dramatischen Einfluss haben wird auf die Art und Weise, wie wir die Welt wahrnehmen?[311]

Die Medizin wird revolutioniert werden, denn in der Gentherapie werden neue Antworten zur Heilung von Krankheiten liegen. Gleichzeitig wird ein holistischer Gedanke neben der traditionellen Medizin aufkeimen. Sei es, dass wir uns selbst als Spezies neu/ wieder erschaffen, sei es, dass wir verstehen lernen, wie Wesen miteinander verbunden sind: Ein großer Sprung im Bewusstsein der Menschen wird durch diese Form von Wissen entstehen. So prophezeit beispielsweise Michael Rose, der Professor für Evolutionäre Biologie in der kalifornischen Universität, dass bereits bald unsterbliche Gene existieren würden. Biologen meinen, man müsse den Mechanismus der Zelle, durch den sie sich selbst wiederherstellt, nur genau verstehen, um aus dem Menschen ein ewig lebendes Wesen zu machen. Vielleicht kann bald schon ein lebenslanger Prozess von Zell- Reparatur durch Molekular- Therapie initiiert werden.[312]

Wie in vielen Fällen biopolitischer Angelegenheiten überlappen hier die Interessen des Individuums mit denen des Kapitals. Das größte Problem aber stellt die Wiedergeburt der Eugenik da. Heute ist es möglich, einen psychisch und physisch stabileren Menschen zu designen. Diese positive Form der Eugenik wird vom Markt gesteuert und ist daher schwer zu unterwandern. Ein weiteres Problem stellt dar, dass durch die Alleinherrschaft des Kapitals auch Kollektiveigentum wie das Wasser, vielleicht sogar die Luft selbst, nach und nach privatisiert werden. Dass unsere Gesellschaft aber Diversität braucht, um sich weiter zu entwickeln, wird den Vertretern des Pan- Kapitalismus wahrscheinlich zu spät auffallen. Wird Vielfalt ausgelöscht, so ist keine Entwicklung mehr möglich.[313]

„Cult of the New Eve“ setzt sich mit diesen Themen kreativ und spielerisch auseinander. So dient eine Doppelhelix als Strukturierung der in knalligem Rot gehaltenen Homepage. In einem Brief, der mit der Anrede „Brüder und Schwestern“ beginnt, wird die falsche Eva- in Form von Cyborgs, Maschinen et cetera- entlarvt. Ver-

: ?

(always stop with a question):

311 Vgl.: ebd.

312 Vgl.: ebd.

313 Vgl.: ebd.

spielt und visuell anregend ist diese Homepage gestaltet. Lobgesänge und Darstellungen neuer Wunder (z.B: des Klonens) gehören mit zum Programm. In einem interaktiven Spiel, „Genetic Code Name Generator“ genannt, kann der User sich mittels eines Programms, das sich leicht downloaden lässt, seinen eigenen Namen in eine kleine genetische Sequenz umwandeln lassen.[314]

314 Vgl.: ebd.

Epilog: Differenzwiederholungen

Der Drang, darzustellen, zieht sich durch alle Epochen der Menschheit. Auch wenn Drama- und Textstrategien je nach gesellschaftlichem Feld unterschiedliche Formen annehmen, so ist es ein durchgehender Aspekt, der auffällt: die Suche nach Ausdruck, nach Mitteilung, nach Dialog. Möchte Theater der Gegenwart kritisch oder politisch sein, so muss es sich jedoch mit dem Kosmos der Biomacht auseinandersetzen. Der Begriff „Biomacht/Biopolitik" leitet sich, wie die vorangehende Dissertation ausführlich zu erklären versuchte, von dem Wort „bios" ab, der aus dem Griechischen kommt und in der Übersetzung soviel wie „Leben" bedeutet. Aber was genau heißt nun Leben? Wie wird die Grenze zwischen Politik und Leben definiert? Hat Politik nicht immer schon etwas mit dem Leben zu tun? Die Definition des Begriffes ist jedenfalls nicht wertfrei sondern – wie die Suchbewegung dieser Arbeit gezeigt hat – immer konflikthaft. Es handelt sich bei „Biopolitik" um ein theoriepolitisches Feld, in dem gearbeitet wird, und um keinen objektiven Forschungsgegenstand. Zu wichtigen Strömungen der Biopolitik kann man z.B. die Entwicklung modernen Wissens in Statistik sowie Demografie et cetera zählen, aber auch Euthanasie, Schönheits-OP's, Self-Tracking und In-Vitro-Fertilisation oder Genmanipulation fallen in diesen Bereich. Biopolitik versucht, das Leben gezielt zu steuern, versucht, den Menschen zu optimieren. Ich sehe diese Strömungen kritisch und spreche mich für künstlerische Gegenbewegungen wie z.B. die des „Critical Art Ensemble" aus. Reflektierte Theater- und Performance-Gruppen der Gegenwart fassen Themen, die unter den Bereich „Biopolitik" fallen, auf und bearbeiten sie kritisch, ohne dabei unbedingt die historischen Wurzeln des Theaters zu negieren.

Das Bedürfnis, Theater zu machen, ist und bleibt ein ursprünglich Menschliches. Denn erste Vorläufer dessen, was wir unter dem Begriff „Theater" verstehen, entwickelten sich schon in der Frühzeit der Zivilisation in Form von Riten unterschiedlichster Steinzeitkulturen. Die Wurzeln des Dramas liegen in religiösen Akten und Riten. Mit dem griechischen Drama gelang dem Menschen erstmals eine nicht im herkömmlichen Sinne sakrale Form der Darstellung. Doch schon einige Jahrzehnte später wurde Religion wieder aufs Neue in den Bereich des Theaters integriert: Im Mittelalter wurden Theaterspiele in Form von Passionsspielen abgehalten; generell gab es aber in dieser Epoche keine antiken Dramen, sondern nur Mirakelspiele mit Inhalten aus der Bibel sowie Darstellungen von Berichten über das Leben der Heiligen. Immer wieder also begegnet uns in der Geschichte der Ritus. Der Dialog mit künstlerischen Arbeiten zeigt, dass dieser auch im modernen Zeitalter der Biomacht eine wichtige Form bleibt. Dennoch sind zeitgenössische Theaterformen losgelöst von eindeutigen religiösen oder schamanistischen Zuschreibungen. Was sie jedoch mit dem Vergangenen gemeinsam haben: Auch heute knüpfen Performance-Gruppen wie in etwa das Critical Art Ensemble an den Aspekt des Religiösen an: In „The cult of the new eve" beleuchtet das Ensemble beispielsweise archetypischen Bilder aus der Schöpfungsgeschichte

kritisch. In dieser Performance wird eine neue Generation, genannt „2nd Generation“, angekündigt, die sich jenseits traditioneller Männlich- und Weiblichkeitsdichotomien ansiedeln soll. In der Arbeit „Flesh machine“ werden unterschiedliche Facetten der Biomacht durchleuchtet und listenartig aufgezählt. Die Trennung von Sexualität und Reproduktion soll verneint, der Wert und die Stimme von Amateuren und Nichtspezialisten forciert, die Achtsamkeit gegenüber des Zusammenhangs zwischen Sexualität und sozialer Verantwortlichkeit klar gemacht werden.

Die wiederholte Beschäftigung mit historischem Material sowie mit Mythen und alten Texten zeigt, dass nichts gelingt, wenn man sich nicht auf seine Wurzeln besinnt. Es scheint also für den künstlerischen Prozess notwendig, in Rücksprache mit den Entwicklungen der Geschichte zu bleiben, und das nicht nur auf unserem Kontinent: Auch die Ausprägungsformen theatraler Herangehensweisen Asiens bestimmen in der Gegenwart vermehrt künstlerisches Schaffen. Ein wichtiges Element hier wie dort ist die Arbeit mit archetypischen Bildern. Diese sind auch in der zeitgenössischen österreichischen Dramatik zu finden: In „Kein Licht“ gibt die Theaterautorin Elfriede Jelinek beispielsweise der Natur eine mythische Aufladung. So wird in dem Text der Zustand des Weltuntergangs geschildert. Und Zerstörung ist, wie wir wissen, ja ein tragendes Element in den Endzeitschilderungen unterschiedlichster Kulturen. Man denke hier nur an die Apokalypse in der Bibel oder aber an die Beschreibung der Sintflut im Gilgamesch-Epos. Doch „Kein Licht“ legt auch Assoziationen mit der Götterdämmerung nahe. Weiters wird auf archetypische Formen der Elementen-Lehre eingegangen: Die Inder kannten beispielsweise einen Zyklus von Zerstörungsarten, bei denen es zu einer Reaktion der Elemente kam: Wasser reagierte auf Hass, Feuer auf Gier, Luft auf Verblendung. Mit diesen Aggregatzuständen und Gefühlen sowie ihren Möglichkeiten des Aus-Agierens spielt auch Elfriede Jelinek, wie ich in den nächsten Absätzen analysieren möchte. Wenn Elfriede Jelinek beispielsweise von der Sonne schreibt, die etwas Helleres gesehen hat als sich selbst, dann denkt der „westlich gebildete“ Leser sofort an die Götterdämmerung, in der geschrieben steht „Das Land sinkt ins Meer / Vom Himmel stürzen / die heiteren Sterne. / Rauch und Feuer / Rasen umher / Hohe Hitze / Steigt himmelan.“[1]
Die Natur wird in Jelinek’s Sprache zur Protagonistin, sie beginnt, zu reagieren: Feuer reagiert in Form von Brand und Blitz, Wasser als Flut und Überschwemmung, die Luft bringt Wirbelsturm und Donner, die Erde rächt sich durch Erdbeben. Doch auch biblische Anklänge finden wir, ähnlich wie beim CAE, in „Kein Licht“: Der zweite Teil beginnt nämlich – wie könnte es anders sein – mit dem Auftreten des Lichts. Sofort ist man auch da an das alte Testament, erinnert, denn dort heißt es, gleich nach der Erschaffung von Himmel und Erde: „Gott sprach, es werde Licht.“[2] Das

1 Vgl.: Elisabeth Kübler-Ross, David Kessler: Geborgen im Leben. Frankfurt, Herder 2012, S. 11f.

2 Vgl.: Genesis 1- 3

Licht ist jedoch bei Jelinek doppeldeutig; es bedient gleichzeitig auch die Funktion einer Metapher für radioaktive Strahlen, denn: „Licht, Strahlen, Wärme kann man nicht hören." Und auch von der Vertreterin des Lichts, der Sonne, ist immer wieder in personifizierter Form die Rede, denn sie habe „etwas helleres gesehen als sich selbst." Licht tritt außerdem, wie oben erwähnt, in seiner Reaktionsform, also als Feuer auf: „Feuer unterm Hintern. Das nenne ich Energie!"
Kein Theater kann, so auch die Autorin Hélène Cixous, ohne einen oder auch viele Götter existieren. Die Bibel ist theatral. Was die Griechen Enthusiasmus nannten, das war bei den Schamanen indianischer Stimme die Besessenheit durch deren Götter. Schließlich lassen sich theatrale Wurzeln in diversen religiösen Festen und Feierlichkeiten wie beispielsweise den Dionysien finden, die der Verehrung des Gottes Dionysos dienten, meint auch Hélène Cixous und arbeitet im traditionsbezogenen Sinne mit Stimmen in ihrem Kopf, worauf später noch eingegangen wird. Und damit bezieht sich die reflektierte Autorin direkt auf die Geschichtsschreibung der westlichen Welt: Denn Politik und Religion waren in Zeiten der griechischen Antike in einer untrennbaren Einheit miteinander verbunden. Erste Abhandlungen, die die Theaterwissenschaft begründeten und vor allem eine Einheit von Ort, Zeit sowie Handlung verlangten, finden wir bei dem Philosophen Aristoteles. Das athenische Dionysien-Theater entwickelte sich nach und nach zum Prototypen des Theaters schlechthin und wurde schließlich durch die griechischen Kolonien im ganzen Mittelmeerraum exportiert, in demselben Maße, indem das griechische Reich wuchs. Dieses Theater besaß neben dem Zuschauerraum eine Bühne, die „skené", auf der die danach benannte Szene dargestellt wurde, und zwar auf Bildern, die man dorthin hängte. Sowohl die Tragödien – übrigens die erste Form des Dramas seit spätestens 534v. Chr. – als auch die Komödien, deren Aufkommen man seit etwa 480 v.Chr. beobachten kann, dienten der Verehrung des Gottes Dionysos. Ursprünglich wurden alle Dramen nur einmal gezeigt, da ihnen der Moment des „Heiligen" anhaftete; erst etliche Jahrzehnte später wurden einzelne Dramen auch vor anderem, neuem Publikum wiederholt.[3] Diese Verbindung von Religion und Theater versucht Hélène Cixous bei ihrer Textproduktion stets mitzudenken.

Erst nach und nach also begann das Theater, sich von der Funktion der Weihe und des Ritus loszulösen. Die Renaissance in Europa schließlich entwickelte sich währenddessen aus den alten Mysterienspielen in Verbindung mit den wieder entdeckten klassischen Tragödien und Komödien. Eine neue Art der Kömodie begann, sich im nördlichen Italien an den Hoftheatern zu etablieren: die sogenannte Commedia Erudita. Die berühmtesten Lustspiele dieser Zeit schrieb Niccolò Machiavelli. Jedoch wurden noch in der Renaissance sowohl formale Struktur als auch Inhalt der Tragödie nach wie vor von den aristotelischen Vorstellungen bestimmt. Dass Ort, Zeit und Handlung in einer intelligenten Relation miteinander stehen müssen, ergibt sich für mich als logische Schlussfolgerung im Dialog mit dem historischen Material. Doch wie genau soll diese Relation aussehen?

3 Vgl.: Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Metzler, Stuttgart. S. 10ff.

Im 19. Jahrhundert arbeiteten sich Autoren wie Ibsen, Tschechow, Strindberg, Maeterlinck und Hauptmann an den vorliegenden Regeln ab und es kam es zu einer Krise des Dramas, aus der sich ein neues Verständnis für die dramatische Form herausschälte. Was ist Form? Das bleibt auch heute eine Frage, die das künstlerische Werk zu stellen hat, genau wie diese wissenschaftlich-künstlerische Arbeit. Verfolgt man eine bestimmte Art des formalen Ablaufs in seinen schaffenden Prozessen, so verändert sich jedenfalls die eigene Arbeit wie von selbst, man durchläuft historische Prozesse im Mikroformat. Ich versuchte, in meinen frühen Theatertexten das monologische Sprechen zu perfektionieren. Zur Spitze getrieben schwappte diese Form irgendwann in ihr Gegenteil um und ich begann, mit Figuren zu arbeiten. So vollziehen sich Paradigmenwechsel im Kleinen wie im Großen. Auch das „Theatre du soleil“ reflektiert diese Herangehensweise, indem es durch Verkleidung und Inszenierungsform an die Commedia dell’arte anknüpft, ohne in diesem Genre zu verharren. Auch hier wird aus Tradition ein völlig neues künstlerisches Substrat gewonnen, das sich mit gesellschaftskritischen Themen wie beispielsweise der Hysterie auseinandersetzt.

Was aber geschah nach dem 19. Jahrhundert, betrachtet man die historische Entwicklung des Theaters? Peter Szondi erläutert, dass dem modernen Menschen gegen Ende der Renaissance nun drei Wege offen stehen: Erstens: Die Hinwendung des Künstlers zu der Idee, dass die drei Grundkategorien der Dramatik an Aktualität eingebüßt haben und nun alles möglich ist. Zweitens: Die Auffassung, dass es notwendig sei, sich in der Dichtung auf Zeitloses zurück zu ziehen- wie wir es beispielsweise in der Poetik eines Emil Staiger wiederfinden. Drittens: Das Ausharren auf historischem Boden. Vertreter dieser Linie finden wir in Georg Lukács, Walter Benjamin oder auch T.W. Adorno, die die hegelsche Dialektik für ihre Theorien fruchtbar machten, indem sie die Form als niedergeschlagenen Inhalt auffassten. Diese Dialektik hat jedoch zur Folge, dass inhaltliche und formale Aussage einander widersprechen. Wie kann ein Künstler der Gegenwart reagieren? Der Kunstschaffende reibt sich ab, sucht nach Antworten, die er bei dem Aspekt der Form alleine nicht finden kann. Was bleibt? Into the inner: Körper und Klang. Der Text wird zu einer Art Schild, das der Schauspieler vor sich her schiebt. Maximale Innerlichkeit bei maximaler emotionaler Distanz ist nun gefordert. So darf das Kunstwerk im Sinne Walter Benjamins nicht mehr „erlösen“, vielmehr soll die Erlösung im Individuum selbst angeregt werden. Betrachtet man heutige Theaterformen, dann fällt folgendes auf: Vorgeschriebene Texte sind oft keine Grundlage mehr für Inszenierungen, spielten ab den 60iger Jahren immer weniger wichtige Rollen für Bühnenstücke. Als Ausnahmen wären hier Arbeiten von Peter Weiss, Heiner Müller, Botho Strauß, Bernard-Marie Koltés, Thomas Bernhard oder später auch Elfriede Jelinek zu nennen. In der Zeit zwischen 1950 und 1960 wurde erstmals das Wechselspiel zwischen Bewegung und Ton, Sprechen, Umgang mit Objekten sowie die Einbeziehung aller historisch-darstellerisch verfügbaren Mittel wichtig. Auch auf die Ebene der Zusammenwirkung der Theatermachenden mit dem Publikum wurde erstmals ein wichtiger Fokus gelegt. Außerdem kam es in Mode, dass nicht mehr hierarchisch strukturierte

Systeme Theaterstücke produzierten, sondern Kollektive begannen, Arbeiten zu entwickeln. Seit etwa Mitte des 20. Jahrhunderts betiteln Autoren daher ihre Arbeiten nicht mehr „Drama“ oder „Tragödie“, da diese Bereiche ein für sich selbst verantwortliches Individuum eben voraussetzen, das sich in freier Wahl für ein bestimmtes Handeln entscheidet und unter bestimmten Umständen daran zerbricht, weil es in Konflikt mit anderen Prinzipien gerät. Da die Utopie einer besseren Gesellschaft, einer Läuterung hinfällig zu sein scheint, wird auch der Begriff der „Tragödie“ sinnlos. Der Kunstschaffende kann nun in ein Gespräch mit dem Unterbewussten eintreten. Bei ihrem Schaffen überließen sich die Künstler des Surrealismus den ungefiltert aus den Tiefen-Schichten der Psyche aufsteigenden Bildern. Dabei sollten der kontrollierende Verstand ebenso wie alle ästhetischen und moralischen Bedenken so weit wie möglich ausgeschaltet werden. Auch zeitgenössische Schreibende wie die Autorin Hélène Cixous wenden diese Suchbewegung des Dialoges mit ihrer Psyche zur Textgenerierung an. All die Neuerungen, die die 60iger Jahre brachten, sind demnach für ein biomacht-kritischen zeitgenössischen Umgang mit Theaterformen notwendig. Beim Schreiben meiner „Partituren“, wie ich meine dramatischen Texte gern nenne, höre auch ich innere Stimmen, die aus der Tiefe des Unterbewussten hervor treten. Während dieses Prozesses bewege ich mich immer zwischen methodischer Spracharbeit und Intuition, oszilliere zwischen diesen beiden Herangehensweisen. Oft passiert es, dass ich ein intuitives Materialfragment kreiere und dieses als Basis für eine (Sprach)Komposition nehme, es dann in ein strukturelles Gewand einfüge. Oder aber umgekehrt: Ich zwinge mich zum Umgang mit einer äußeren Form (zum Beispiel das Anagramm, die Liste, den Zweizeiler et cetera) und versuche dann das literarische Ergebnis aus dem Korsett seiner Form zu befreien. Eine Gratwanderung.

Ein wichtiger Wegbereiter neuer formaler Herangehensweisen, ohne den diese meine Gratwanderung undenkbar wäre, ist Bertolt Brecht, der Begründer des epischen Theaters. Text wurde in der Strömung des epischen Theaters erstmals nicht mehr psychologisch interpretiert sondern vom Schauspieler wie eine Art Fremdkörper behandelt. Dadurch entstand eine neue Form der Distanz zwischen Schauspieler und Gesprochenem. Diese Ausprägungsform des Theaters sollte laut Brecht analytisch sein; das Spiel wurde absichtlich verfremdet, deformiert, damit die Distanz zum „realen Leben“ spürbar und unüberbrückbar werden konnte, und der Zuschauer – ganz im Sinne Walter Benjamins – auf sich selbst zurück geworfen war. Theater war und ist in diesem Fall immer politisch. Wie aber sieht heute ein subversiver Theateransatz, eine subversive Sprache aus? Wie ist es möglich, in unserer Gesellschaft zu einem Subjekt zu werden, das, wenn es spielt, sich der Codes und Bilder bewusst ist, mit denen es operiert? Wie passiert Gegenwehr, wie lehnt man sich gegen die „Queen of the Biomacht“ auf? Die Sprache des zeitgenössischen Theaters hat die Aufgabe, sich auf ihre klanglichen Qualitäten rückzubesinnen. Seien es oszillierende Textflächen wie bei Elfriede Jelinek, seien es zackige Dialoge wie bei Hélène Cixous: geschrieben wird mit dem ganzen Körper. Die Sprache des Widerstandes nennt sich also Körperprosa; Figuren sind oft

nur noch zu Stimmen verkümmert. Ein weiterer wichtiger Wegbereiter neben Brecht, der diesen Sprachansatz mitbegründet hat, war Samuel Beckett. Er ließ die Figuren nur noch als Stimmen auftreten. In seinen letzten Arbeiten verschwanden sogar die Stimmen selbst, was blieb waren reine choreographische Anweisungen wie beispielsweise in „Quadrat“, in dem Menschen nur noch einen Raum abschreiten mussten. Im Dialog mit Beckett sind auch meine Texte „vogelglück“ und „baumleberliebe“ musikalisch gearbeitet, folgen ähnlich der Lyrik genauso stark einer lautlichen Struktur wie einem semantischen Inhalt. Insofern stellt sich auch eine große Nähe zum Musiktheater des 20. und 21. Jahrhunderts her. Genauso spielt der Körper eine besondere Rolle in meinen Arbeiten. Er ist das Schlachtfeld, auf dem die Kämpfe der Individuen ausgetragen werden. Was die Figuren nicht mit Worten sagen, das drückt sich auf der Ebene der Physis umso vehementer aus: Eine absolute Isolation innerhalb der eigenen Grenzen, eine Art Inkorporation der „Queen of the Biomacht“, einer Macht, der man nicht widerstehen kann, da sie sich einem längst wie eine Larve verinnerlicht hat und einen von innen nach außen nach und nach auffrisst. Zielsetzung dieser Macht der „Biopolitik“ sei es, so der Philosoph Michel Foucault, eine normalisierte Gesellschaft zu kreieren, in der sich jene Gouvernementalität, die sich der Lebensprozesse annimmt, für die Entwicklung der Individuen der Bevölkerung zuständig fühlt. Das erstreckt sich von den Bereichen Ernährung, Hygiene sowie Gesundheitsvorsorge und Migration bis hin zur Medizin und dem Einsatz psychotroper Substanzen.
Doch die oben erwähnten Neuerungen, die meine Sprachansätze möglich machen, begannen nicht erst mit dem Theater der 60iger-Jahre: Bereits zu Beckett’s Lebzeiten setzt der Beginn des Zeitalters der Biomacht ein und fordert daher neuartige Denkformen von Kunst. Im Sinne der „Biomacht“ ist es nun, Leben zu optimieren, zu steigern, zu regulieren. Während die Gesellschaften früher bestrebt waren, „leben zu lassen und sterben zu machen“, fand im Zeitalter der Biomacht ein Paradigmenwechsel statt: Fortan galt und gilt: „leben machen und sterben zu lassen.“ Der Mensch nahm und nimmt hier erstmalig in der Geschichte Schöpferfunktion ein. Der Dialog mit dem künstlerischen Material der Gegenwart führt zu folgender Erkenntnis: Es ist notwendig, eine Sprache mit Kerben, mit Wunden, mit Einschürfungen zu verwenden, die dieser Optimierung trotzt. So einfach Brechts Sprache – die mit Reimen arbeitet – auch sein mag, so ist es keine polierte Hochglanz-Literatur, die sich naiver Themen annimmt. In ähnlicher Weise wie bei zeitgenössischen kritischen Theaterschaffenden finden wir schon bei Beckett die Verweigerung einer klaren Syntax und einer eindeutigen Semantik sowie einer geschlossenen formalen Struktur.

Eine reflektierte Form der Spracharbeit aber ist nur eine Möglichkeit, durch die Widerstand geleistet werden kann. Bei Foucault ist der Begriff der Biomacht sehr weit gefasst und offen formuliert. Demnach definiert der Philosoph diese Macht als „die sorgfältige Verwaltung des Körpers und die rechnerische Planung des Lebens.“ In einer biomacht-affinen Gesellschaft beschränkt sich die staatliche Herrschaft nicht darauf, den Körper – sei es im Krieg oder in der Arbeit – zu verbrau-

chen, er wird auch instrumentalisiert und in Höchstform gebracht. Die heutigen Ausprägungsformen dieser Art der Optimierung ziehen sich, wie bereits erwähnt, auch durch alle Lebensbereiche und erstrecken sich von der biometrischen Erfassung, des Organhandels über die Impfpflicht und die Schönheitschirurgie bis hin zum Diätenwahn, zur Immigrationspolitik und zum Bild des Jungenmädchens.

Eine neue Strömung, der diese Form der Herrschaft über den eigenen Körper auf die Spitze treibt, wäre das sogenannte „Self-Tracking". Hier werden die eigenen Körperfunktionen wie Puls, Verdauungsarbeit et cetera akribisch genau dokumentiert und ausgewertet. Sub-optimale Vorgänge im eigenen Körpersystem sollen nicht nur überwacht sondern freilich auch zur Höchstform getrieben werden. Diese Art der Selbstkontrolle provoziert und legt nahe, darauf mit einem Gedicht, das in seiner Form zerfällt und so ganz und gar nicht der Kompaktheit eines durchtrainierten vitalen Körpers ähnelt, zu reagieren.
In meiner persönlichen künstlerischen Technik beziehe ich mich auf bereits existierende Arten des Widerstandes. Doch es gibt noch andere und technisch neuartigere oder speziellere Herangehensweisen, die sich mit biopolitischen Vorgängen befassen, sie durchleuchten sowie sie zu stören versuchen: Eine technisch neue Art und Weise, wie sich reagieren lässt, wäre das Bio-Hacking. MedienaktivistInnen benutzen nun vermehrt sogenannte „unreine" Theorien, indem sie die Sprache der Wissenschaft in Frage stellen, eine Art und Weise des Ausdrucks suchen, die sich von der institutionell abgesicherten Sprache abhebt. Denn die Ausübung von Biomacht zeichnet sich auch dadurch aus, dass ExpertInnenwissen sich meist bestimmter Codes bedient, die der allgemeinen Gesellschaft nicht zugänglich sind. Aber das Ziel der MedienaktivistInnen, die so arbeiten, ist es nicht, ExpertInnenwissen vor zu deklinieren bzw. für die Allgemeinheit so zu verpacken, dass es dieser verständlich wird. Die Idee ist, dass es Laiengruppen ermöglicht wird, sich biotechnologisches Wissen als Allgemeingut aneignen zu können. Eine biomacht-kritische Sprache jenseits der Wissenschaft verwendet keine wissenschaftlich standartisierten oder herkömmlichen Codes, und genauso bricht auch eine kritische Kunstsprache mit semantischen und syntaktischen Strukturen, erfindet ihre grammatikalischen Regeln zu einem gewissen Teil selbst, um sie anschließend wieder zu zerschlagen. Dieser Herangehensweise bedient sich ein großer Pool an Schreibenden, die sich in ihrer Sprachbehandlung von dem im Moment vorherrschenden Prosastil des Mainstream abheben, mit vorgegebenen Erzähl- und Sinn-Stiftungs-Traditionen brechen und nach neuen Formen des Ausdrucks streben. Ein Beispiel hierfür wäre die oben bereits erwähnte Hélène Cixous, die in ihrer „écriture feminine" eine Art des Schreibens betreibt, die sich viel eher an der klanglichen Ebene von Sprache entlang tastet, als dass sie sich eines stimmigen Gesamtkonzeptes oder einer traditionelle Form bedient. So wird die Produktionsmaschinerie nicht einfach beliefert; vielmehr kommt es zur Auslotung neuer Bereiche und Möglichkeiten, Sprache zu denken.
Eine ähnliche diskurs-kritische Herangehensweise lässt sich auch bei den Projekten des „Institute

of Applied Autonomy“ finden. So experimentierte das „Institute of Applied Autonomy“ 2012 mit einem selbst gebauten Roboter, der den Leuten auf der Straße avantgardistische Formen der Sprachbehandlung beibringen sollte. ExpertInnenwissen und deren Umgang mit Sprache wird bei dieser Art von Aktionen nicht nur diskursiv sondern auch technologisch angegriffen.

Eine Künstlergruppe, die sich intensiv mit dem Spiel der schöpfungsgeschichtlichen Codes und somit auch mit Mythenbildung und Science-Fiction auseinander setzt, wäre „The Critical Art Ensemble“. In der Arbeit „Flesh machine“, die oben bereits erwähnt wurde, werden demnach unterschiedliche Facetten der Sexualität und Reproduktion, die unsere Gesellschaft ausmachen, durchleuchtet und listenartig genannt. Ein weiteres wichtiges Kennzeichen des Zeitalters der Biomacht ist nämlich, dass Sexualität und Lust von dem Bereich der Empfindsamkeit auf den Bereich der Vermittlung verschoben werden. Der Körper im Körper des Anderen wird nicht mehr gespürt, zur Gunsten der Diktatur sind soziale und ethische Verantwortlichkeit gewichen. In dem Moment jedoch, in dem die Ko-Präsenz des einen Körpers im anderen, in dem „das eigene Atmen“ und die Verbundenheit gespürt werden, kann wieder eine soziale und ethische Haltung erlangt werden, in der es nicht darum geht, Bedeutung an sich zu schaffen, sondern vielmehr Macht und Dogmatismus ironisch zu kritisieren. Der Dialog ist eine Form, die uns dazu führen kann, uns wieder ineinander wahrzunehmen – sei es der Dialog mit einem Kunstwerk, sei es ein passiver Dialog wie der eines Theaterabends.

Das es zu beleuchten gilt umändern Das es zu beleuchten galt und gilt„ wenn man sich dem thematischen Feld des Begriffes „Biomacht“ nähert ist die Eugenik. Der Begriff Eugenik bezeichnet die Anwendung wissenschaftlicher Ideen auf die Bevölkerungs- und Gesundheitspolitik, deren Zielsetzung es – wieder im Sinne der Biomacht – ist, den Anteil an positiven Genen zu vergrößern. Neben der Optimierung des menschlichen Körpers rücken im Zeitalter der Biomacht auch gentechnisch verändertes Saatgut sowie der Einsatz von biologischen Waffen immer mehr in den Vordergrund und es sollte ein künstlerisches Anliegen sein, diese Entwicklung in irgend einer Form kreativ zu analysieren. Es kommt also die Ebene des Inhalts zu sprachtechnischen Verfahrensweisen hinzu. Gen-Manipulation ist auch Thema meines Textes „Vogelglück“, der von einem Mischwesen erzählt: denn bei meinem Protagonisten, dem Vogerl, handelt es sich um ein merkwürdiges hybrides Tier: zur Hälfte weiblich und zur anderen Hälfte vogel-haft. Insgesamt entspricht es jedoch dem ganz sexy gefederten Kindchenschema. In meinem Theaterstück „vogelglück“, uraufgeführt im Theater Pygmalion im Mai 2016, versuche ich, mich der Hoffnungslosigkeit von der absurden Seite zu nähern: Da verhilft der Präparator dem Mensch zum optimalen Sein, das in dem Fall das Mechanische wäre. Doch nicht nur die Figuren, auch die Gegenstände in meinen Stücken führen alle ein Eigenleben. Daher emanzipieren sich die Puppen vom Gesagten und die Vögel vom Gefertigten und es kommt zu einem Paradigmenwechsel der besonderen Art.

Doch was für weitere Möglichkeiten gibt es im biomacht-kritischen Kontext, wenn der Kunstschaffende den sicheren Raum der Bühne verlässt? Auch das Guerilla Gardening emanzipiert sich: und zwar von den Strukturen der Biomacht und der Enge des privaten Raumes. Das Streuen von Samenbällen an öffentlichen Plätzen sowie das Anbringen von Moosgraffiti an allgemein zugänglichen Orten ist eine Gegenbewegung zur Vorherrschaft von „biopower". So dienen Aktionen im öffentlichen Raum dazu, eine Bewusstwerdung verschiedener Themen im Alltag bei den Rezipienten anzustoßen und möglicherweise sogar zu verankern. In meiner Kurzdokumentation „Hallo Gartenpiraten" habe ich – auch hier steht das Kunstschaffen ganz im Sinne des dialogischen Prinzips – einen Guerilla Gardener bei seinen Interventionen neben der Hauptuniversität Köln mit Kamera begleitet. Stefano Chiolo, mein Protagonist, montiert Laubbälle, Moosgraffiti und andere Objekte im öffentlichen Raum an, die, wie er selbst sagt, der „Aufrüttlung" der Gesellschaft dienen sollen; Chiolo betreut außerdem aber auch noch die Pflanz-Stelle Kalk, in der er Menschen unterschiedlichen Alters und aus den verschiedensten Gesellschaftsschichten das Anbauen von Gemüse und Getreide nicht nur beibringt sondern sogar vor Ort ermöglicht. Auf gewisse Art und Weise spielt auch Stefano, der sich selbst als „Gartenpirat" bezeichnet, Theater: seine Bühne ist der öffentliche Raum: Bäume werden zu Protagonisten, Gebäude zu Statisten.

Bei Hélène Cixous bleibt die Bühne jedoch der Kopf, die biomachtkritischen Akteure sind Stimmen, die darin zum Klingen und anschließend aufs Papier gebracht werden. Dass sie das Universum des Theaters nicht gesucht habe, meint Cixous in einem Interview. Ihr erstes Stück „Dora" habe sie sogar dazu gebracht, zu glauben, sie würde nie für Theater schreiben. Die Assistentin von Jean-Louis Barrault, genannt Simone Benmussa, hatte damals begonnen, in ihren Texten Stimmen zu hören: „I have had a habit of lending an ear to them". Cixous – und das ist ein wichtiger Punkt, der sie als biomacht-kritische Autorin auszeichnet – schreibt mit den Ohren, schreibt, wie oben bereits angedeutet, eine Körperprosa, die den Klängen folgt und semantische und syntaktische Strukturen zu deren Gunsten hinterfragt.
Inhaltlich expliziter findet gesellschaftlicher Widerstand jedoch bei einer anderen Autorin der Gegenwart statt: Theater müsse eine Form von Verweigerung sein, sagt Elfriede Jelinek. In ihren Arbeiten und Ansätzen findet man eine ganz klare Weiterverfolgung der Strömungen des Theaters des 20. Jahrhunderts. Denn spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts gilt Theater auch als ein Medium, das man zur Kritik an kapitalistischen Herrschaftsverhältnissen einsetzen kann und muss: Man denke nur an das Theater der Grausamkeit bei Antonine Artaud oder an das dokumentarische Theater von Peter Weiss.
Ehe man sich versieht, ist die künstlerische Suchbewegung mit der Analyse von Elfriede Jelineks Arbeiten erneut in der Gegenwart angekommen. Wie sieht der status quo aus?
Aufgrund meiner unterschiedlichen Recherchen und Verfahrensweisen bin ich zu folgendem Ergebnis gelangt: Trotz aller dialogischer Prinzipien, Auseinandersetzungen und Reibungen bleiben

gewisse Fragen, an denen es sich weiterhin abzuarbeiten gilt: Wie lässt sich eine Sprache jenseits herkömmlicher syntaktischer Strukturen entwerfen, die das Universum der „Queen of the Biomacht“ kritisch beleuchtet? Wie ist es möglich, in unserer Gesellschaft zu einem Subjekt zu werden, das, wenn es spielt, sich der Codes und Bilder bewusst ist, mit denen es operiert? Wie passiert Gegenwehr, wie lehnt man sich gegen die von mir als Schreckgespenst personifizierte „Queen of the Biomacht“ auf? Wie sieht heute ein spirituelles Kunstwerk aus? Was kann der religiöse Aspekt an einem Theaterstück sein? Was ist Form? Welche Rolle könnte das Verhältnis von Innen- und Außenwelt bei der künstlerischen Produktion spielen? Wie entgeht man der Problematik, dass wir – ähnlich wie im dokumentarischen Theater – die politische Botschaft durch Reflexion immer auch abschwächen, jedoch umgekehrt, wenn man sie nur in Form von Aktionen oder Demonstrationen im öffentlichen Raum ausdrückt, der Gefahr der Propaganda erliegt? Was ist es, das die Essenz von Kunstwerken ausmacht, über die Grenzen der Zeit hinweg? Ist Kunst immer nur ein intelligenter Umgang mit bereits vorhandenem Material? Von welcher Seite nähert man sich dem künstlerischen Material? Wie muss eine subversive Sprache aussehen? Wenn man heutzutage schon „den äußerlich perfekten Menschen“ züchten kann, wie sähe denn bitte dann ein innerlich perfekter Mensch aus? Inwieweit existieren männlich sowie weiblich codierte Ansätze, Sprachmaterial zu gestalten? Wie ist es möglich, in unserer Gesellschaft zu einem Subjekt zu werden, das, wenn es spielt, sich der Codes und Bilder bewusst ist, mit denen es operiert? Versatzstücke, „Fleckerlteppiche“: Was war Kunstproduktion jemals anderes als eine Arbeit mit bereits vorgefundenem und in Geflechten neu verwobenem Material? Wie lässt sich also Eigenes schaffen? Was kann Schrift, was Sprache nicht kann?
Die Fragen bleiben, sie müssen an jedes künstlerische Werk erneut und vehement gestellt werden. Und das ist gut so, denn wie wir wissen, hat bereits Benjamin gemeint, Kunst solle nicht erlösen sondern anregen. Und was ist anregender als Fragen? Daher gilt es, die Leerstellen dankbar in Kauf zu nehmen. Der Leser sei, ganz im Sinne Benjamins, auf sich selbst zurück geworfen. Was gibt es noch hinzuzufügen? Der Ball geht an den Leser. Wie soll ich enden?

Ich ende mit einem Doppelpunkt:

Quellenverzeichnis

1. Einzelpublikationen

Giorgo Agamben: Homo sacer. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.

Stefan Andriopolus: Besessene Körper. Wilhelm Fink Verlag, München 2006.

John Austin: Zur Theorie der Sprechakte. Reclam, Stuttgart 1972.

Eugenio Barba: Jenseits der schwimmenden Inseln. Rowohlt, Stuttgart 1988.

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966.

Oscar Beni: Die geheimen Überlieferungen des Nô. Insel Verlag, 1992.

Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Metzler, Stuttgart 1993.

Josef Breuer / Sigmund Freud: Studien über Hysterie. Vierte, unveränderte Auflage. Franz Deuticke, Leipzig–Wien 1922.

Peter Brook: Der leere Raum. Alexander Verlag, Berlin 1983.

Judith Butler: Raster des Krieges. Campus, Frankfurt 2010.

Samuel Beckett: Erzählungen und Text um Nichts. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.

Samuel Beckett: He, Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Schatten, Geistertrio. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2008.

Dimitry Bulatov: Homo Sonorous- An International Anthology of Sound Poetry, National Center for Contemporary Arts, Kaliningrad- Russia 2002.

Peter Bürger: Der französische Surrealismus. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971.

Hélène Cixous: Selected Plays of Hélène Cixous. Routledge, USA and Canada 2004.

Henri Chopin: Ou- complete recordings. Eigenverlag, Paris, 2002.

Gilles Deleuze / Félix Guatarri: Rhizom. Merve- Verlag, Berlin 1970.

Isidore Ducasse: Das Gesamtwerk. Die Gesänge des Maldoror; Dichtungen (Poesies); Briefe. Rowohlt, Reinbek 1988.

Hans Peter Duerr: Traumzeit. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984.

Joachim Fiebach: Manifeste europäischen Theaters.Theater der Zeit, Eggersdorf 2013.

Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987.

Peter Gendolla /Thomas Kamphusmann: Die Künste des Zufalls. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.

Eugen Gomringer: Konkrete Poesie. Reclam, Stuttgart 1972.

Michael Hardt / Antonio Negri: Multitude: Krieg und Demokratie im Empire. Campus , Frankfurt 2004.

Gerhart Hauptmann: Die Weber. Aufbau- Verlag, Berlin 1970.

Gerhart Hauptmann: Vor Sonnenaufgang. Soziales Drama. C. F. Conrads Buchhandlung, Berlin 1889.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Wissenschaft der Logik. Schrag, Nürnberg 1812–1816.

Markus Kupferblum: Die Geburt der Neugier aus dem Geist der Revolution. Facultas, Wien 2013.

Elisabeth Kübler- Ross / David Kessler: Geborgen im Leben. Frankfurt, Herder 2012.

Thomas Lemke: Biopolitik. Zur Einführung. Junius Verlag Gmbh, Hamburg 2007.

Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie Oder: Griechentum und Pessimismus. Hammer-Verlag, Leipzig 1878.

Rita Phole: Lass los, was deine Seele belastet. München, GU- Verlag 2010.

Denisa Mirana Piscu: Sound Poetry. Schule für Dichtung, Wien/ Bukarest 2009.

Jacques Rancière: Der emanzipierte Zuschauer. Passagen Verlag, Wien 2009.

Sophie Reyer: „an meinen Haaren möcht´ich sterben“. Eigenverlag, Wien 2014.

Sophie Reyer: „baumleberliebe“. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2013.

Sophie Reyer: hallo, gartenpiraten! Kunsthochschule für Medien, Köln 2014

Sophie Reyer: Marias. Ein Nekrolog. Ritter Verlag, Klagenfurt 2014.

Sophie Reyer: Schläferin. Edition Atelier, Wien 2015.

Sophie Reyer: „vogelglück“. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2011.

John Philip Rushton: Rasse, Evolution und Verhalten: Eine Theorie der Entwicklungsgeschichte. Ares Verlag, Graz 2005.

Ferdinand Schmatz: Sinn & Sinne.Wiener Gruppe,Wiener Aktionismus und andere Wegbereiter. Verlag Sonderzahl, Wien 1992.

Matthias Schmidt, Literaturzeitschrift Triedere. Wien, Eigenverlag 2014.

Ang Lee Seifert, Theodor Seifert: Intuition. Die innere Stimme. Patmos, Düsseldorf 2006.

August Strindberg: Der Vater. Berlin, Erich Reiß Verlag 1918.
S.N.Swamy: Carnival. Shyney Films. Indien 1989.

Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964.

Anton Tschechow: Drei Schwestern: Drama in vier Akten (Originaltitel: Tri sestry. Übersetzt und herausgegeben von Peter Urban), Diogenes, Zürich 1999

Otmar Freiherr von Verschuer: Eugenik. Luther Verlag, Witten 1966.

2. Monographien

Skamlade Skrifter Strindberg: Bd.18. Zitiert und übersetzt aus: „C.E. Dahlström, Strindbergs dramatic expressionism“, Ann Arbor 1930.

3. Aufsätze

„Henri Chopin. Avant- garde pioneer of sound poetry“: Frédéric Acquaviva. In: The Guardian, February 5, 2008.

„Cyborgs, Coyotes, and Dogs: A Kinship of Feminist Figurations and There are Always More Things Going on Than YOU Thought! Methodologies as Thinking Technologies“. In: Haraway, Donna (2004). The Haraway Reader. Routledge.

„Jenseits des Lustprinzips“: Sigmund Freud. In: „Gesammelte Werke“ Band 3, S. Fischer Verlag, Frankfurt 1987.

“Schuld und Sühne im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit”: Silke Felber. In: Kein Licht, Leseheft, Dramagraz, Graz 2013.

„Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung: Horkheimer und Adorno“: Jürgen Habermas. In.: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.

“Tödliche Natur”: Thomas H. Mach. In: Kein Licht, Leseheft, Dramagraz, Graz 2013.

„Kabbala und Schrift“: Wilhelm Schmidt- Biggeman. In: Schrftbildlichkeit, hrsg. von Sybille Krämer, Eva Cancik- Hirschbaum, Rainer Totske. Band 1. Akademie Verlag, Berlin 2012“.

„Das Zusammen- Begreifen des Blicks“: Georg Witte. In: Schriftbildlichkeit, hrsg. von Sybille Krämer, Eva Cancik- Hirschbaum, Rainer Totske. Band 1. Akademie Verlag, Berlin 2012.

„Freud und die Medien“: Peter Weibl. In: „Camera Austria“, Nr. 36, Camera Austria 1991.

4. Digitale Quellen

http://de.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht#Episches_Theater, Stand vom 28.Mai 2013.

http://.elfriedejelinek.com, Stand vom 30.Mai 2016.

http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3341/3, Stand vom 3.Mai 2016.

http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/38429/Ich-bin-erst-mit-Mitte-70-ein-wirklicher-Mensch-geworden, Stand vom 27.Dezember 2014.

http://www.critical-art.net/TacticalMedia.html, Stand vom 9.September 2014.

http://www.duden.de/rechtschreibung/Intuition, Stand vom 1.Januar 2015.

http://www.duden.de/rechtschreibung/Synaesthesie, Stand vom 1.September 2015.

http://www.elfriedejelinek.com, Stand vom 30.Mai 2016.

http://www.medienimpulse.at/articles/view/429, Stand vom 3.Mai 2013.

http://www.netzhaeuter.de/bucher/ein-buch-mus-die-axt-sein-fur-das-gefrorene-meer-in-uns, Stand vom 1.Mai 2016.

http://www.samuel-beckett.net/AbsurdAndBeck.htm, Stand vom 5.Mai 2014.

http://www.tagesspiegel.de/kultur/henri-chopin-kommunizierende-speiseroehren/1138268.html, Stand vom 30.11.2015.

http:// www.ubu.com/sound/chopin.html, Stand vom 29.1.2015.

https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/gen1.html, Stand vom 30.Mai 2015.

http://waniek.philo.at/home/cms/Unterlagen, Stand vom 30.Mai 2015.