Nr.3
Okt 91
DM 3,50

NACHSPIEL

Zeitschrift für Theater und Wissenschaft

POSTMODERNES SCHAUSPIELTRAINING AUS ARGENTINIEN

NARCISSUS UND VIDEOWELT

DIE GEBURT DER FURA AUS DEM GEISTE DER MUSIK
LA FURA DELS BAUS SPANISCHES AKTIONSTHEATER

INHALT

EDITORIAL.....3

EUROPA ENTDECKT SICH SELBST.
Kritischer Rückblick auf das Festival "Theater der Welt".....5

RICARDO BARTIS - REGISSEUR DER ARGENTINISCHEN POSTMODERNE.
Ein Werkstattbericht.....12

DACH ÜBER DEM KOPF.
Das freie Theater bekommt in Bochum ein "Schauspielhaus".....18

NARCISSUS UND VIDEOWELT
McLuhan und Baudrillard in der Mimesis-Debatte.....20

DER FILM ALS EINE FORM DES SEHENS
James Broughtons Artikel aus dem Jahre 1963 26

DIE GEBURT DER FURA AUS DEM GEISTE DER MUSIK
Zur Ästhetik der spanischen Theatergruppe LA FURA DELS BAUS.....30

Impressum
NACHSPIEL
Zeitschrift für Theater&Wissenschaft
Herausgegeben von Uri Bülbül und
Sabine Reich (V.i.S.d.P.)
Wallbaumweg 16
4630 Bochum 7

Bankverbindung:
Sparkasse Bochum
Konto-Nr.: 8312506
BLZ.: 43050001

Redaktion:
Uri Bülbül, Oliver Frank, Ralf Oderwald
Sabine Reich, Oliver Zöllner

Fotos:
Thomas Schmidt, Girondelle 14, 4630 BO
Tel.: 0234/382017 (Titelfoto)
Jens Koch, **Gegenlicht**, Girondelle 6
4630 Bochum

Auflage: 2000 Exemplare

ISSN 0939-1991

Editorial

DIE PREISFRAGE

IMMER WIEDER WURDEN WIR AN UNSEREM CAFETEN-VERKAUFSTISCH AN DER UNI AUF DEN PREIS UNSERER ZEITSCHRIFT VON 3,50 DM ANGESPROCHEN. WAS AUßERHALB DER UNI USUS IST, IST AN DER UNI NOCH LANGE NICHT SELBSTVERSTÄNDLICH: -DAß MAN FÜR UMFANGREICHE DRUCKERZEUGNISSE WIE ZEITSCHRIFTEN UND BÜCHER BEZAHLT.

DIE ALT-LINKE AGITPROP-MENTALITÄT HAT ES MIT SICH GEBRACHT -UND DAS IST DIE EINZIGE ALTLAST, DIE UNS GEBLIEBEN IST, WÄHREND DIE POLITISCH BERECHTIGTEN FORDERUNGEN UND INHALTE DEN BACH HINUNTER GEGANGEN SIND-, DAß FLUGBLÄTTER, ZEITUNGEN UND ZEITSCHRIFTEN FÜR TEURES GELD GEDRUCKT DIREKT DEN REINIGUNGSMANNSCHAFTEN ZU FÜßEN GESCHLEUDERT WERDEN.

GELESEN WIRD IN DIESER PAPIERFLUT, DIE DOCH AUCH IRGENDWIE FINANZIERT WERDEN MUß -WER WEIß SCHON, DAß DIES U.A. ÜBER DIE SOZIALBEITRÄGE DER KOMMILITONINNEN UND KOMMILITONEN GESCHIEHT?- OHNEHIN NICHT MEHR VIEL.

WIR WOLLTEN UNS VON DIESER ALTLAST FREI MACHEN UND HABEN MIT ALLER MÖGLICHER KRITIK GERECHNET, DIE THEMENSCHWERPUNKTE, THESEN, BEHAUPTUNGEN ETC. ANGREIFT. NICHT GERECHNET HABEN WIR MIT DER PREISFRAGE UND DEM PREISLICHEN VERGLEICH MIT DEM "SPIEGEL". WENN SCHON VERGLEICHE, WÄRE UNS EIN VERGLEICH MIT "THEATER HEUTE" ALS POPULÄRE FACHZEITSCHRIFT QUALIFIZIERTER ERSCHIENEN

ALS DER MIT EINEM POLITISCHEN MASSENMAGAZIN. ABER WAS IST SCHON DER UNTERSCHIED ZWISCHEN ÄPFEL UND BIRNEN ODER PFLAUMEN ANGESICHTS DER GENIALITÄT DER MUSEN?

IST ES DENN SCHON SO LANGE HER, DAß STUDENTEN SICH MIT DEM DRUCKGEWERBE UND SPRINGER-PRESSE BESCHÄFTIGT HABEN, DAß SIE NICHT MEHR WISSEN, WIE ANZEIGENPREISE UND AUFLAGENZAHLEN DEN PROFIT BEI PRINTMEDIEN BESTIMMEN UND NICHT DER VERKAUFSPREIS?

WIR WOLLEN EINE ANSPRUCHSVOLLE UND ENGAGIERTE STUDENTISCHE FACHZEITSCHRIFT MACHEN. PROFITORIENTIERTE PROFESSIONALITÄT IST UNSER ANLIEGEN NICHT. ZUM GLÜCK SCHLUG UNS NICHT NUR ENTTÄUSCHENDER DILETTANTISMUS ENTGEGEN, SONDERN AUCH ERMUNTERNDE KRITIK, SO DAß WIR NICHT NUR WEITERMACHEN, SONDERN UNS AUCH IN ZUKUNFT GERNE WEITEREN PREISFRAGEN STELLEN.

DIE REDAKTION

DAS ANGEBOT

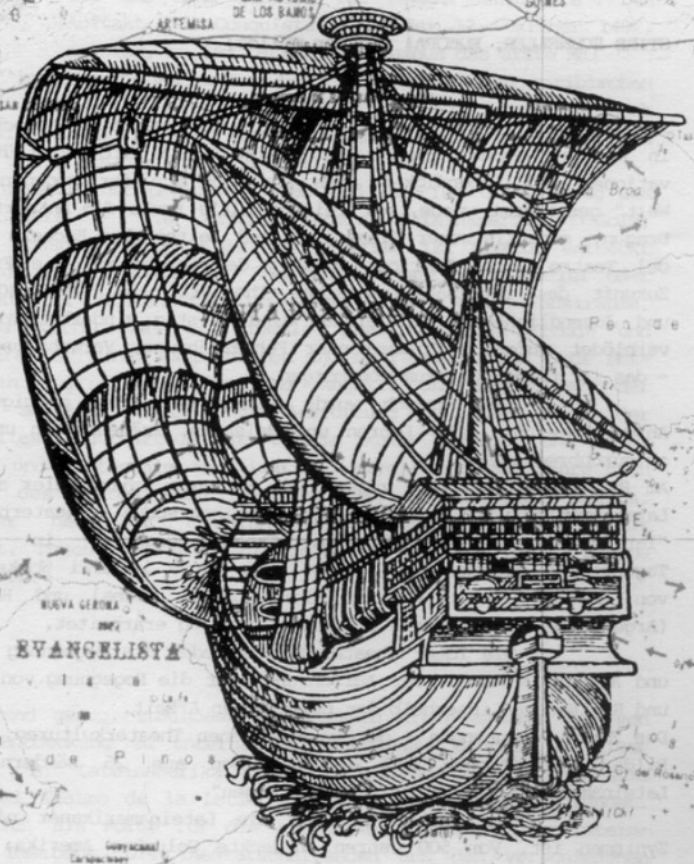
Das NACHSPIEL kann ab jetzt auch abonniert werden. Das Abonnement kostet für vier Ausgaben 12.- DM einschließlich Porto. Wer das NACHSPIEL bis Ende November abonniert, bekommt die ersten beiden Nummern gratis.

Ja, ich abonniere das NACHSPIEL zu einem Preis von 12.-DM (zu überweisen auf das NACHSPIEL-Konto: 8312506 bei der Sparkasse Bochum BLZ.: 430 50001) für vier Ausgaben ab Nr.4 (Februar).
Name:
Adresse:
Unterschrift:

EUROPA ENTDECKT SICH SELBST

500 JAHRE OFFENE ADERN LATEINAMERIKAS

Kritischer Rückblick auf das Festival "Theater der Welt" mit einem Werkstattbericht



Das internationale Theaterfestival "Theater der Welt" wurde im Juli in Essen ausgetragen. Über dreißig Ensembles aus fünf Kontinenten präsentierten, geladen durch das Internationale Theaterinstitut (ITI) ihre Produktionen. Das diesjährige Motto des Festivals lautete: "Theater - Wege in die Zukunft".

Im Medienrummel standen die großen Stars aus Wien und Paris. Das NACHSPIEL berichtet über das praktische Schauspieltraining im Workshop der lateinamerikanisch-europäischen Theaterbegegnung und stellt den argentinischen Regisseur Ricardo Bartis vor.

Artikel: Sabine Reich

Fotos: Thomas Schmidt

STIRB SCHNELLER, EUROPA! (Heiner Müller)

Ich weiß nicht, über welche Wege in die Zukunft gesprochen wurde und in wieviel Pressemitteilungen, Artikeln und Reportagen über die Innovationen und Lebendigkeit des Theaters aus der sogenannten "Dritten Welt" geschwärmt wurde, mir reichte für's Erste die Antwort, die Oswáldo Dragún, argentinischer Dramatiker und Leiter der Escuela International del Teatro de la America Latina y del Caribe auf die Frage nach der Zukunft des lateinamerikanischen Theaters gab: "Über 40% der Kinder und Jugendlichen Lateinamerikas sind geistig minderbemittelt, dumm und verblödet aufgrund Minder- oder Fehlernährung, Verwahrlosung und Elend - das ist unser Publikum von morgen."

Ein Versuch wurde unternommen, die gängigen Frage und Antwortspielchen, das Lehren und Belehren, Präsentieren und Konsumieren zu durchbrechen.
Am Rande des Festivals zogen sich 40 junge Schauspieler aus Europa und Lateinamerika mit drei lateinamerikanischen Theaterpädagogen zur "lateinamerikanisch-europäischen Theaterbegegnung" in ein Bochumer Tagungshaus zurück. Vier Wochen lang wurde in drei Workshops geleitet von Carlos Cuerva (Peru), Flora Lauten (Kuba) und Ricardo Bartís (Argentinien) praktisches Schauspieltraining erarbeitet.

Die Idee: Theater ist entweder die Begegnung von Zuschauer und Akteur im Moment der Aufführung oder die Begegnung von Schauspielern und Regisseuren innerhalb der praktischen Arbeit.
Das Ziel: Begegnungen - der verschiedenen Theaterkulturen, der Sprachen, Bilder, Traditionen und der Menschen aus 26 Ländern Europas und Lateinamerikas. Das Motto: "Entdeckungen"

Ein Motto, das für die Lateinamerikaner nicht frei von Zynismen ist. Vor 500 Jahren entdeckte Columbus Amerika; d.h. er traf auf der kleinen Insel Guanahaní vor Cuba auf die dort lebenden Einwohner

und nannte sie Indianer. Er entdeckte sie mit der Folge, daß es wenige Jahrzehnte später keinen einzigen Überlebenden dieser Stammesgruppe mehr gab. Ebenso erging es den Atzeken, als sie 1518 von Cortés "entdeckt" wurden und den Inkas 1529 als Pizarro es seinen beiden Vorgängern gleichtat und das Land südlich von Panama "entdeckte". Den Auftakt der Conquista macht der 12. Oktober 1492, der Tag, an dem Christoph Columbus das erste Mal "Land in Sicht" brüllte und vor seinen Augen das Panorama der caribischen Inseln lag. Er schrieb in sein Tagebuch: "...das Gras steht so hoch wie in Andalusien im April oder Mai" und das Meer erschien ihm "als sei es immer so still wie der Fluß von Sevilla".

Europa entdeckte sich selber und das ist Grund genug zum Feiern. 500 Jahre - die offenen Adern Lateinamerikas: Gold, Silber,Tschibo, Eduscho, Chiquita-Bananen. Amerika ist niemals entdeckt worden. Es wurde ausgebeutet, ist Rohstofflieferant, Urlaubsziel oder Projektionsobjekt der Linken für ihre unerfüllten Revolutionsträume. Die europäische Kultur hat es niemals geschafft, das Fremde und Unbekannte anderer Kulturen wahrzunehmen und zu respektieren. Jede Entdeckung ist ein Zugriff, ein brutaler Angriff und endete mit der Zerstörung der anderen Kulturen und Ausrottung bzw. Ausbeutung der Bevölkerung. Alles Andersartige und Fremde wurde zerstört und durch wirtschaftliche und "rationale Kolonisation" nivelliert. 500 Jahre nach 1492, im Jahr des europäischen Binnenmarktes, zu dem sich Europa, gesammelt unter deutscher Führung, gegen den Rest der Welt zusammenschließt, begeht man die Feierlichkeiten des Jubiläums. Europa feiert sich selber.

DIE EITALC

Grund genug, zumindest den Versuch einer anderen Art von Begegnung und Entdeckung zu unternehmen. Der erste Schritt in diese Richtung wurde in Lateinamerika getan. 1987 wurde die "Escuela Internacional del Teatro de la Latinoamerica y del Caribe" gegründet. Sie versteht sich als Forum für die aktuellen Strömungen des lateinamerikanischen Theaters. Die Theaterschaffenden aus den verschiedenen Ländern, Regisseure, Dramatiker und Schauspieler werden zu Workshops und Seminaren eingeladen, auf denen die Theatertechniken und Arbeits-

formen in praktischer Arbeit ausgetauscht werden. Dokumentationen und Hintergrundinformationen begleiten die Veranstaltungen. Es geht der Schule nicht darum, bestimmte theatrale Stile oder Richtungen zu verbreiten, sondern sie dient als Multiplikator für die verschiedenen Arbeitsformen der sehr unterschiedlichen Theaterkulturen Lateinamerikas. Die Verschiedenartigkeit der einzelnen nationalen und regionalen Theaterformen steht dabei ebenso zur Diskussion wie die Frage nach einer lateinamerikanischen Identität. Auf diese Art und Weise soll eine Infrastruktur entstehen, die das lateinamerikanische Theater stärkt und die einzelnen Theaterschaffenden in ihren eigenen Projekten fördert und ermutigt. Direktor der EITALC ist der argentinische Dramatiker und Regisseur Osvaldo Dragún, Vizedirektorin die cubanische Theaterwissenschaftlerin Illeana Dieguez. Die inhaltliche Konzeption der Vorhaben der Schule wird gemeinsam mit einem elfköpfigen Vorstand geplant, dem namhafte Persönlichkeiten des lateinamerikanischen Theaters angehören.

VAMOS A TRABAJAR!

Die lateinamerikanisch-europäische Theaterbegegnung in Bochum war der erste in Europa durchgeführte und mit Europäern konzipierte Workshop der EITALC. Ihr europäischer Partner war das ITI-BRD, das die Möglichkeit für dieses Arbeitstreffen während des Festivals "Theater der Welt" geschaffen hatte.

Die Vertreter der EITALC in den einzelnen lateinamerikanischen Ländern wählten die 18 jungen Schauspieler und Schauspielerinnen aus 12 verschiedenen Ländern aus, ebenso wie das ITI-BRD die 15 Teilnehmer aus der SU, Ungarn, Rumänien, Polen, Schweden, Finnland, Frankreich, Belgien, der BRD und Österreich auswählte. Professionalität war von allen Teilnehmern gefordert: im europäischen Raum ist das klar definiert und meint Absolventen einer meist staatlichen Schauspielschule. Für lateinamerikanische Verhältnisse ist dieser Begriff eigentlich nicht anwendbar, da es in kaum einem Land, mit Ausnahme von Cuba, das über ein sehr ausgeprägtes Netz praktischer und theoretischer Ausbildung im Bühnenberich verfügt, eine geregelte und anerkannte Schauspiel- bzw. Bühnenausbildnung gibt. "Theaterprofi" bedeutet dort, mehrere Jahre in Theatergruppen oder mit einem Regisseur gearbeitet zu haben, dem permanenten Druck der Gelegenheitsarbeiten standgehalten und immer noch Lust auf Theater zu haben. Es gab auch Absolventen einer Schauspielschule aus Lateinamerika in den Workshops, aber es gab auch ganz andere Biographien.

Flora Lauten
bei der
Arbeit

Ebenso unterschiedlich wie die Lebensläufe der Schauspieler, sind auch die der drei Theaterpädagogen. Flora Lauten ist Regisseurin und Leiterin der Theatergruppe "Teatro Buendia". Sie begann ihre Arbeit als Schauspielerin in den 60ger Jahren in Havanna und war Mitbegründerin des "Teatro Escambray", eines Kollektivtheaters, das eng mit den Bauern der Sierra del Escambray zusammenlebte- und arbeitete. 1980 begann sie ihre Arbeit als Dozentin an der Fakultät für Schauspielkunst im Theaterinstitut von Havanna. Aus dem Vorlesungssaal entwickelte sich eine kreative Werkstatt, die sich einem Forschungsprojekt widmete, das in einigen zum Teil prämierten Aufführungen mündete. Aus dieser experimentellen Arbeit ging die Gründung des Ensembles "Buendia" hervor. Flora Lautens Schwerpunkt liegt auf der Arbeit mit Masken. Dabei knüpft sie an rituelle afro-cubanische Traditionen an und entwickelt daraus eine eigene experimentelle Theatersprache.

Carlos Cuerva arbeitet und lebt in Deutschland wie auch in Peru. In den 70ger Jahren war er Schauspieler und Gründungsmitglied der Gruppe "Cuatrotablas" in Lima. Er traf mit Eugenio Barba vom Odin Teatret zusammen und nahm am Paratheatralen Projekt mit Jerzy Grotowski in Bergamo teil. In den kommenden Jahren studierte er in Japan bei verschiedenen Regisseuren. 1984 gründete er die Theatergruppe "La Otra Orilla", mit der er verschiedene interkulturelle Theaterprojekte realisierte. Er lehrt seit 1991 als Masterteacher an der Theaterschule in Aarhus, Dänemark.

Ricardo Bartís aus Argentinien hat in zahlreichen Bühnen- und Filmproduktionen als Schauspieler und Regisseur gearbeitet. Er inszenierte und spielte Werke des argentinischen Autors und Regisseurs Eduardo Pavlovsky, sowie Werke von Büchner, Dostojewskij und Beckett. Für seine Arbeiten in beiden Bereichen erhielt er zahlreiche Auszeichnungen und Preise. Seit 1981 leitet er seine eigene Theatergruppe

"Sportivo Teatral de Buenos Aires", mit der er 1988 mit der Inszenierung von "Postales Argentinas" großen Erfolg in Argentinien sowie auf internationalen Festivals hatte.

"Postales Argentinas" scheint eine postmoderne Montage argentinischer Mythen, Sehnsüchte und Alpträume zu sein. Die Szenerie: Buenos Aires im Jahre 2043, eine man weiß nicht durch welche Apokalypse zerstörte Stadt. Zwischen Ruinen, Kadavern und gespenstisch anmutenden alten Zeitungen erkennt man die Silhouette der Stadt, begleitet durch die obligatorische Klage eines Bandeons im Hintergrund. In dieser Landschaft erscheint Hector Giradi, ein kleiner Postangestellter. Sein, natürlich erfolgloser Versuch, glücklich zu sein, zerissen von der unsterblichen Liebe seiner Mutter, seiner unglücklichen Ehe mit einer Blumenverkäuferin und seinem hoffnungsloser Traum, ein berühmter Schriftsteller zu werden, ist das Thema des Stücks. Am Ende steht, voraussehbar, der Selbstmord des Protagonisten.

Die Aufführung, bei der Bartis Regie führte und das Skript schrieb, erregte großes Aufsehen. Die Inszenierung brach und spielte mit den Konventionen des argentinischen Theaters. Der Text besteht aus Zitaten bekannter Autoren wie Pablo Neruda, Shakespeare, Borges, Galtieri u.a. Es ist ein Spiel mit Bildern und Assoziationen, das keine im klassischen Sinne lineare Erzählstruktur aufweist.

Seine Vorstellungen über das Theater, die Arbeit des Schauspielers und sein Training mit den Schauspielern während des Workshops in Bochum sind das Thema des folgenden Berichtes.

RICARDO BARTIS

REGISSEUR DER ARGENTINISCHEN POST~ MODERNE

"DER UNTERSCHIED ZWISCHEN EINEM EUROPÄISCHEN UND EINEM LATEINAMERIKANISCHEN SCHAUSPIELER LIEGT DARIN, DAß DER EUROPÄER VIEL TIEFER VON DEM GLAUBEN AN MODELLE GEPRÄGT IST. IN EUROPA HABEN DIE DINGE THRE ORDNUNG: DAS TELEFON FUNKTIONIERT; DIE INSTITUTIONEN FUNKTIONIEREN; DIE FAHRPLÄNE DER ZÜGE WERDEN EINGEHALTEN. BEI UNS FUNKTIONIERT DAS TELEFON MANCHMAL; DER ZUG KOMMT ODER AUCH NICHT, DIE INSTITUTIONEN FUNKTIONIEREN NIE. UNSERE REALITÄT IST VIEL VERWIRRTER UND KOMPLEXER. DESHALB GEHÖREN DIE VERWIRRUNG UND KONFUSION ZUM TÄGLICHEN PERSÖNLICHEN LEBEN."

Drei Wochen lang arbeitete Bartís mit 5 Lateinamerikanern und 6 Europäern in einem kleinen Raum, ohne Bühne, ohne spezielle Beleuchtung. Das Training war krass und bizarr, anstrengend und ermüdend und fremd und neuartig für die meisten der Teilnehmer.

Es ging um die eigene Assoziationskraft, um Phantasie und Energie. Gespielt wurde mit dem Raum, dem eigenen Körper und dem Anderen, mit alten Stühlen aus Buenos Aires, Schirmen, alten Telefonen, zerknautschtem Spielzeug, abgetragenen Schuhen, Brillen ohne Gläser, Bilderrahmen ohne Bilder, mit sinnlosen, zerstörten und verbrauchten Gegenständen. Es wurde kein Ziel vorgegeben und keine Schule stand als Vorbild vor den Akteuren.

Die Teilnehmer wurden in überwiegend krasse und absurde Situationen entführt, in denen sie die Grenzen, Clichés und vorgefertigten Bilder ihres Spiels hinter sich lassen sollten. Sie waren aufgerufen wie ein Teilnehmer seine persönliche Erfahrung beschrieb, "als nackter Schauspieler" zu arbeiten und zu experimentieren und sich in die Unsicherheit, das Unbekannte und das Chaos zu wagen und neue kreative Kräfte zu entwickeln.

"DAS EINZIGE WIRKLICH
KONTINUIERLICHE
IM TRAINING WÄRE EINE TENDENZ,
DIE
DIE IDEE DER EINHEIT NICHT
AKZEPTIERT.
DAS TRAINING LEGT STÄRKER
DEN AKZENT AUF DIE
VIELSCHICHTIGKEIT DER
MÖGLICHKEITEN ALS AUF DIE
PERFEKTIONIERUNG EINER EINZIGEN
SACHE. ES ERSCHEINT MIR, ALS OB
DIE ERGEBNISSE
DEN WEG
DES EXPERIMENTIERENS BEGRENZTEN."

"DAS THEMA DER ZERSTÖRUNG IST IN
UNSEREN
LÄNDERN SEHR WICHTIG. ES
GEHT DABEI
NICHT UM EINE INTELLEKTUELLE
FRAGESTELLUNG WIE BEI EUCH.
UNSERE LÄNDER SIND ZERSTÖRTE
LÄNDER, UND UNSERE REALITÄTEN SIND
ZERBROCHEN
UND FRAGMENTARISCH, UNSERE
KULTUR IST EINE
FRAGMENTARISCHE,
DISKONTINUIERLICHE.
SIE PRODUZIERT FRAGMENTARISCHE,
ZERBROCHENE
MENSCHEN. ZERSTÖRUNG

IST KEIN THEORETISCHES PROBLEM,
SONDERN EINE WAHRNEHMUNG
DER EXISTENZ."

Die Struktur des Trainings läßt sich am ehesten durch die Assoziation mit den kubistischen Gemälden Picassos vergleichen: aus der Zerstückelung einer einheitlichen Form in unzählige Fragmente entsteht eine Dynamik und Kreativität, die auf ständigem Perspektivwechsel und der Vielschichtigkeit der wirkenden Kräfte beruht. Die Übungen waren niemals linear, zielgerichtet oder statisch konzipiert: überraschende Wechsel, Änderungen und Brüche prägten jede einzelne Übung.

Dekonstruktion und Zerlegung als Ausdruck des Bewußtseins des Fragmentarischen und Diskontinuierlichen spielen für Bartís eine wichtige Rolle. Er lehnt die Vorstellung der Realität als einer harmonischen, geordneten Ganzheit ab. Diese Annahme gehört für ihn in den Bereich eines herrschenden

Diskurses, der sich in der Akzeptanz und dem Glauben an eine gegebene Ordnung und Sinnhaftigkeit der Welt äußert. Für ihn als Lateinamerikaner ist dies nicht ledglich ein theoretischer Standpunkt, sondern eine prinzipielle Lebenserfahrung.

Die lateinamerikanische Geschichte und Kultur ist, anders als die europäische, geprägt durch gewaltsame Zerstückelung und Widersprüche. Nur das europäische Denken konnte mit der Sicherheit der Herrscher sich selber als Zentrum einer wahrhaftigen und ewigen Ordnung denken.

Das Schauspieltraining ist der Versuch, diese grundlegende Wahrnehmung in eine praktische Arbeit zu übersetzen. Die Sensibilisierung für die Vielschichtigkeit und Dynamik der Dinge ist der erste Schritt hin zu einer eigenen Sprache, die sich von der des herrschenden Diskurses absetzt.

Das bedeutet, daß es für die Akteure weder um die Reproduktion modellhafter Spielweisen noch um die Reproduktion realer Situationen ging. In den Übungen und einzelnen Sequenzen des Spiels tauchten fast nie narrative Elemente im Sinne der wirklichkeitsgetreuen Reproduktion einer Geschichte oder einer realen Begebenheit auf. In dem Maße, in dem jegliches mimetische Spiel an Bedeutung verliert, verliert der Begriff der "Realität" als Kategorie im Theater seine Bedeutung. Das Theater an sich ist für Bartís die krasseste Infragestellung des herkömmlichen Realitätsbegriffs: in dem Moment, da es das Reale reproduzierbar macht, stellt es die Begriffe Real und Fiktional in Frage.

In diesem Zusammenhang erscheint Bartís der Hamlett-Stoff ein interessantes Material zu sein. Die Gruppe arbeitete in der letzten Woche des Workshops an einigen Motiven des "Hamlett" in einer Bearbeitung von Bartís. Der Text diente nicht nicht als klassische Textvorlage, woraus die Teilnehmer Passagen auswendigzulernen hatten, sondern er lieferte den Vorwand und die Assoziationshilfe, von der aus improvisiert und weitergearbeitet wurde.

"WÄHREND DES TRAININGS IST ES
FÜR MICH SEHR WICHTIG, KEINE
KLASSISCH PÄDAGOGISCHE SITUATION
AUFKOMMEN ZU
LASSEN.
PÄDAGOGIK IM TRADITIONELLEN
SINNE
BEDEUTET, EIN BESTIMMTES MODELL
ZU FAVORISIEREN UND ZU
REPRODUZIEREN.
WAS ICH ERREICHEN MÖCHTE: DIE
IDEE ZU AKZEPTIEREN, DAß ES
KEIN MODELL
GIBT. ICH MUß VERSTEHEN, DAß
DER ANDERE ANDERS DENKT, SICH
ANDERS
AUSDRÜCKT. DAS ANLIEGEN MEINES
MODELLS IST ZU VERDEUTLICHEN,
DAß ES KEIN MODELL GIBT.
ES GIBT NICHTS
ANDERES MEHR ALS DIE SEELE DES
SCHAUSPIELERS
UND
SEINE FÄHIGKEIT DER IMAGINATION."

In diesem Sinne fungierte der Text als Maschine, die Prozesse motivierte, ohne daß jedoch ein bestimmtes Ergebnis antizipiert wurde. In dieser Phase waren die Teilnehmer aufgefordert, kurze Texte als Synthese ihrer Assoziationen und Arbeitseindrücke zu schreiben.

"EINE FORMALE SINNEINHEIT
EXISTIERT FÜR
MICH NICHT. MAN KANN EINE
BESTIMMTE ART DER KOHÄRENZ
ERREICHEN, OHNE DAß
NOTWENDIGERWEISE EINE ANALOGIE
IM THEMATISCHEN VORLIEGT.
VIELSCHICHTIGKEIT BEDEUTET
HIER, DAß
EINE SITUATION AUF DIE EINE
ART DARGESTELLT WERDEN KANN,
ABER AUCH AUF EINE GANZ ANDERE.
MAN
VERSUCHT IM AUSDRUCK DER
WECHSEL
UND DER DYNAMIK EINE GEWISSE
PERFEKTION ZU ERREICHEN."

„ES GEHT DARUM ZU VERDEUTLICHEN,
WIE STARK
DER DRUCK VON DER OFFIZIELLEN
SEITE AUF DIE WAHRNEHMUNG UND
DIE STRUKTUREN
DES DENKENS IST. DAS DENKEN
DER MACHT UNTERWIRFT
DEN EINZELNEN
EINER WAHRNEHMUNG, DIE DIE
REALITÄT ALS EINDEUTIG UND GEORDNET
ANSIEHT.
ABER DIE REALITÄT IST
FRAGMENTARISCH,
WIRR UND OHNE LOGIK."

"ICH MÖCHTE UNSERE THEATER NICHT
ZU EINEM
FOLKLORISTISCHEN,
DRITT-WELT-THEATER DER ARMEN
DEGRADIEREN.
DIE BEDINGUNGEN DES THEATERS MÖGEN
NOCH SO BITTER UND PREKÄR
SEIN, DIESES DEFIZIT KANN SICH
IN EINEN ÄSTHETISCHEN IMPULS WIE
EIN TRAMPOLIN VERWANDELN."

In the street
a crowd
a forest of
umbrellas
Suddenly
the crowd can't
remember how and
why they had
to use those
objects
they began to like
the rain
to speak to each
other
to make love
but they can't
remember how to
and try many
positions

Am Freitag, den 13. September wurde Bochum um ein "Schauspielhaus" reicher. Mit einem Gastspiel der Bremer Theatergruppe TAB (Theater aus Bremen), die sich von der Bremer Shakespeare Company abgespalten hat, wurde das **Prinz Regent Theater** eröffnet. Etwa 300 geladene Gäste wohnten dem Schauspiel und den Eröffnungsfeierlichkeiten bei.

Das **Prinz Regent Theater** versteht sich als eine zentrale Spiel- und Probenstätte für freies Theater in Bochum. Getragen wird es von einem dafür gegründeten gemeinnützigen Trägerverein unter der Geschäftsführung von Jürgen Fischer. Diesem Verein gehören die vier bekannten freien Bochumer Theatergruppen **PETRA AFONIN, THEATER ECCE HOMO, NAUSEA THEATER BOCHUM** UND **SEZESSION** an. Den Gruppen geht es nicht nur darum, allein ihre eigenen Produktionsbedingungen zu verbessern, sondern auch anderen freien Gruppen Spiel- und Probenräume zu eröffnen. Die Trägergruppen sehen auch Möglichkeiten der Zusammenarbeit mit dem Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften der Ruhr-Universität Bochum, dessen Geschäftsführender Direktor zu den geladenen Gästen zählte.

Der Spielbetrieb startet zunächst mit etwa fünzehn Veranstaltungen im Monat. Die ehrgeizige Programmkonzeption sieht pro Spielzeit mindestens eine Uraufführung bzw. Premiere jeder der Theatergruppen vor. Weitere Programmhinweise auf der Rückseite des NACHSPIELs.

Petra Afonin

Die namenlose freie Theatergruppe um Petra Afonin besteht, gegründet Herbst 1987, besteht ausschließlich aus professionellen Schauspielern und hat bisher vier Produktionen herausgebracht, mit denen sie auch zahlreiche Gastspielreisen hatte. "Stilübungen Autobus S" und "Mini-Dramatick" wurden vom Kultursekretariat Gütersloh, das Theaterprojekt "Der Nächste bitte" vom Kultusminister des Landes NRW gefördert. In Vorbereitung für Februar 1992 ist ein Stück über alte Menschen: "Altersheim (AT)".

PRINZ REGENT THEATER

DACH

ÜBER DEM KOPF

ballettschule

marieluise meißner

studio für klass. tanz
hansastraße 7-11
4600 dortmund
☎ 16 25 25/73 23 24

Theater Ecce Homo

Das Theater Ecce Homo gibt es bereits seit Sommer 1986. Als Spielstätte wurde ein ehemaliges Kinofoyer in Bochum Riemke angemietet, das aus eigener Kraft in einen kleinen Theatersaal mit ca. 70 Zuschauerplätzen umgebaut wurde. Seitdem produzierte das Theater insgesamt 11 Premieren und spielt jährlich etwa 80 Vorstellungen. Im Dezember dieses Jahres wird eine Neuproduktion der Gruppe im Prinz Regent Theater herauskommen.

Nausea Theater Bochum

Seit der Gründung im September 1982 bestimmen der Umgang mit Texten der Moderne und die Experimentierfreudigkeit im Bereich polymedialer Bühnenformen die Produktionen der Gruppe. Die theatralische Umsetzung von Texten, die sich bewußt gegen landläufige Theaterästhetik sperren, das Aufdecken von eingeschliffenen Theaterkonventionen sowie die Thematisierung der Sprache machen die Produktionen dieser Gruppe besonders für Theatertheorie interessierte Zuschauer attraktiv.

Sezession

Die Sezession wurde 1986 von Rupert Seidl und Pia Bierey gegründet. Mehrere Mitglieder des Bochumer Ensembles schlossen sich der Gruppe an. 1988 übernahm Rüdiger W. Brans die künstlerische Leitung.

Uri

NARZISSUS UND VIDEOWELT

McLuhan und Baudrillard in der Mimesis-Debatte

Von

Oliver Zöllner

Ein theoretischer Begriff, der seit geraumer Zeit nicht nur die Kunst-, sondern auch die Theater- und Filmwissenschaft ins Brot setzt, ist der der Mimesis. Ursprünglich "Imitation", "Nachahmung" oder "schöpferische Nachbildung" bedeutend, erfuhr dieser Terminus nicht zuletzt im 20. Jahrhundert eine erhebliche Erweiterung. Ausgehend vom antiken Mimesis-Mythos par excellence, gelangten auch zwei Pioniere der Medientheorie zu neuen Einsichten über unser Dasein. Doch zunächst mag der Mythos selbst folgen.

Eine der ältesten Sagen der Menschheit ist der antike Mythos von Nárkissos (lat. Narcissus), den Ovid überliefert hat:

Als Narcissus ein hübscher Junge von sechzehn Jahren geworden war, ging er zur Jagd in den Wald. Dort sah ihn die Nymphe Echo, die nicht als erste sprechen, doch wenn andere das Wort ergreifen, nicht schweigen konnte. Sie sehnte sich danach, Narcissus anzureden, doch vermochte sie nur das Ende der Sätze zu wiederholen, mit denen er nach seinen Kameraden rief. Echo verzehrte sich vergeblich in Liebe und zuletzt blieb nur noch ihre Stimme übrig.

Doch auch einer der Jünglinge hatte sich in Narcissus verliebt und war höhnisch zurückgewiesen worden; da beschwor er den Himmel, Narcissus möge sich selbst verlieben, doch den Gegenstand seiner Leidenschaft niemals besitzen. Die Göttin Nemesis, die personifizierte Rache, erhörte das Gebet, und Ovid berichtet:

"Schlammlos war ein Quell mit silbern erglänzenden Wellen (...). Hier einst lagerte sich vom Eifer der Jagd und von der Hitze müde der Knabe, gelockt von dem Quell und der Schönheit der Stätte. Während den Durst zu löschen er strebt, wird anderer Durst wach; denn im Trinken vom Schein des gesehenen Bildes bezaubert, liebt er einen Wahn: er hält für Körper, was Schat-

ten. Sich anstaunt er selbst, und starr mit dem selbigen Blicke ist er gebannt (...). Sich ersehnt er betört; der da preist, wird selber gepriesen, der da strebt, wird erstrebt, und zugleich entzündet und brennt er."

Narcissus war so von seinem Spiegelbild gefesselt, daß er sich nicht mehr von der Quelle fortbewegen konnte und an Ort und Stelle verstarb. Seither wurde der Name des Narcissus zum psychoanalytischen Begriff für Selbstliebe und Selbstverlorenheit. Die Opfer einer solchen Psychose sind für die Außenwelt völlig tot.

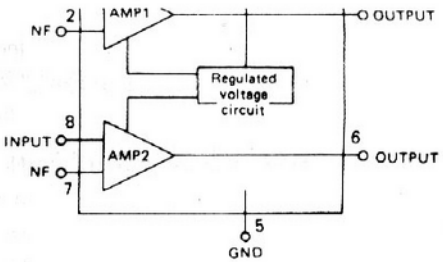
Auf diesen Mythos sollte 1964 auch der kanadische Medientheoretiker Marshall McLuhan in seinem Werk "Understanding Media" eingehen; besonders im 4. Kapitel: "The Gadget Lover. Narcissus as Narcosis."

Doch zunächst eine kurze Einführung in die McLuhan'sche Medientheorie: Die Prämisse ist, daß nicht der Inhalt, "die Aussage", eines Mediums den eigentlichen Kommunikationsgehalt darstellt, sondern vielmehr die Form des Mediums, also das Medium selbst: "The medium is the message." Der Medienbegriff bei McLuhan ist dabei sehr weit gesteckt. Medien bzw. allgemein: menschliche Technologien betrachtet McLuhan als Erweiterungen (extensions) des menschlichen Organismus und der Sinnesorgane. So sei z.B. das Rad eine Erweiterung des Fußes, die Kleidung eine Erweiterung der Haut oder der elektrische Schaltkreis eine Erweiterung des Zentralen Nervensystems.

Vor diesem Hintergrund interpretiert McLuhan auch den Narcissus-Mythos: Narcissus faßte fälschlicherweise sein eigenes Spiegelbild als eine andere (!) Person auf. Diese Erweiterung seiner selbst (durch den Spiegel) betäubte seine Sinne, bis er der "Servomechanismus" seines eigenen erweiterten (oder wiederholten) Bildes wurde. Er hatte sich so sehr in diese Erweiterung seiner selbst "eingeklinkt", daß es seine Sinne und seine übrige Wahrnehmung völlig betäubte. Narcissus wurde zum "geschlossenen System", zu einem sich selbst genügenden Regelkreis also. (Der Name "Nárkissos" ist ja auch abgeleitet von gr. nárki: Erstarrung, Krampf, Lähmung.)
McLuhan erklärt dieses Phänomen als eine Art "Selbstamputation" des Körpers. Gegen den Druck, den eine Super-/Hyper-Stimulation auslöst, wehrt sich das Zentrale Nervensystem dadurch, daß es das betroffene Organ oder den betroffenen Sinn "ausschaltet", isoliert, also "amputiert", um so wieder zum inneren Gleichge-

wicht zu gelangen.

Dies ist nach McLuhan auch die Aussage des Narcissus-Mythos. Das Spiegelbild des Narcissus sei eine Art Selbst-Amputation als Gegendruckmittel gegen irritierende Einflüsse und rufe als solches eine generelle Betäubung (narcosis) hervor, die wiederum die Selbst-Erkenntnis verhindere. Oder auf die kurze Formel gebracht: "Selbst-Amputation unterbindet Selbst-Erkenntnis." Dieses Prinzip der Selbst-Amputation als Sofort-Befreiung von Druck, der auf das Zentrale Nervensystem ausgeübt wird, findet nach McLuhan analog auch auf den Ursprung der Kommunikationsmedien seine Anwendung. Mit dem Aufkommen der elektronischen Technologie, d.h. mit dem elektrischen Schaltkreis, dehnte sich der Mensch aus bzw. erweiterte er sich in der Form eines Modells des Zentralen Nervensystems. (McLuhan ist also eindeutig Anhänger von anthropomorph-mimetischen Vorstellungen.) Durch immer neue Technologien = Medien würden immer neue irritierende Reize ausgelöst, immer neue Organe oder Sinne betäubt und amputiert, so daß letztendlich sich der Mensch immer stärker spezialisiere. (Das Fernseh-Bild z.B.sei eine Erweiterung des Tast-Sinnes. Da das Fernseh-Bild sich aus Punkten zusammensetzt, die der Zuschauer aktiv zusammensetzen muß, also quasi tastend - weswegen McLuhan das Fernsehen auch als "taktiles" Medium bezeichnet -, betäube es den optischen Sinn. Der Mensch werde "audio-taktil".) Diese zwingende Spezialisierung durch Betäubung läßt McLuhan dann zu dem Schluß kommen, der Mensch werde durch seine eigenen Technologien "fragmentiert".

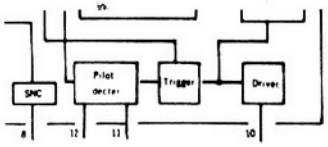


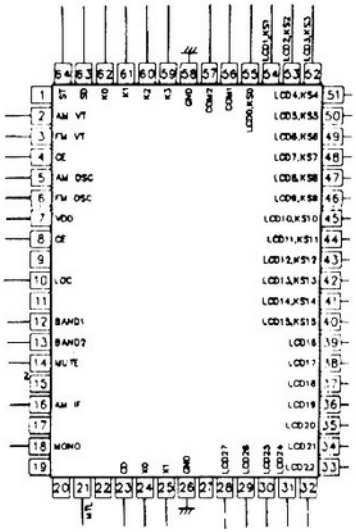
Diese Aussage McLuhans muß Jean Baudrillard zu seinem Vortrag "Videowelt und fraktales Subjekt" inspiriert haben, den er 1988 auf dem Symposion "Philosophien der neuen Technologie " in Linz hielt. Den Begriff der "Fraktalität" wird er dabei von Benoît Mandelbrot (Les objets fractals, 1975) übernommen haben, abgeleitet von lat. frangere: brechen, zerbrechen, zerbersten, unregelmäßige Bruchstücke erzeugen; fractus: 1.) in Stücke zerbrochen, 2.) irregulär; vgl. "Fraktion", "Fragment".

Baudrillard beginnt seinen Aufsatz damit, das Universum als "in Tausende von Fragmenten zerborsten" zu beschreiben. Diese seien wie Bruchstücke eines Spiegels, in denen wir flüchtig noch unser Spiegelbild erkennen könn-

ten, bevor es völlig verschwinde. Dies also Baudrillards Prämisse. Es folgt die Charakterisierung des Begriffs "Fraktalität". Baudrillard unterscheidet hierbei fraktale Objekte und fraktale Subjekte. "Ein fraktales Objekt zeichnet sich dadurch aus, daß sämtliche Informationen, die dieses Objekt bezeichnen, im kleinsten Einzeldetail einbeschlossen sind." Genau in diesem Sinne könne man heute "von einem fraktalen Subjekt sprechen, das in eine Vielzahl von winzigen, gleichartigen Egos zerfällt." Wie das fraktale OBJEKT bis ins kleinste seinen elementaren Teilchen entspricht, trachtet auch das fraktale SUBJEKT danach, sich selber in seinen Bruchstücken anzugleichen (eine Art Zellteilung). Baudrillard bezeichnet solch ein fraktales Subjekt als "eigentümlichen Narziß": es sehne sich "nicht mehr nach einem vollkommenen Idealbild, sondern nach der Formel einer endlosen genetischen Reproduktion." Der Mensch wird also geclont bzw. clont sich selbst: "Endlose Angleichung des Menschen an sich selbst - allerseits vervielfacht, auf allen Bildschirmen vorhanden, doch immer seiner eigenen Formel treu - eine endlose interne Differenzierung von ein und demselben Subjekt", - "eine Zersplitterung ins Identische." Dies ist also nach Baudrillard der gegenwärtige Zustand des Menschen. Was aber bedeutet das? Hiermit leitet Baudrillard über zur Neuauflage der "Entfremdungs"-Diskussion: "Nicht mehr durch die anderen oder von den anderen sind wir entfremdet, sondern von unseren zahllosen möglichen, also virtuellen, Clones." Das wiederum bedeute, daß "wir überhaupt nicht mehr entfremdet sind", da ja die Anderen (die Umwelt) als "Horizont" praktisch verschwunden sind. Und weil die Anderen verschwunden sind, "beschränkt sich der geistige Horizont des Subjektes auf den Umgang mit seinen Bildern und Bildschirmen." Soweit Baudrillards Kernthesen...

Von diesen Kernthesen ausgehend, folgt dann Jean Baudrillards (etwas eigenwillige) Version der Marshall McLuhan'schen "Erweiterungen des Menschen": "Das Ganze des menschlichen Wesens" sei "in die mechanischen Prothesen übergegangen." Baudrillard nennt dies die "Verallgemeinerung der Theorie McLuhans." Doch nach dem Allgemeinen kommt bekanntlich das Spezielle, und bei Baudrillard kommt es faustdick: "Wenn man sämtliche mechanischen und energetischen Prothesen als einen Auswuchs des Körpers begreift, wird der Körper selbst zum künstlichen Auswuchs des Menschen und der Mensch zum künstlichen Auswuchs seiner eigenen Prothesen." (Dies ist nun allerdings eine totale Verkehrung von McLuhan; man möchte meinen, hier haben wieder einmal Dr. Subtilis und seine

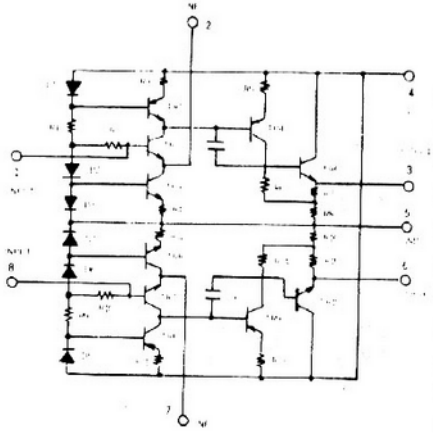




Sophisten zugeschlagen.) Baudrillard folgert hieraus, der Mensch sei ein "Satellit" geworden, "nirgendwo mehr heimisch" und aus seinem eigenen Körper und seinen eigenen Funktionen herausgedrängt. Dabei "gehe es heute aber nicht einmal mehr darum, einen Körper zu haben, sondern an einen Körper angeschlossen zu sein", wie z.B. an Videomonitore. Denn nichts komme heute mehr ohne Kontrollbildschirme aus - aber "nicht, um sich darin zu sehen" (wie in einem Spiegel etwa), "sondern vielmehr zur sofortigen und oberflächlichen Refraktion." Und diese REFRAKTION "wird immer nur dazu dienen, an sich selbst angeschaltet (connected) zu sein." Das also ist (nach Baudrillard) die einzige Funktion des Videos: eben "Bildschirm einer ekstatischen Refraktion zu sein", und "ohne dies immerwährende Video hat heute nichts mehr einen Sinn."

Damit kehrt Baudrillard dann zum Narcissus-Mythos zurück und postuliert: "Das Videostadium hat das Spiegelstadium abgelöst." Und das habe "nichts mit Narzißmus zu tun, und man irrt, wenn man diesen Terminus zur Beschreibung dieses Effekts mißbraucht." (Mit "man" ist hier wohl McLuhan gemeint, aber es stellt sich die Frage, wer hier wen mißbraucht...) Baudrillard begründet: "Die Videokultur erzeugt nämlich kein narzißtisches Imaginäres, sondern ist ein Effekt äußerster, verzweifelter Selbstreferenz", eine Art "Kurzschluß, mit dem das Gleiche ans Gleiche angeschlossen wird", s.o. Baudrillard kehrt somit also zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen zurück: das fraktale Subjekt trachtet danach, sich selber in seinen Bruchstücken anzugleichen, und das Mittel, das Medium eben, zu diesem Kurzschluß, zur Refraktion also, ist das Video.

Bleibt die Frage, ob das Video bei Baudrillard überhaupt noch ein Medium ist ("Medium" kommt ja von "vermitteln"), und wenn nicht, was dann?
Baudrillard meint (folgerichtig), die neuen Technologien bildeten mit dem Menschen einen integrierten Schaltkreis (eine Art Interface). "Der interaktive Bildschirm wandelt den Prozeß der Kommunikation", d.h. den Austausch von Zeichen, die Beziehung des einen zum anderen, "in einen Prozeß der Kommutation, d.h. in einen Prozeß der Wechselwirkung desselben auf dasselbe." "Der andere wird praktisch zum Selben", und dies sei "die reine Form der Kommunikation." Irrtum! Dies ist überhaupt keine Kommunikation mehr (denn der Sender ist hier ja identisch mit dem Empfänger), sondern höchstens und vielleicht eine reine Form



der Existenz, in jedem Fall aber reine Selbstreferentialität (wodurch deutlich wird, daß wir uns im Zeitalter der Postmoderne befinden). Und damit kippt dann auch der Medienbegriff: Video ist, wenn man Baudrillard genau nimmt, kein Medium, sondern eine bloße Metapher für die Reduplikation oder Refraktion des Menschen, oder eben seiner Selbstreferentialität. Und das ist auch der Hauptunterschied zwischen den Theorieansätzen McLuhans und Baudrillards: während bei McLuhan der Mensch durch seine Technologien und Medien nach AUSSEN gerichtet FRAGMENTIERT wird, wird er bei Baudrillard nach INNEN, nur auf sich selbst gerichtet, REFRAKTIERT. Die mimetische Metapher bei McLuhan ist dabei "Narcissus" oder "Spiegel", bei Baudrillard dagegen "Video" und "Selbstreferentialität".

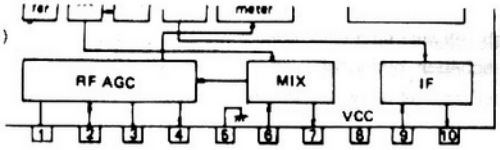
Aber zuguterletzt, nach all der Mythologie, treffen sich McLuhan und Baudrillard, weit draußen im Universum der technischen Bilder, dann doch noch, wenn McLuhan meint, "der Zuschauer ist der Bildschirm" und Baudrillard resümiert, "wir selbst sind Bildschirme geworden." Was zu beweisen war: Sender = Empfänger, oder, anders ausgedrückt: Quelle = Senke, und Narcissus hätte heute keine Chance mehr.

Quellen (sic!):

Marshall McLuhan: Understanding Media. The Extensions of Man. London 1964

Jean Baudrillard: Videowelt und fraktales Subjekt. In: Philosophien der neuen Technologie. Berlin 1989

Michael Grant: Mythen der Griechen und Römer. Zürich 1964



Erstmals in

deutscher Übersetzung:

Der Film als eine Form des Sehens

von James Broughton

Der Film ist eine Form des Sehens. Er ist nicht einfach nur Betrachtung, er kann zu Seh-Kraft, Ein-Sicht, Vision führen. Aber diese drei Möglichkeiten sind nicht dasselbe.
Ein Film kann betrachtet werden. Aber das ist nicht die Form, ihn zu sehen. Und Sehkraft ist etwas noch jenseits davon.

*

Menschen betrachten Kunst. Sie sehen sie sehr selten. Sie lesen nur die Erklärungstafeln.
Ungeachtet, wie geschäftig sie mit geöffneten Augenlidern überall herumgehen, sehen die Menschen überhaupt nichts. Weil sie in Wirklichkeit schlafen. Schlimmer noch, sie sehen nicht einmal einander. Wie dann aber können sie irgendeine Einsicht von dem haben, was IST?

Wenn die Menschen alle wach wären, bedürfte es nicht der exzessiven Wertbeladenheit, die Kunstwerken aufgedrückt wird. Sie würden selbst die Wunder der Realität sehen.

*

Betrachten und Sehen sind nicht dasselbe. Betrachten ist ein be-greifender, habgieriger Akt. Sehen ist ein empfangernder Akt. Betrachten ist aggressiv. Sehen erlaubt den Dingen der Welt, ihre eigene Realität einzunehmen.
Etwas an-schauen bedeutet, es einzuschüchtern, es abzuschätzen, es zu beurteilen. Dies läßt dem betrachteten Objekt keinen Freiraum, in welchem es seine Eigenart mitteilen kann.
Betrachten ist Habgier, Feindseligkeit, ein Schaffen von Problemen. Sehen ist Abenteuer, Entdeckung, ein Akzeptieren.
Wenn man nur an-schaut, was vor sich geht, kann man nicht daran teilhaben. Sehen erlaubt dem ganzen eigenen Wahrnehmungsvermögen, ein Erlebnis aufzunehmen.
Man kann etwas betrachten, bis man es schließlich sieht. Aber das ist sehr selten. Die meisten Menschen schauen nicht einmal, geschweige denn sehen sie.

*

Nach etwas suchend schauen ist nicht viel besser. Nach etwas suchend zu schauen bedeutet, es zu verpassen, daran vorbei zu sehen.

Wenn man in einem Kunstwerk nach seiner Bedeutung sucht, nach

seinem Wert, seiner Stärke, wird man niemals irgend etwas sehen. Man wird nie jemals Kunst verstehen, wenn man zu wißbegierig, zu inquisitiv ist.

*

"Laßt uns also mit kühlem Kopf die Tatsachen betrachten": die Tätigkeit des Inquisitors. Kritiker gehören zur Inquisition. Kritiker sind Polizisten, Staatsanwälte, Savonarolas.
Der Intellekt kann niemals entdecken, daß das Leben des Universums etwas Warmes und Veränderliches ist. Der Intellekt ist unfähig zur Einsicht, zur Vision.
Künstler sind Diener des Ungesehenen und des Unbemerkten, des Unsehbaren und des Nichterkannten. Künstler helfen und dabei, zu sehen, was IST und was Einsicht erhellen kann. Die Künstler selbst sind unsichtbar.
Kritiker sind Buchhalter. Wofür es keine beschrifteten Schubladen gibt, schmeißen sie in den Papierkorb.
Kritiker lehren die Öffentlichkeit weiterzuschlafen: nicht zu schauen und nicht zu sehen, nicht zu suchen und nicht zu entdecken.

*

Der Film ist eine Form des Sehens. Und deshalb eine Form des Geschehens. Film ist eine Form, Dinge geschehen zu sehen. Und sie geschehen zu lassen. Wenn das, was geschieht, wirklich gesehen wird, dann ist das Einsicht, Vision.
Sehen erlaubt dem ganzen Organismus, auf das zu reagieren, was IST, ohne vorgefaßte Meinung, ohne Berechnung. Nur dann kann die Vision eintreten. Nur dann kann man sagen: "Ich sehe" ("Ich verstehe", "I see"). Weil man dann versteht. Man hat an etwas teilgehabt.

*

Anstatt ein Kunstwerk zu betrachten, warum nicht das Kunstwerk einen selbst betrachten lassen? Wenn man sich von einem Bild betrachten läßt, vielleicht wird man es dann sehen. Vielleicht werden beide dann die Vision miteinander teilen.
Wenn man beispielsweise den Fernen Osten bereist, ist es fruchtlos, an Bildnissen des Buddha "herumzuschauen" und zu fragen, was sie bedeuten. Besser ist es, ihnen zu gestatten, einen selbst anzuschauen.

Dann wird man ein Erlebnis haben. Dann wird das Bild fragen: Was bedeutest DU?

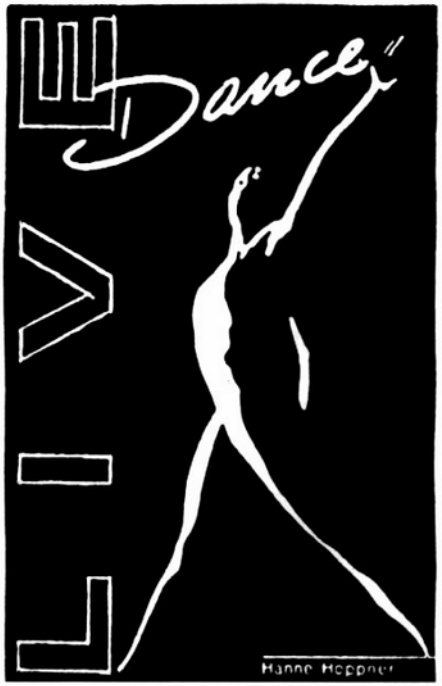
*

Der Film ist eine Form des Sehens. Das Leben ge-sche-hen sehen. Seine Bilder sind die Dauerhaftigkeiten und Entstehungszustände des Daseins. Das ist das, was die Kunst sieht.
Kritiker sind frustrierte Kadaver-Präparatoren.
Sehen geht tiefer als die Augen, weiter als der Kopf. Sehen ist: wissen, glauben, verstehen. Vision ist: wahrzunehmen, wie das Leben über alle Begriffe, Unterscheidungen und Verkündigungen triumphiert, wie über diese meinigen.

*

Der Film ist eine Form des Sehens. Denn der Film ist ein visuelles Erlebnis. Und Erlebnis ist das Schlüsselwort des Lebens. Wenn man sich selbst gestattet, das Leben zu erleben, kann man sich der Vision seiner wunderschönen Unwißbarkeit (unknowability) nähern.

Die wahre Einsicht schaut tief und weit genug, um zu sehen, was von jedermann zwar betrachtet, aber niemals wirklich gesehen wurde. Die wahre Einsicht, die wahre Vision, sieht das Unsehbare. Der Film ist eine Form, das zu sehen, was angeschaut werden kann. Sei die Kamera, die du bist. Erlaube den Augen, das ganze Kino unserer Welt zu empfangen und zu fühlen. Nim wahr, wo sich die innere Welt und die äußere treffen und sich überschneiden Und sei deiner eigenen Vision treu.



Dance Live Viktoriastraße 75 4630 Bochum Telefon 0234/66565

Jazzdance · Modern Dance · Afrikanischer Tanz · Trommeln Percussion · Orientalischer Bauchtanz · Steptanz · Tango · Salsa · Mambo · Tai Chi · Capoeira · Rock'n Roll · Ausgleichs-gymnastik · Gymnastik nach Musik · Mutter u. Kind Turnen

*

Ich bin eine Kamera, du bist eine Kamera, er sie es ist eine Kamera. Du wirst deinen Film anders machen als ich meinen, weil wir verschieden sehen. Aber zusammen spulen wir sie auf und ab, ob wir das mögen oder nicht.
Nachdem jede unserer beiden Kameras ihre Visionen beschaut und gesehen hat, projizieren wir zusammen den endlos neuen neuen alten Filmklassiker, der unser seltsames Leben auf Erden ist.

(Aus dem Amerikanischen übersetzt von Oliver Zöllner)
Original: James Broughton: Film As A Way Of Seeing. In: Film Culture (New York), No. 29, Summer 1963, p. 19-20.

Heine-Literatur Buchhandlung

im Grillo-Theater

Theaterplatz 11 4300 Essen 1 Tel 0201/234044 Di - Sa 11[00] - 21[00] So 17[00] - 21[00]

beachten Sie die ungewöhnlichen Öffnungszeiten

Die Alternative in der Innenstadt

mit dem guten Sortiment

Theater....Film....Musik...
Tanz.....Kabarett .... aktuelle und ausgefallene Literatur...
Lyrik.....Surrealismus.....Dada....
Literatur - und Theaterzeitschriften.....Biographien.....Theoretisches...
Postkarten....Humor....Kinderbücher....Kunst

DIE GEBURT DER FURA AUS DEM GEISTE DER MUSIK

DIE SPANISCHE AKTIONSTHEATERGRUPPE **LA FURA DELS BAUS** GASTIERTE WÄHREND DER RUHR-FESTSPIELE IN RECKLINGHAUSEN UND STELLTE DORT IHR NEUESTES SPEKTAKEL **NOUN** VOR.

TOTALTHEATER, THEATERTERRORISTEN, THEATER DER EXTREME - UNS INTERESSIERTE, WAS HINTER DEN SCHLAGWORTEN STECKT.

WIR FÜHRTEN MIT JÜRGEN MÜLLER, SCHAUSPIELER UND MITGLIED DER GRUPPE EIN LÄNGERES GESPRÄCH ÜBER IHRE ARBEITSWEISEN UND TECHNIKEN.

Gespräch: Sabine Reich, Uri Bülbül
Artikel: Sabine Reich
Fotos: Jens Koch, "GEGENLICHT"

© GEGENLICHT Jens Koch Roland Keusch

Kreative Visualisierung 02191 667529

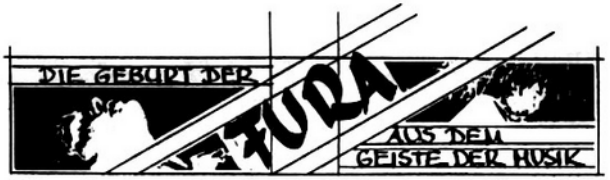
"Eine Vorstellung vom Theater ist verlorengegangen. Und solange das Theater sich darauf beschränkt, uns Zugang zum Innenleben von ein paar Hampelmännern zu verschaffen, solange es das Publikum zum Voyeur macht, ist es verständlich, daß ihm die Elite den Rücken kehrt..."

ES WAR EINMAL IN SPANIEN eine Gruppe junger Männer, verrückt genug, unbedingt Theater spielen zu wollen. Sie zogen über die Landstraßen von Dorf zu Dorf und spielten auf Heiligenfesten, Fiestas und Feuerfesten in ganz Katalonien. Sie waren Clowns, Akrobaten, Musiker, Feuerschlucker, Animateure und Schauspieler. Aus den kleinen Szenen, Sketchen und Arrangements der Gruppe fügte sich nach und nach ein eigenständiges Spektakel zusammen. Im Oktober 1983 während des internationalen Theaterfestivals von Sitges führten sie in einer Eisenbahnunterführung ihr Spektakel "Accions" auf: es war der erste große Erfolg von LA FURA DELS BAUS.

Die FURA arbeitete und experimentierte weiter. Sie entwickelten Materialien, Töne, Geräusche und Effekte für ihr Theater. Aus Feuerwerkskörpern, Schlamm, Plastilin, alten Autos, Rauch, rohem Fleisch, demontierten und neukonstruierten Maschinen, begleitet vom Krach der Stimmen, Instrumente und Maschinen entstand ein Theater, das die FURA zur spektakulärsten Gruppe der freien Szene machte. Die Gruppe arbeitete in einem rasanten Tempo weiter: auf das erste große Spektakel folgte 1985 SUZ/o/SUZ, 1987 TIER MON. Sie unternahmen ausgedehnte internationele Tourneen und gewannen zahlreiche Preise. Ende Mai 1991 stellten sie ihr neuestes Stück NOUN, das im Oktober 1990 Premiere hatte, während der Ruhrfestspiele in Recklinghausen vor.

VIVA LA FIESTA!

Das Theater der FURA kennt keine rote Samtbestuhlung, keine Garderobenfrauen und keinen Vorhang. Es ist spielbar auf Plätzen, Märkten, in Fabrikhallen und Parkhäusern - eigentlich überall, nur nicht in einem Theater. Es erinnert auch überhaupt nicht an einen üblichen Theaterabend: es hat die Ausstrahlung einer Sylvesterdemo in der Hafenstraße zwischen Feuerwerkskörpern, Tränengas, Bullenterror und Sekt; zwischen Gewalt, Angst und Lebendigkeit.



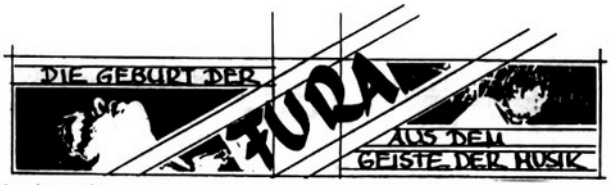
Während eines FURA-Abends läuft das Publikum durch Gruppen halbnackter, blutverschmierter Männer, schützt sich vor scheinbar unberechenbar explodierenden Feuerwerkskörpern, rennt weg vor rasenden autoscooter ähnlichen cars, ekelt sich, ist angewiedert und erschreckt, zumindest jedoch angespannt und in Bewegung, in einigen Fällen heulend, kotzend oder flüchtend. Es gibt keine Bühne; es gibt nur einen Raum, der Spiel- und Aktionsraum von Akteuren und Publikum gleichermaßen ist. Es gibt kein Stück; es gibt Bilder, Momente und Choreographien, in die der Einzelne miteinbezogen wird und es gibt Themen, die immer wieder auftauchen: der Mensch als Krieger gegen die anderen, gegen sich selbst, gegen die Umwelt, gegen die Maschinen.

Das Publikum ist kein Voyeur mehr, es verwandelt sich zu einem Teil der Aufführung. Doch die Art der Kommunikation sprengt den Rahmen der üblichen Animationsriten im Freien Theater. Die FURA verunsichert und zwingt, jegliche Absicherungen des Alltags hinter sich zu lassen und sich ganz auf das Spiel einzulassen. Sie hat mit ihrem Publikum einen Code entwickelt, dessen Struktur vom Stil der Fiestas, Feuerfeste und Stierkampfästhetik Spaniens geprägt wurde: was das spanische Publikum als Fiesta und Amusement rezipiert, stößt im Norden leicht auf Unverständnis, Ablehnung und den zwanghaften Wunsch, den Sinn all dessen zu verstehen.

2 - D ODER 3 - D - THEATER ?

LA FURA DELS BAUS - Extremtheater, Totaltheater, ein besseres Punkkonzert, l'art pour l'art Dekadenz; die unbeschreibliche Freude, dem Premierenpublikum die Garderobe zu versauen - Provokation um der Provokation willen? Sprengen aller Konventionen des Theaters, die neue Avantgarde, Theaterterroristen, "die offenbarte, theatergewordene Krise des Theaters" - so oder ähnlich lauten die Antworten derjenigen, die nach dem Besuch eines FURA-Spektakels den passenden Begriff für diese Theatersprache suchen.

Die Ästhetik der FURA wird allgemein als avantgardistisch, unkonventionell und alle Regeln des Theaters sprengend eingestuft. Man ist schnell geneigt, sie als völlig neu und innovativ zu betiteln.



Sie steht jenseits aller Normen und Regeln des Theaters - das macht sie für die einen gerade interessant, für die anderen fragwürdig. Beiden gemeinsam ist das Wissen, was Theater im eigentlichen Sinne sei und was die FURA nicht zu sein scheint.

Theater in seinen Grundzügen bedeutet die Trennung in Akteur und Zuschauer, manifestiert durch den Bühnenraum: der Zuschauer als Beobachter angesichts der Guckkastenbühne, vor dessen Auge sich die Handlung, Charaktere und Konflikte in mimetischer Darstellung abspielen. Vor jeder Produktion steht die Literatur als Gerüst der Aufführung, durch das der dramaturgische Leitfaden und die Kohärenz gesetzt werden. Es ist der Theaterbegriff der Aufklärung, der prägend für alle Klassifizierungen wirkt. Gemeint ist ein im wesentlichen idealistisches, visuelles Theater. Das Theater der Aufklärung als Theater des Blicks: Erkenntnis durch Zuschauen. Der Zuschauer als Voyeur, der hinters Licht geführt wird: je perfekter die Täuschung, desto besser das Theater; das Spiel des Illusionstheater mit Fiktion und Mimesis. Dieser Diskurs des Theaters verweist den Zuschauer in die Reihen des Parketts und überläßt ihn seinen eigenen intellektuellen Spielereien.

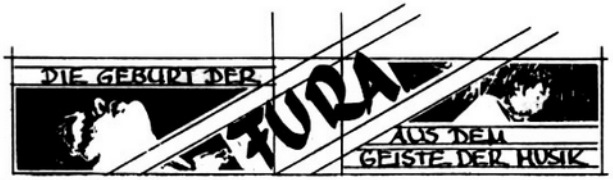
Gemäß dieses Theaterbegriffs kann entschieden werden, ob eine Aufführung modern oder konventionell, innovativ oder klassisch, experimentell oder eher traditionell ist. Aufführungspraxis wie Dramenliteratur werden an dieser Meßlatte gemessen. Ob diese Prinzipien nun gebrochen oder verfremdet werden, sie bleiben als normativer Theaterbegriff hinter allen Experimenten der Moderne bestehen. Von hier aus wird definiert, was Theater ist - und was nicht.

Das Theater des Absurden, Beckett, das Brechtsche Theater, gehören eindeutig dazu: beide Experimente spielen mit den Konventionen und sind als Experimente und Innovationen nur innerhalb dieses Diskurses verstehbar.

Die Theatersprache der FURA steht fern dieses Diskurses. Man kann sich der Ästhetik der FURA nicht nähern, wenn man sie als Opposition zum herrschenden Theaterbegriff definiert. Allein durch die Abgrenzung zum visuellen Theater ist die Theatersprache der FURA nicht charakterisierbar. Solange innerhalb des festen Bezugssystems "Theater" argumentiert wird, trägt jede Ein- bzw. Ausgrenzung zur Stabilität des eigentlichen Systems bei; solange bleibt die Autorität des herrschenden Theater- und Kulturbegriffs bestehen. Doch die Ästhetik der FURA ist nicht in Opposition zur bestehenden Theaterpraxis entwickelt worden. Modelle, die sich lediglich als Opposition verstehen, verfügen über eine weitaus geringere Eigenständigkeit und Ausstrahlung. Der zwanghafte Versuch, anders, provokativ und oppositionell zu sein, kettet zwanghaft an den Gegner.

> "Das Theater der letzten dreihundert Jahre ist verglichen mit der Gesamtgeschichte des Theaters ein kurzer Zeitraum. Wir haben aus dem Straßentheater einen anderen Theatertypus entwickelt, der sich unterscheidet vom Theater der letzten dreihundert Jahre. Der grundlegende Unterscheid ist, daß das Publikum auf der Bühne ist. Das Publikum ist wie der Chor im griechischen Theater: es gibt Momente, da stehst du plötzlich im Scheinwerferlicht und du wirst zum Darsteller. Das klassische Theater hat in vielerelei Hinsicht mit uns zu tun. Es gibt soetwas wie ein theatrales Gedächtnis, einen kulturellen Hintergrund für unsere Arbeit, von dem wir uns nicht einfach losmachen.
> Im klassischen 2-D-Theater sieht der Zuschauer, jetzt machen wir 3-D-Theater, das ist eigentlich nichts Neues."
> (LA FURA, Pressekonferenz 29.5.91, Recklinghausen)

DIE GEBURT DER
TURA
AUS DEM
GEISTE DER MUSIK

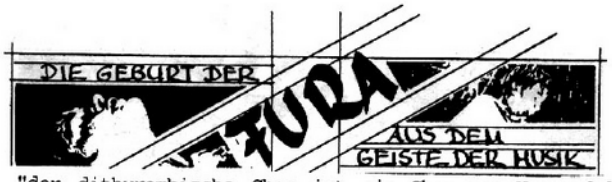


DAS ENTFESSELTE PUBLIKUM

Die FURA knüpft an eine Tradition des Theaters an, die durch den normativen Theaterbegriff der letzten dreihundert Jahre beinahe verschütt gegangen wäre. Es gab ein Theater, das Bewegung in die Menschen auf den Plätzen, Straßen und Märkten brachte. Die Wurzeln dieses Theaters liegen im Kult und Ritual. In großen rauschhaften Festen wurden Spektakel inszeniert, die alle Teilnehmer gleichermaßen ergriffen. Über die Musik, den Rhythmus, Klang und Tanz entwickelte sich eine Ästhetik, die nicht auf das individuelle Betrachten des Kunstwerks, sondern auf das kollektive Erleben ausgerichtet war. Dieses Theaterkonzept macht das Theater zum Raum direkter, sensitiver Erfahrung. Körperliche Empfindungen und Reize bilden einen wesentlichen Aspekt dieser Ästhetik. Die griechische Tragödie, auf die auch die FURA sich bezieht, ist für das europäische Theater, die Urform dieser Tradition.

> "Dieser Prozeß des Tragödienchores ist das dramatische Urphänomen: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen anderen Leib, in einen anderen Charakter eingegangen wäre. Dieser Prozeß steht am Anfang der Entwicklung des Dramas. Hier ist etwas anderes als der Rhapsode, der mit seinen Bildern nicht verschmilzt, sondern sie, dem Maler ähnlich, mit betrachtendem Auge außer sich sieht;..."
>
> * * *

Die Wirkung auf das Publikum wird als das Urphänomen des dramatischen gewertet: die Verwandlung des Einzelnen in einen Teil der Aufführung, bei der er seine normale Existenz und die Spielregeln des Alltags außer Acht läßt. Die Teilnahme an dem dramatischen Ereignis unterwirft ihn der Eigengesetzlichkeit der Mechanismen des Spektakels. Auf diese Art und Weise entsteht durch das Theater ein Freiraum, der den Einzelnen von den Bindungen der Norm und des Alltags löst und ihn in einen Spielraum entläßt. Für Nietzsche werden diese Versprechungen durch den Tragödienchor der griechischen Tragödie eingelöst, der, dem Gott Dionysos folgend, im dithyrambischen Rhythmus der Verzauberung verfällt.



"der dithyrambische Chor ist ein Chor von Verwandelten, bei denen ihre bürgerliche Vergangenheit, ihre soziale Stellung völlig vergessen ist: sie sind die zeitlosen, außerhlab aller Gesellschaftssphären lebenden Diener ihres Gottes geworden. ... Während im Dithyramb eine Gemeinde von unbewußten Schauspielern vor uns steht, die sich selbst untereinander als verwandelt ansehen. Die Verzauberung ist die Voraussetzung aller dramatischen Kunst." (Nieztsche, S.86f)

Etwas weniger pathetisch beschreibt die FURA ihren Stil in der Arbeit mit dem Publikum.

> "Vom ersten Stück an hat die FURA eine spezielle Kommunikation mit dem Publikum entwickelt und das Publikum hat bereits einen Code entwickelt, die FURA zu rezipieren. Die Leute, die zu uns kommen, wollen eine neue Erfahrung im Theater. Es wird eine direkte Interaktion zwischen Akteur und Publikum erwartet. Es wird erwartet, daß das Publikum sich in einen Teil der Aufführung verwandelt." (LA FURA Pressekonferenz)

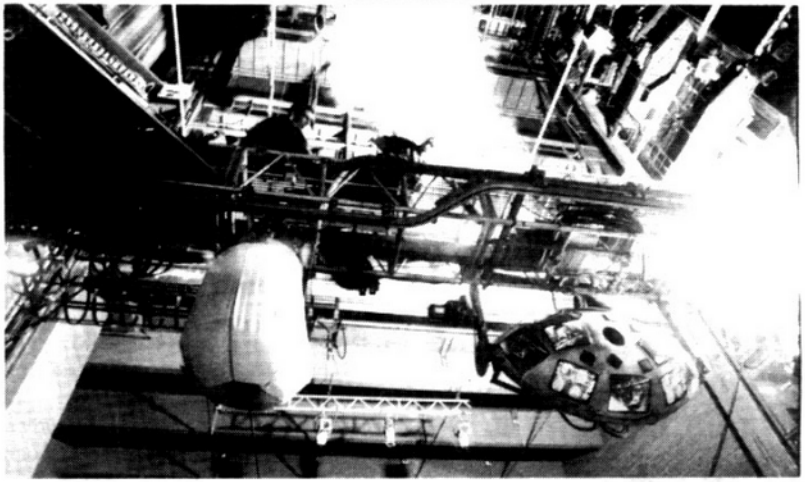
Auch für Antonin Artaud in seinen Ideen über ein "Theater der Grausamkeit" stand das Publikum als aktive, teilnehmende Menge im Vordergrund. Ebenso wie die FURA erinnert er sich an die Riten und Gebräuche der Volksfeste, an denen losgelöst von der Normalität, Spektakel inszeniert werden.

> "...in der Bewegung bedeutender und doch konvulsivischer und gegeneinandergetriebener Massen etwas von der Poesie zu suchen, die an den heute viel zu seltenen Tagen, an denen das Volk auf die Straße geht, in den Festen und Menschenmengen ist." (Artaud, S.90)

Die Gruppe hat in der Phase des Straßentheaters vielzählige Erfahrungen in der Arbeit mit dem Publikum gemacht. Das wirkt sich jetzt in der sehr bewußten choreographischen Arbeit mit Publikumsmassen, d.h. bis zu 1500 Personen, aus. Die Gestaltung und Nutzung des Raums durch die

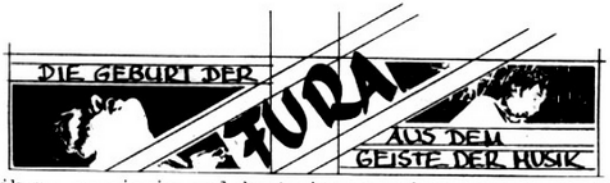
Aktuere provoziert die Bewegung des Publikums. In dem Stück NOUN arbeitete die FURA das erste Mal mit einem zentralen Gerüst, auf dem sich längere Phasen der Aktion abspielen. So entstand ein Innen- und Außenraum, in dem das Publikum die Wahl hatte sich zu bewegen.

"Der Moment, an dem das Gerüst runterkommt, ist gut - manchmal bleiben die Zuschauer eingeschlossen. Das ist dann eine große Entscheidung, ob sie drinnenbleiben oder rausrennen. In dieser Phase wird von uns versucht, eine Art Massenchoreographie zu erzeugen: man expandiert, kommt von hinten und schiebt wieder zusammen. Das sind Massenchoreographien, wobei die Schauspieler als Vortänzer fungieren. Wir haben die Choreographie und Publikumsarbeit auf einem Blatt skizziert: wenn wir alle im Innenraum sind, müssen zwei starke Energiegruppen draussen arbeiten. Die beiden Gruppen im inneren Raum dürfen nie im Zentrum sein, sondern müssen diagonal arbeiten - sonst kriegt man die Leute nicht so ran. Für NOUN ist die Konzeption des Raumes ganz neu. Die FURA hat zuvor nie mit einem zentralen Bühnenbild gearbeitet, sondern die Bühnenbilder waren immer mehr oder weniger außerhalb und das Publikum in der Mitte. Jetzt hat der Besucher viel mehr Zeit zu entscheiden, wo er stehen will, da über längere Phasen gar nicht auf dem Boden gearbeitet wird. Früher haben wir noch viel stärker mit Massenchoreographien gearbeitet." (Jürgen Müller, FURA)



"....DER VON BILDERN DRÖHNENDE, MIT TÖNEN ÜBERSÄTTIGTE RAUM SPRICHT" (A. Artaud)

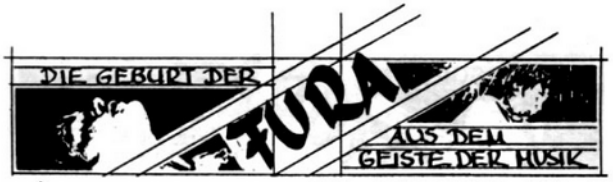
Das Publikum betritt bei NOUN einen dunklen, rötlich-dämmrigen Raum, in dessen Mitte sich ein ca. 4m hohes quadratisches Stahlgerüst befindet. Lange, feuchte Schläuche, die von dem Gerüst herabhängen, werden von martialisch hantierenden und in Mikrofone brüllenden Arbeitern an den Schienen des Gerüsts entlanggeführt. Der Raum ist erfüllt von dröhnender, betäubender Musik und den elektronisch verzerrten Stimmen der Arbeiter. Aus den Schläuchen schlüpfen nackte Menschen und werden abtransportiert. Es kommt zu einer Explosion. Plötzlich bricht Chaos und Hektik aus, die Musik wird schneller und schlagender - irgendetwas stimmt nicht mehr im System. Es kommt zu Mord und Totschlag, jemand rennt blutüberströmt durchs Publikum, Wasser und Milchartiges spritzt aus Schläuchen, die zu diesem Zweck von oben heruntergelassen und durchs Publikum gezerrt werden. Es kommt zum Kampf, Aufstand? Revolution? Der Herrscher wird erschlagen und in einer archaischen Feuerprozession durch die Menge getragen. Die Menge,



das Publikum, neugierig und bestrebt zu sehen, was geschieht, folgt dem Opferzug und wird so selber zur Gefolgschaft des Leichenzuges. Plötzlich stürmen die autoscooter-ähnlichen cars aus den Ecken und rasen durch die Menge. Schrecken und Panik unter den Leuten - Beweglichkeit und Reaktionsvermögen ist angesagt. Das Publikum ist die hilflose Masse auf dem Kriegsschauplatz. Die Musik - eine Mischung aus Rock/Punk und Flamencogesang, steigert sich mit dem Geschehen. Nach dieser ersten Viertelstunde ist jeder im Atem des FURA- Spektakels. Entziehen kann sich dem keiner mehr, zu überraschend könnte ein car aus einer Ecke rasen oder ein Schlauch eine undefinierbare Flüssigkeit über mich ergiessen oder irgendwo eine Explosion, direkt neben mir, über mir...Eine Art körperlicher Wahrnehmung des Raumes und eine neue Art der Konzentration sind die Folge dieser multimedialen Reize und Attraktionen.

Die Frage: Spiel - oder nicht Spiel? Theater- oder nicht Theater? rückt sehr schnell in den Hintergrund. Das, was ich erlebe, ist real für mich in diesem Moment: der Wasserschlauch über mir, der mich naßspritzt, der Rauch, die Hitze des Feuers, mein Erschrecken oder Ekel sind real. Die klassische Trennung des Realen und Fiktiven entfällt. Dadurch verzichtet das Spektakel auf jedes Mimesis-Prinzip des Ilusionstheaters. Das Theater ist nicht mehr der Raum der Illusionen, der die scheinbare Nähe zur Realität als Maß nimmt, sondern kreiert eine eigene Kategorie der Realität. Die Theatererfahrung ist die einzig gültige Realität des Theaters. Diese Realität gehorcht eigenen Mechanismen und Gesetzen: es ist die Realität des körperlich Erfahrbaren, Sensitiven.

> "Du wirst anfänglich, vielleicht sogar gegen deinen Willen, in eine real-fiktive Situation einbezogen. Das ist ja das Tolle! Es mag sein, daß sich jemand bedroht fühlt für Momente, aber wir machen Theater; das Leben ist im Grunde viel härter. Eigentlich hat das Publikum das auch klar im Kopf, aber irgendwann verwischt sich das. Das Mitspiel ist ein Theatervorschlag. Wer verschlossen bleibt, leidet im Grunde viel mehr." (Jürgen Müller, FURA)



DIE FASZINATION DES SCHRECKLICH-SCHÖNEN

So mancher mag inständig gehofft haben, daß der brodelnde Hexenkessel doch möglichst bald ein Ende finden möge. Bedrohung und Schrecken, Krieg, Gewalt und Blutvergiessen - das ist auch als Spektakel nicht eben erquicklich. Doch die Ästhetik der FURA arbeitet gerade mit der Faszination des Abgründigen, Furcht- und Ekelerregenden. Echte Empfindung ist nicht losgelöst von Angst und Schrecken zu denken. Der Mythos der eindimensionalen Schönheit mag auf Hollywood und die Erotik der Barbiepuppen zutreffen; ebenso lebensverneindend und lebensfern ist er auch.

"Unser Theater ist schön und grausig zugleich. Manche Leute heulen oder kotzen nach den Vorstellungen.
Es gibt kein abstraktes Schön-Schrecklich. Das Schöne ist lebendig und das Schreckliche ist lebendig, d.h. ich muß etwas dafür tun, um es zu erlangen. Es ist nicht leicht, man muß mitarbeiten, selber aktiv werden." (Jürgen Müller, FURA)

Das Wissen um die Ambivalenz der Affekte, die Nähe von Eros und Thanatos, Fazination und Abneigung ist durch eine verklärte, eindimensionale Ästhetik ebenso verloren gegangen, wie die vitalistischen Theaterkonzepte, die aus dieser Ambivalenz ihre Kraft beziehen. Durch die vergeistigte, europäische Kultur wurden diese Tendenzen verdrängt.

"Seit Wolfgang Schadewaldt wissen wir, daß die von der Tragödie (nach Aristoteles) ausgelösten Effekte φοβος und ελεος von den Aufklärern, allen voran Lessing, mit "Furcht" und "Mitleid" falsch, weil christlich-philantophisch übersetzt worden sind. Genauer träfen unserer Begriffe "Schauder" und "Jammer", indem sie "leiblich-seelische Elementarvorgänge" und nicht bürgerliche Tugenden bezeichnen."

* * * *

Nur auf der Basis der Verdrängung der "leiblich-seelischen Elementarvorgänge" konnte sich das rein visuelle Theater des Blicks durchsetzen. Demgegenüber stehen Theaterkonzepte, die das Theater als Ort verdrängter und freiwerdener Kräfte des Menschen sieht, die in dem Maße zum Ausdruck kommen, in dem ein durch Aktion und Mitspiel entstehender Freiraum ermöglicht wird: je geringer der Aktionsradius des Publikums während des Theaterereignisses ist, umso geringer ist der entstandene Spielraum des Einzelnen, umso domestizierter ist das Theater.

> "Daher jene Anrufung der Grausamkeit und des Schreckens, aber auf einer umfassenden Ebene, deren Weite unsere gesamte Vitalität ergründet und uns mit allen unseren Möglichkeiten konfrontiert." (Artaud, S. 91)

Grausamkeit steht für Vitalität, konträr zur vergeistigten, anti-physischen, abstrakten, europäischen Kultur. Damit wird jede Art intuitiv-spontaner Handlung gekennzeichnet.

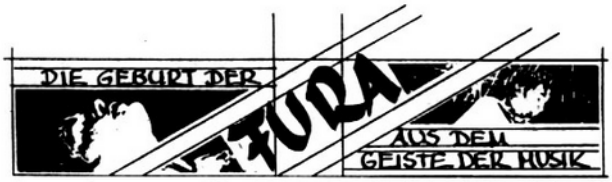
> "Alles was handelt, ist eine Grausamkeit. Nach dieser bis zum äußersten getriebenen Vorstellung von Handlung muß das Theater sich erneuern." (Artaud, S. 90)

> "Ich habe noch nie gezweifelt, daß in uns auch ein Teil Tier ist. Weg von dem Glauben, sagen zu können, sobald man sich entscheidet Humanist oder Antimilitarist zu sein, hätte man keine Aggressionen mehr und könnte nicht mehr gewalttätig sein! Während der FURA-Vorstellungen merken die Leute, daß in ihnen noch ein Potential an Aggressivität vorhanden ist. Selbst hier im Norden von Europa würde ich sagen, haben wir

noch natürliche Impulse und Intuition. Das ist auch ein Potential an Widerstand gegen diese ganze High-Tech-Umwelt." (Jürgen Müller, FURA)

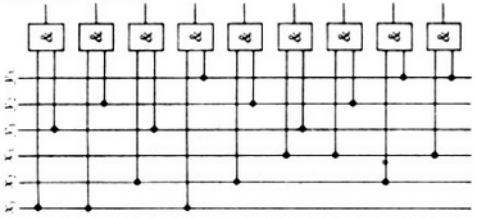
SO TOT SIND SIE JA NOCH GAR NICHT!

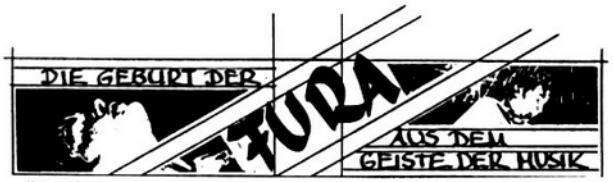
Passivität ist eine der wesentlichsten Begleiterscheinungen der Rezeption der neuen optischen Medien. Die Quantität der rezipierten Bilder wächst durch Videoclips und Channelcrossing - doch die Menge der unmittelbar, mit körperlichem Einsatz vollzogenen und bewältigten Erfahrungen sinkt. In immer mehr Lebensbereichen dominieren hochkomplizierte high-tech-Apparaturen, doch für die meisten erschöpft sich der Umgang damit in der Bedienung einer Tastatur.



"Betrachtest Du diesen ganzen high-tech-Bereich, fällt auf, daß immer mehr Leute immer miesere Laune haben. Das Fernsehen ist kein schlechtes Medium - aber z.B. die Computerspielkinder sind eine Entwicklung hin zu immer mehr Passivität. Das System hat sehr gut Schutzwälle konstruiert zwischen den Menschen. Eine wichtige Sache für die FURA ist Elias Canettis Buch "Masse und Macht". Das Buch beginnt mit der These, daß die Menschen Angst vor der Berührung haben. Der Mensch schafft sich Distanz, er schafft seinen natürlichen Raum um sich - gut. Aber dazu kommt, daß die Menschen sich nicht mehr anfassen, sich nicht mehr berühren, nicht mehr umarmen. Genau das wird während der FURA-Vorstellung aufgebrochen. Der Freiraum für die Zuschauer wächst. Da wird Komplexität geschaffen, sonst im Theater wird Individualität geschaffen. Die Leute merken: so tot sind sie ja noch gar nicht.!" (Jürgen Müller, FURA)

Individualität und Komplexität stehen sich als Dreh- und Angelpunkte zweier Theaterkonzepte gegenüber. Im rein visuellen Theater sitzt der Zuschauer als alles überblickender, distanzierter Beobachter dem Bühnengeschehen gegenüber. Der Einzelne hat dank seiner kühlen, unbeteiligten Beobachterrolle einen vermeintlich objektiven Blick auf das Ganze. Doch während des FURA-Spektakels zerbricht das Ganze in unzählige Splitter. Der Einzelne, seines objektiven und sicheren Beobachtungspostens beraubt, ist angewiesen auf die Kommunikation mit der Menge und den Akteuren. Er allein ist niemals in der Lage, dem Ganzen Herr zu werden; er bedarf jetzt plötzlich der Wahrnehmung auch der anderen um ihn herum.





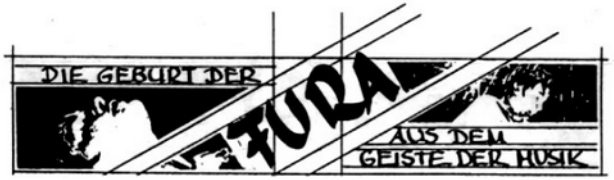
"Es ist wie ein Seiltanz mit dem Publikum: man muß unheimlich auf Draht sein und sehr konzentriert auf seine Umgebeung achten. Es findet eine permanente Interaktion statt. Durch die Energie der Rolle mußt du auch mit kritischen Situationen fertigwerden. Wir machen relatives Bauchtheater, das bedeutet auch, daß das Publikum aus sich heraus kommt und Aggressionen frei werden. Wie bei einer Atomspaltung wird eine Kettenreaktion motiviert, die jedoch kontrolliert bleiben muß." (Jürgen Müller, FURA)

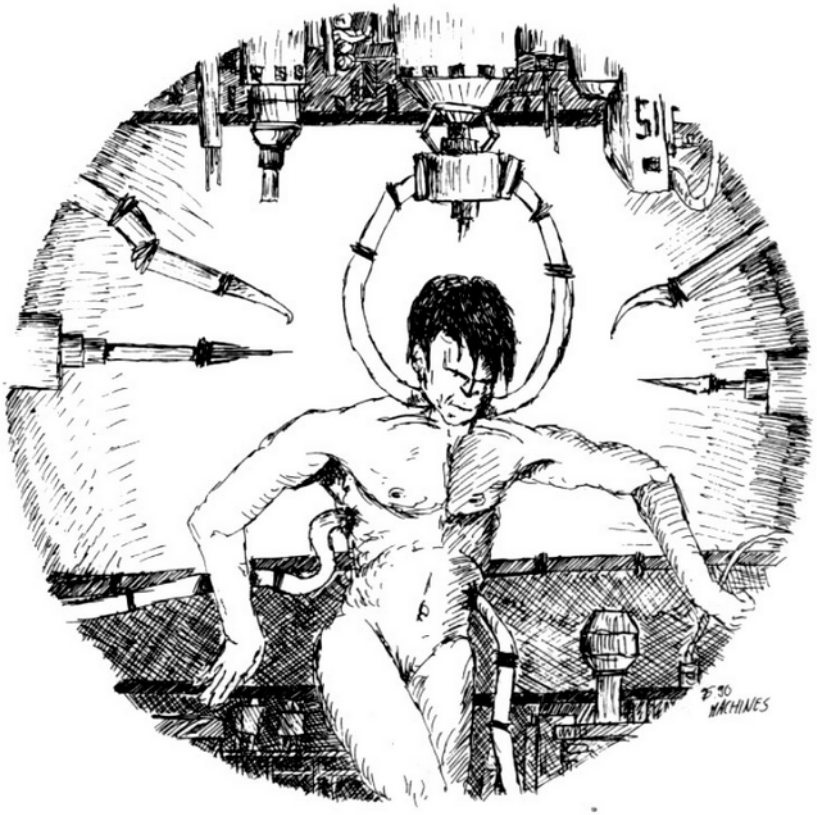
Unzählige multimediale Reize stürmen plötzlich auf den Einzelnen ein; unmöglich, noch eine Kohärenz in der Menge aus Tönen, Geräuschen, Lichteffekten und Bewegungen auszumachen. Unzählige kleine Wahrnehmungssplitter bestürmen ihn und verdichten sich zu einer Komplexität, die sich dem ordnenden, analysierenden Verstand des Einzenlnen fürs's Erste entzieht.

"Wir schaffen Bilder ausgehend von einem Rhythmus oder von einem Image. Es könnten auch gemalte Bilder sein, die FURA schneidet bewußt unterschiedliche Kunstbereiche an. Die Bilder sind nicht immer kohärent zueinander; sie entwickeln sich und bestimmen letztendlich die Struktur des Stücks" (Jürgen Müller, FURA)

FÜR DIE AUTONOMIE DES THEATERS

Die FURA hat sich intensiv mit der Entwicklung einer autonomen Theatersprache beschäftigt. Aus der Komposition von Ton, Licht, technischen Effekten und Choreographie entstehen vielschichtige, facettenreiche Bilder. Sie vereinen in sich die Techniken unterschiedlichster Stilrichtungen und Künste. Bei früheren Spektakeln gab es noch in viel geringerem Maße eine innere Kohärenz, als es jetzt für NOUN der Fall ist. Die Bilder erzählen keine eindeutige Fabel, d.h. sie orientieren sich in keiner Weise an der literarisch-narrativen Struktur des Theaters. Keiner der FURA-Darsteller kommt aus dem Bereich des Sprechtheaters.


DIE GEBURT DER
AUS DEM
GEISTE DER MUSIK


51
BIO MACHINES

"Die FURA ist multidisziplinäres Theater, in dem Rock'n Roll, Musik, Comic, Video-Clip und auch Theater und bildende Kunst zusammenfliessen. Aber das ist im Grunde eine Sache des Theaters der 80er Jahre. Man sucht schon nicht mehr das Einzige, das Wahre. Während der ganzen 80er Jahre hat niemand etwas Authentisches gesucht. Wir sind ja auch nicht die einzige Gruppe, die so arbeitet, es gab ja z.B. die Einstürzenden Neubauten." (Jürgen Müller, FURA)

Die FURA ist weit entfernt von der literarisch-narrativen Struktur des Theaters. Sie folgt eher der Tradition des Theaters, das sich, statt an der Semantik des gesprochenen Wortes, an der Wirkung und Komposition der Klänge, Schwingungen und Laute orientiert hat. Nietzsche unterscheidet diese zwei ästhetischen Tendenzen "je nachdem die Sprache die Erscheinungs- und Bilderwelt oder die Musikwelt nachahmte"(S.73). Dominiert das musikalische Prinzip in der Verwendung der Töne und Klänge, bedeutet dies die Loslösung vom mimetischen Prinzip im Theater, das Sprache als Sinn und Bedeutungsträger verwendet. Die Kreation einer autonomen Theatersprache verzichtet darauf, "das Leben zu kopieren". (Artaud, S.87)

> "Die Töne, die Geräusche, die Schreie werden zunächst um ihrer Schwingungsqualität willen ausgewählt, dann nach dem, was sie darstellen." (Artaud, S. 87)

> "Wir schaffen eine Landschaft und erklären sie nicht. Der Text füllt die Szene auf, aber erklärt nichts.
> Die Gruppe hat sich immer mit Geräuschen, Krach, mit der Melodie des Krachs auseinandergesetzt. Wir haben uns mit der Erschaffung neuer Töne und der Entwicklung neuer Geräusche beschäftigt. Für jedes einezelne Stück, für jede Idee wurde ein spezielles musikalisches feeling entwickelt.
> Die Namen der Stücke sind nicht direkt mit den Stücken verbunden. Gesucht wurde eine Silbe, die einen guten Klang hat.
> In NOUN wurde zum ersten Mal das Geräusch der menschlichen

Stimme integriert. Ein sehr typisches, intensives Geräusch in Spanien ist der Flamencogesang. Es entsteht eine große Differenz zwischen dem Rhythmus der Maschine und dem intensiven und primitiven Klang des Flamenco." (Pressekonferenz LA FURA)

NOUN - VON DER URSUPPE ZU DEN BIOMECHANOIDEN

Die Arbeit mit Maschinen und Technik macht einen weiteren wesentlichen Teil des Konzepts der FURA aus. Die Maschinen, die die FURA während des Spektakels verwendet, sind zum Teil zweckentfremdete Gebrauchsgegenstände, zum Teil jedoch auch eigens von der FURA entworfene und von Technikern realisierte Modelle. Die Maschinen sind keine Requisiten und keine Kulissen, sondern ihnen "kommt eine vitale Bedeutung zu" (Pressekonferenz LA FURA).

> "Die Entwicklung der Gruppe hat immer mit Maschinen stattgefunden. Am Anfang hatten die Maschinen skulpturellen Wert und Gebrauchswert. Es gab zwei Sorten von Maschinen: die eine hatte dekorative Funktion, die andere war als Hypothesis des Schauspielers zu sehen. In NOUN handelt es sich um eine direkte Beziehung zur Maschine. Die gesamten sexuellen Beziehungen der Männer und Frauen werden maschinisiert, d.h. über die Sex-Maschinen realisiert. Die Maschinen provozieren die körperlichen Bewegungen. Teilweise verhindern sie die Kommunikation, teilweise motivieren sie sie." (Pressekonferenz LA FURA)

Überwog in früheren Spektakeln noch der skulpturelle Wert der Maschinen, etwa im Sinne eines Autos, das mit Äxten bearbeitet wird, so hat NOUN das Verhältnis von Mensch und Maschine direkt zum Thema. Schafft man es, vielleicht nach zwei-oder dreimaligem Besuch des Spektakels den dramaturgischen Faden zu entdecken, so wird eine Art Triptychon sichtbar, das von der ursprünglichen Einheit, dem Urchaos oder der Ursuppe NOUN über die Erhebung gegen die Ordnung, den Kampf und die Entfremdung bis zur Symbiose zum Organisch-Mechanischen zu einer Art

Biomechanoide erzählt.

"Ich bin ziemlich alltagsorientiert. Die Industrie und die high-tech prägen unseren Alltag. Der Gedanke ist: du kannst nicht gegen die Maschine leben. Die Frage ist: wie kann ich mit der Maschine leben?" (Jürgen Müller, Fura)

QUELLEN:

* Antonin Artaud: Das Theater und sein Double, Frankfurt/M. Fischer, 1989, S. 89

** Victor Oller: Wie vom Blitz getroffen! Zur Zeitgeschichte des spanischen Theater. In: Programmheft der Ruhrfestspiele Recklinghausen 1991, S. 116ff

*** Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Trägodie aus dem Geist der Musik.In: F. Nietzsche, Sämtliche Werke, Die Geburt der Tragödie, Stuttgart 1976

**** Wolfgang Emmerich: Der vernünftige, der schreckliche Mythos - Heiner Mülllers Umgang mit der griechischen Mythologie. In: Heiner Müller Material, Leipzig 1990, S. 138-153

WANTED!

HALLO KREATIVOS!

ES GEHT DAS GERÜCHT UM, ES GEBE NEUE MUTANT HERO WRITERS IN DEN ABWASSERKANÄLEN DER UNIVERSITÄT, DIE DORT LEBTEN UND SCHÖPFERISCH TÄTIG SEIEN. WER VON EUCH MÖCHTE, UM DIESE GERÜCHTE ZU BESTÄTIGEN, ÜBER SEINE/IHRE PROJEKTE IM **N A C H S P I E L** BERICHTEN, AUSZÜGE VERÖFFENTLICHEN ETC. ? WIR SUCHEN DREHBÜCHER, THEATERSTÜCKE UND BERICHTE ÜBER STUDENTISCHE THEATER- ODER VIDEO-PROJEKTE. ZU GEWINNEN EINE KALTE PIZZA.

PRINZ REGENT THEATER

DAS NOVEMBER - PROGRAMM

2. Sa. — **BO - PREMIERE**
TIRZAH HAASE
DIE GELIEBTE STIMME
von Jean Cocteau
20.30 Uhr

3. So. — TIRZAH HAASE
DIE GELIEBTE STIMME
20.30 Uhr

6. Mi. — Polnische Avantgarde
GRUPA TEATRALNA OM ZUJNIA
EIN GROBES FRESSEN
20.30 Uhr

7. Do. — GRUPA TEATRALNA OM ZUJNIA
20.30

9. Sa. — Prinz-Regent Ensemble
NAUSEA THEATER BOCHUM
DR. FAUSTUS LICHTERLOH
von Gertrude Stein
20.30 Uhr

10. So. — **MATINEE**
"WIR WEIGERN UNS INS THEATER ZU GEHEN..."
Das NAUSEA THEATER liest Texte von und über Gertrude Stein
11.30 Uhr

EXKLUSIV
LUTZ GÖRNER
DEUTSCHLAND - EIN WINTERMÄRCHEN
von Heinrich Heine
20.30 Uhr

13. Mi. — **EXKLUSIV**
MAMA GRAPA
AUSLAUFMODELLE ODER
FRAU SCHMITZ DARF NICHT STERBEN!
Frauentheater
20.30 Uhr

15. Fr. — Prinz-Regent-Ensemble
AFONIN FRANCKENSTEIN HAGIN
DER NÄCHSTE BITTE
Leben mit der Krankheit
20.30 Uhr

16. Sa. — Prinz-Regent-Ensemble
AFONIN HAGIN KISS
STILÜBUNGEN AUTOBUS S
von Raymond Queneau
20.30 Uhr

17. So. — **MATINEE**
STILÜBUNGEN AUTOBUS S
11.30 Uhr

22. Fr. — Impulse '91 - Eroffnung
TEATR KREATUR (BERLIN)
DAS ENDE DES ARMENHAUSES
nach Isaak Babel
20.30 Uhr

23. Sa. — Impulse '91
TEATR KREATUR
DAS ENDE DES ARMENHAUSES
20.30 Uhr

24. So. — Impulse '91 - Matinee
TEATR KREATUR IM GESPRÄCH
Musik: "Flamenco Marcato"
11.30 Uhr

Impulse '91
TEATR KREATUR
DAS ENDE DES ARMENHAUSES
20.30 Uhr

27. Mi. — Prinz-Regent-Ensemble
NAUSEA THEATER BOCHUM
MÖRDER, HOFFNUNG DER FRAUEN
von Oskar Kokoschka
20.30 Uhr

29. Fr. — Impulse '91
DIE LUFTHUNDE (SCHWEIZ)
IN GEFANGENSCHAFT
Clown-Theater

30. Sa. — Impulse '91
THEATERFEST
(geschlossene Veranstaltung

1. So. **BO-PREMIERE**
NAUSEA THEATER BOCHUM
DIE 7 PRINZESSINNEN
von Maurice Maeterlinck
20.30 Uhr

---

7. Sa. Impulse '91
PIX-THEATER (SCHWEIZ)
JETZT-JETZT-JETZT
20.30 Uhr

---

8. So. **AUTOREN-MATINEE**
BORIS VIAN
mit dem Ensemble ECCE HOMO
11.30 Uhr

---

14. Sa. **Prinz-Regent-Premiere**
THEATER ECCE HOMO
DIE REICHSGRÜNDER
ODER DAS SCHMUERZ
von Boris Vian
20.30 Uhr

---

15. So. **MATINEE**
PREMIEREN ECHO
zu "Die Reichsgründer..."
11.30 Uhr

Literatur-Theater
HEIN KLOSS
SEELENARBEIT
nach dem Roman von Martin Walser
20.30 Uhr

---

18. Mi. Prinz-Regent-Ensemble
THEATER ECCE HOMO
DIE REICHSFRÜNDER
ODER DAS SCHMUERZ
von Boris Vian
20.30

---

20. Fr. **EXKLUSIV**
THEATER IM PUMPENHAUS (MÜNSTER)
EIN DENKMAL FÜR GUDRUN ENSSLIN
Brückner/Meinhof
2030 Uhr

PRINZ REGENT THEATER

DAS DEZEMBER - PROGRAMM

ISSN 0939-1991