



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Sprachskulpturen/Körperskulpturen:Skandalon:Stille“

Verfasser

Bernhard Friedl

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

a.o. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall



### Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit „Körperskulpturen/Sprachskulpturen: skandalon:stille“ selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die den benutzten Quellen wörtlich und inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	S. 6
1. Einleitung.....	S. 7
2. Vom Leben der Marionetten.....	S. 12
2.1. Meyerholds Biomechanik.....	S. 18
2.1.1. Brechts „V-Effekt“.....	S. 22
2.1.2. Jerzy Grotowski und Thomas Richards - Eugenio Barba.....	S. 26
2.2. Antonin Artaud & Co. - Eine Tür öffnet sich.....	S. 35
3.3. Kunst-Körper? - Kunst-Mensch? - Exkurs über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit eines Kunst-Lebens.....	S. 38
3.1. Forschungsobjekt Körper.....	S. 47
3.2. Schauspieler-Körper.....	S. 51
3.2.1. „Leib-Körper“ - Anmerkungen zu einer Problemstellung.....	S. 60
3.3. Über die Wechselwirkung zwischen Lebens-Theater und Kunst-Theater - oder wie der Schauspieler zu seiner Figur kommt.....	S. 65
3.3.1. Emotionsgenealogie.....	S. 81
4. Werner Schwab (k)ein Lebens-Künstler.....	S. 92
5. Körperskulpturen/Sprachskulpturen.....	S. 102
5.1. Vor dem „Schwabischen“ - Werner Schwab und Josef Trink.....	S. 109
5.1.1. Fleisch-Sprache - Sprach-Fleisch.....	S. 114
6. „skandalon:stille“.....	S. 116
6.1. Arbeitsprozess.....	S. 120
6.2. Sprachmusik - Kunst-Raum.....	S. 124
6.2.1. Exkurs - Beschreibung des Kunst-Räume.....	S. 125
6.3. Sprachmusik - Kunst-Raum II.....	S. 127
6.4. Körperskulpturen/Sprachskulpturen.....	S. 129
6.4.1. Beispiel 1 - „Kuhscene“.....	S. 129
6.4.2. Beispiel 2 - „Sprachmusik-Chor“.....	S. 133
6.5. Wahrnehmungen.....	S. 136
7. Schlussanmerkungen.....	S. 142
8. Anhang.....	S. 145
Bibliographie.....	S. 152
Audio-Quellen.....	S. 157

## **Danksagung**

Mein aufrichtiger Dank ist an all jene Menschen gerichtet, die mich vor und während meines Studiums unterstützt haben, wissentlich oder auch unwissentlich.

Sei es materiell oder ideell, mit den Möglichkeiten, die diesen Menschen gegeben war.

Studienkollegen und Studienkolleginnen mit welchen ein Gedankenaustausch möglich war, kurze Gespräche zwischen „Tür und Angel“, die jedoch Substanz hatten, Perspektiven eröffneten oder einfach nur Mut zusprachen.

Jenen Lehrenden am Institut für Theater- Film- und Medienwissenschaft denen ich begegnete und die mich durch meine - ungeplant lange - Studienzeit begleitet haben, welche durch ihre jeweils persönliche Art, Wissen zu vermitteln Orientierungspunkte waren, den Blick dafür öffneten, das Lernen vor allem bedeutet, zu lernen zu verstehen, Mut machten, sich eine eigene Meinung zu bilden, Mut machten, zu denken.

Meiner Familie, Freunden und Freundinnen, Arbeitskollegen und Arbeitskolleginnen, denen ich nur danken kann, mich im Besonderen während der Arbeit an diesem Text ertragen zu haben, was mit Sicherheit nicht immer leicht leicht war. Die meinem Lamento über die Schwierigkeiten des Schreibens geduldig zuhörten, mich an ihren Erfahrungen und ihrer Lebensklugheit teilhaben liessen, mir durch viele, oft nur kurze Gespräche oder auch nur mit einigen Worten halfen, die Perspektiven wieder zurechtzurücken.

Dankbar dafür, daß sie da waren und sind.

## Vorwort

Das Medium, welches gleichzeitig auch Schöpfer jedes künstlerisch/kreativen Schaffens ist, den Menschen, genauer, den kreativen schöpferischen Menschen, in seiner Doppelfunktion als Schöpfer wie auch Material im Kunst-Kontext einer näheren Betrachtung zu unterziehen ist der Kern dieser Arbeit.

Der Anspruch ist es, eine möglichen Symbiose zwischen der Sprache wie auch des Kunst-Menschen Werner Schwabs, und den diese er- und verarbeitenden darstellenden Kunst-Menschen, eine behauptete Gemeinsamkeit zu untersuchen, der Funktion in der künstlerischen Ausdrucksform der Skulptur, bzw. zu überprüfen, ob eine solche Verknüpfung möglich ist.

Untersucht wird ob der darstellende Mensch zur gedoppelten Skulptur transformiert werden kann, da dieser, so die Ausgangsthese, innerhalb eines Kunst-Raums, sowohl als solcher per se auch die Funktion einer mobilen Skulptur innerhalb dieses Kunst-Raumes innehat, die Sprachskulpturen Werner Schwabs vermittelt.

Der darstellende Mensch, die menschliche Schauspieler/in-Skulptur gibt diese Sprachskulpturen wider, wird jedoch gleichzeitig auch durch die Sprachskulpturen erst in seiner Existenz bestätigt, indem die Sprache durch ihn gesprochen wird.

Unumgänglich war es ob der Komplexität des Themas, den Rahmen des Untersuchungsfensters auf ein überschaubares Format zu verschmälern, auf die darstellenden Künste, welche jedoch hier die bekannten und bestehenden wie auch einschränkenden Kategorisierungen erweitert gedacht werden müssen.

Die „darstellenden Künste“ umfassen hier grundsätzliche performative künstlerische Ausdrucksformen, welche in meine Überlegungen und Darstellungen einfließen, wenngleich der Fokus der Arbeit auf performative künstlerische Ausdrucksformen gerichtet ist, welche ihrer Konzeption gemäß Körper UND Sprache als Kunst-Material an- und verwenden.

Argumentiert werden kann dies durch die oft genug Grenzen und Kategorisierungen überschreitenden kreativen Umsetzungen, die ein „sowohl als auch“ in sich tragen, da erst aus der Reibung zwischen auf den ersten Blick scheinbar unvereinbaren Kunstgattungen entsteht jene Produktivität und Kreativität, die imstande ist, Wirkung(en) zu erzeugen welche, Fenster öffnet, durch die zu blicken der/die

Betrachter- Beobachter/in eingeladen wird.

Um beim Bild des Rahmens zu bleiben: diese Arbeit hat vier Eckpunkte, von diesen ausgehend ich den Versuch unternahme, diesen Rahmen auszufüllen.

Einen Theaterhistorischen, Theatertheoretischen, Theaterpraktischen sowie einen Literaturanalytischen. Die in der Produktion „Skandalon:stille“ des „Projekt-Theater-Studio[s]“ unter der künstlerischen Leitung Frau Eva Brenners verwendeten Texte Werner Schwabs machen eine Auseinandersetzung mit dem Werk Werner Schwabs, dessen Rezeption und Wirkung unumgänglich: nicht nur dessen Sprache bzw. Sprachgebrauch sondern auch die Person Werner Schwab selbst ist Teil des Bildes, daß in diesen Rahmen gestaltet werden soll.

Als Mensch innerhalb eines Kunst-Markt-Kontextes, der teilweise bewusst wie auch aufgrund seiner Biographie sich selbst als Kunst-Mensch inszenierte.

Bei der Beschreibung bzw. Analyse der ob genannten Produktion stützt sich diese Arbeit zum einen mittels einer auf den Probenprotokollen basierenden während des Arbeitsprozesses beobachteten teilnehmenden Schauspieler/innen bzw.

Performerinnen der oben genannten Produktion, zum anderen basierend auf der im Forschungsfeld der Theateranthropologie bisher erzielten Erkenntnisse.

Es erscheint die Anmerkung angebracht, daß diese Arbeit aus eurozentrischer Perspektive verfasst ist.

In dieser Arbeit werden grundsätzlich beide Geschlechter genannt, um Missdeutungen zu vermeiden, wird die Schreibform „der/die Künstler/in“, „die Schauspieler/innen“ angewandt.

Direkte Zitate sind herausgestellt, in der Schriftart „Arial“ in Kursivschrift, oder, so im Fliesstext direkte Zitate eingefügt sind, so sind diese in der Schriftart des Fliesstextes jedoch durch Anführungszeichen in Kursivschrift gekennzeichnet.

## 1 Einleitung

*„[...]Bekannt ist auch, dass wir nicht wissen, was ein Kunstwerk ist, weil wir keine operable Definition dafür haben oder die operablen Definitionen sich als die unbrauchbarsten erweisen. Und da wir nicht wissen, was Kunstwerke sind, können wir auch nicht wissen, ob sie gut sind, weil die Bestimmung des »gut« von der Definition des Kunstwerks abhängt. [...] Vom »guten Kunstwerk« reden impliziert also: eine unbekannte Eigenschaft einem unbestimmten Objekt zuordnen [...] (Konrad Bayer)“*

Einen wesentlichen Teil dieser Arbeit wird auf den (Kunst-)Menschen an sich eingehen, und danach fragen, ob die u.a. durch den Fluxus-Künstler Wolf Vostell postulierte notwendige Vereinigung von Kunst und Leben möglich oder gar Bedingung ist, um künstlerisch tätig sein zu können<sup>2</sup>. Um einer - möglichen - Antwort sich annähern zu können, ist ein Blick auf die Entwicklung der darstellenden Künste unumgänglich, ein Blick in die Geschichte dieser.

In jene Entwicklungsphase der darstellenden Künste, in der dieselben als (Körper-)Kunstform erkannt und in der Folge die Möglichkeiten dieser künstlerischen Ausdrucksform untersucht wurden.

Die Folge dieser, von der Aufklärung, der „zweiten Renaissance“ im 18. Jhd., angetriebenen Forschungsarbeit, ist die Forderung nach einer den Gedanken und den mit der Aufklärung verbundenen gesellschaftlichen Umbrüchen entsprechenden notwendigen Hinterfragen des Sprachverständnisses, von Sprache überhaupt, und damit in der Folge auch eine Erneuerung der dramatischen Literatur wie auch der darstellende Künste, nachzuvollziehen: keine statischen, in Tableaus angeordneten menschliche Text-Vermittlungs-Medien, sondern authentische Charaktere auf der Bühne agieren zu lassen.

*„Im Vergleich zur allegorischen Darstellung sind im 18. Jahrhundert wieder Menschen auf der Bühne [...] Niemand ist nur körperlicher, anschaulicher Träger für eine Idee oder den Begriff einer Tugend.“<sup>3</sup>*

---

1 Exzerpt aus: Bayer, Konrad: „zurückgestellter erster text“ in: Bayer, Konrad: „Sämtliche Werke“. Hrsg.: Gerhard Rühm. Überarbeitete Neuauflage. Verlag ÖBV-Klett-Cotta - Wien 1996 S. 695

2 „Mein Kunstbegriff ist, das Leben zu erweitern durch Kunst. Das heißt, die Erweiterung des Lebensbegriffs ist für mich wichtiger als die Erweiterung des Kunstbegriffes.“; Vostell, Wolf: „Leben = Kunst = Leben“, Kunstgalerie Gera, 7. November 1993 - 30. Jänner 1994, [Katalog: Ulrike Rüdiger, Leipzig 1993, Seite 133.

3 Lecker, Martina: „Mime, Mimesis und Technologie“ - München - Verlag Fink, 1995; S. 108

Die Figuren wie auch die Sprache dieser im Geist der Ideale der Aufklärung verfassten dramatischen Literatur, rücken nahe an das - bürgerliche - Publikum heran, die Distanz zwischen den Agierenden auf der (Kunst-)Bühne und Beobachtenden verringert sich.<sup>4</sup>

Die wohlbekannte Schilderung Schillers „Räuber“ - immer noch auf der Rückseite des nämlichen „Reclam“-Bändchens zu finden - vermittelt immer noch einen sehr starken Eindruck vom Brechen einer Barriere zwischen Autor, Schauspieler/innen und Publikum. Die, nun dem Bürgertum entstammenden Figuren und gezeigten Charaktere der Bühne, sind von den Menschen im Publikum nicht mehr weit entfernt: sie könnten neben einem sitzen.

Eine für diese Arbeit relevante Phase, denn in dieser Epoche wird die Wechselwirkung zwischen der inszenierten Bühnenrealität und der „Alltags-Realität“, repräsentiert durch das Publikum als Bestandteil eines „Kunstereignisses“ erkannt, eine für die Entwicklung der darstellenden Künste ebenso wie für die Entwicklung der dramatischen Literatur und der Inszenierungs-Ästhetik im allgemeinen nachhaltig wirksame Erweiterung der Perspektive aller am Entstehungsprozess eines Kunst-Ereignisses beteiligten, wie in dieser Arbeit darzustellen versucht wird.<sup>5</sup>

Die darstellenden bzw. performativen Körper-Künste durchlaufen Entwicklungswellen, in dem die Funktion des menschlichen Körpers als Kunst-Material nahezu verschwindet (im Besonderen nach historischen Zäsuren wie den beiden Weltkriegen, in denen menschliche Körper buchstäblich zum (Kriegs-)Material reduziert und instrumentalisiert worden waren), bis der Körper als Kunst-Material durch Veränderungen im Gefüge einer Gesellschaftsstruktur wieder, bis in die Gegenwart, zu einem Ideal, zu einem (Kunst-)Fetisch erhoben wird.

Bemerkenswert die Egozentrik der ersten Körper-Künstler/innen Ende der 1960er Jahre, um ein Beispiel zu nennen, - mit ihren durchwegs ästhetischen dem

---

4 Vgl. u.a.: Bender, Wolfgang: [Hrsg.]: „Schauspielkunst im 18. Jahrhundert: Grundlagen, Praxis, Autoren“ - Stuttgart - Steiner, 1992, Dreßler, Roland: „Von der Schaubühne zur Sittenschule: das Theaterpublikum vor der vierten Wand“ - 1. Aufl. - Berlin - Henschel, 1993, Haider-Pregler, Hilde: „Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufs-theaters im 18. Jahrhundert. - Wien - München, 1980, Heeg, Günther: „Das Phantasma der natürliche,n Gestalt: Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. - Frankfurt am Main [u.a.]: Stroemfeld, 2000; Die genannten Werken bieten eine umfassende Darstellung über die Entwicklung der bzw. einer Schauspielkunst im deutschsprachigem Raum des 18. Jhds.

5 Vgl. u.a.: Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetik des Performativen.“ - Frankfurt am Main - Suhrkamp, 2004; im Besonderen im Hinblick auf die Wechselwirkung und -beziehung zwischen Agierenden und Zuschauer/Publikum

Schönheitsideal der Zeit entsprechenden Körpern.<sup>6</sup>

Die Performance wie auch deren Weiterentwicklung zur Body-Art sind in ihren vielfältigen Erscheinungen interdisziplinäre künstlerische Ausdrucksformen, deren Ursprung, trotz der von diesen postulierten vehementen Abgrenzung zu dieser, in der sprachzentrierten darstellenden Kunst des Sprechtheaters zu finden ist.

Jedoch wird in dieser Arbeit die behauptete Aufhebung der Barriere zwischen Agierenden und „Publikum“ mit Skepsis betrachtet:

Die Kluft zwischen, um ein Beispiel zu nennen, Marina Abramovic zu ihrem Publikum bleibt bestehen. Die Distanz zwischen der Performerin und den bei ihren Performances Anwesenden liegt in ihrer Verortung in der Gesellschaft, ihrem gewähltem Lebensmodell.

Den Begriff „Publikum“ wird hier sehr bewusst verwandt, denn es war und ist Publikum, wenn auch in diesem Fall explizit Bestandteil eines ästhetischen und inhaltlichen künstlerischen Konzepts.

Marina Abramovic treibt das Selbstreflexions-Spiel mit dem Publikum auf die Spitze<sup>7</sup>, wie auch, um ein weiteres Beispiel zu nennen der Performer- und - auch - Medien-Künstler FLATZ.

Den letztlich die Art und Qualität wie auch die Wahl der künstlerischen Ausdrucksform bestimmende, Weg von der Entscheidung, Künstler/in zu sein bis zum flüchtigen Moment der Gegenwart nachzuvollziehen nimmt breiten Raum in dieser Arbeit ein. Woher kommt der erste Impuls zu einer Entscheidung? Beeinflusst durch des Körpergedächtnis, einem Reiz der Sinne der einen Impuls zu einer Handlung gibt? Ist es doch der Gedanke, die Vorstellungskraft, welche die eigene Zukunft imaginiert und den Körper in Bewegung setzt.

Woher kommt der Gedanke in? Weshalb zu diesem Zeitpunkt? Warum in dieser Form? In dieser Stärke, Klarheit, Unschärfe, Unbestimmtheit?

---

6 Zur Entwicklung der Performance, der Body-Art und des Kunst-Körpers im allgemeinen verweise ich auf: Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetik des Performativen.“ - Frankfurt am Main - Suhrkamp , 2004, wie auch in: Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: „Verkörperung“. Verlag Francke - Tübingen [u.a.] 2001

7 "In den Mittelpunkt des Interesses rückt damit der besondere Umgang der Performerin mit ihrem Körper. Abramovic mißhandelte ihren Körper, schnitt sich buchstäblich ins eigene Fleisch und fügte sich Verletzungen zu [...] Sie artikulierte ihren Schmerz jedoch nicht [...] Sie führte lediglich die Handlungen aus, mit denen sie sich verletzte , und präsentierte den Zuschauern ihren [...] am Schmerz leidenden Körper. Sie stellte den Vorgang des Verletzens aus und zeigte seine sichtbaren Spuren, nicht jedoch den Schmerz. Den vermochten die Zuschauer bloß zu erahnen; aber diese Ahnung wurde offensichtlich so Unerträglich, daß sie eingriffen, um ihrerseits die Performerin von ihren Qualen zu erlösen." Fischer-Lichte, Erika: „Performance-Kunst und Ritual: Körper-Inszenierungen in Performances“. In: „Lesbarkeit der Kultur“ / Gerhard Neumann (Hrsg.). - München, 2000; S. 121

Diese Fragen sind für diese Arbeit wesentlich. Erst nach einer Annäherung an eine Beantwortung dieser Fragen erscheint es dem Kunst-Menschen denkmöglich, fremdbestimmte Handlungen zu seinen eigenen zu machen, rekurrierend auf das Sprechtheater: menschliche Charaktere so authentisch wie möglich zu zeigen, in einem begrenztem (Zeit-)Raum, an einem beliebigen Ort, vor unbekanntem Menschen, Worte in einem Sprachduktus zu sprechen, welche nicht dem eigenen Ich erwachsen sind. Mein Interesse gilt der Frage welche Entwicklungen innerhalb eines Menschen vor sich gehen, um in der - flüchtigen - Gegenwart bzw. dem Gegenwartsmoment - zu handeln, sich zu verhalten, wie er sich verhält, welche Mechanismen wirken, so daß dieser Mensch nicht anders handeln kann, weil es ein vorläufiger Endpunkt einer lückenlosen Kette in der Emotionsgenealogie dieses Menschen ist.

Der darstellende Mensch setzt sich genau damit auseinander: wie gelangt der Charakter, den er darstellen, zeigen soll zu diesem genuinen Verhalten? Woher kommen die damit verbundenen und notwendigen Emotionen, wodurch wurden sie ausgelöst, bis zu dem Moment des Zeigens dieser Emotion mit den verbalen wie nonverbalen Vermittlungsmöglichkeiten, die einem Menschen eigen sind - in diesem Falle: diesen einen einzigartigen Menschen zur Verfügung stehen?

Mit den hier formulierten Fragestellungen wird sich diese Arbeit auf den folgenden Seiten befassen.

## 2 Vom Leben der Marionetten

*„Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntniß essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?  
Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Capitel von der Geschichte der Welt.“  
(Heinrich von Kleist, „Über das Marionettentheater.“)<sup>8</sup>*

Ausgangspunkt meiner Überlegungen zum Körper als Kunst-Material ist ein in dialogischer Form verfasster Text von Heinrich von Kleist (1777-1811), in der die Frage nach dem wohl idealen „Kunst-Körper“, hier der ideale Tänzer bzw. Tänzerin, damit beantwortet wird, daß dieser/diese sich am „Verhalten“ und den Bewegungsabläufen ihrer Glieder und des Korpus von Marionetten orientieren, daß der perfekte Tänzer bzw. Tänzerin jener sei, der seinen Körper, die Bewegungsabläufe seiner Glieder einer Marionette gleich kontrollieren könne.<sup>9</sup>

Heinrich von Kleists Text repräsentiert einen Blick in die Zukunft<sup>10</sup> der mimetischen wie auch theatralischen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten in dem er den Körper in seiner nonverbalen Ausdrucksfähigkeit in dieser Form erstmalig thematisiert.

In dem Denkansätze erkennbar sind, die sich bei Meyerholds Biomechanik, bei Brechts „Verfremdungseffekt“, bei Jerzy Grotowski und in der Folge auch bei Eugenio Barba wieder finden lassen.

Der Körper füllt den (Theater-Kunst-)Raum zwischen den gesprochenen Worten mit seiner Präsenz, als nonverbales Zeichen an sich, die durch den darstellenden Menschen sichtbar gemachten physischen Zeichen emotionaler Zustände, wie auch als Klang-Körper der allein durch den Körper zirkulierenden Luftstrom emotional gefärbte Klänge erzeugt, der Klang-Körper den emotionalen Zustand des Augenblicks erkennen läßt.<sup>11</sup> Ein Verständnis des Körpers der über dessen Repräsentationsfunktion einer

---

8 Vgl. Kleist "Über das Marionettentheater"; in: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hg. v. Reuß, Roland u. Staengle, Peter. Bd. II/7. Berliner Abendblätter II. Basel/Frankfurt am Main 1997. S. 317-9; 321-3; 325-7; 329-331.; hier: S. 331

9 Vgl. ebd., S. 322 ff.

10 Vgl. dazu: Meister, Monika: „Heinrich von Kleists Entwurf einer antimimetischen Poetologie.“, in: „Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste“, hrsg. von Gabriele Brandstetter, Helga Finter und Markus Weißendorf, Tübingen 1998

11 Vgl. Bohrer, Karl Heinz: „Augenblicksemphase und Selbstmord. Zum Plötzlichkeitsmotiv Heinrich v. Kleists“, in: ders. „Plötzlichkeit. Zum Ausdruck des ästhetischen Scheins.“ Frankfurt am Main 1981,

literarischen Figur eines dramatischen Textes auf der Bühne weit hinaus geht. Der darstellende Mensch ist keine „Blaupause“ der literarischen Figur, er zeigt die Emotionen und Handlungen derselben, jedoch mittels seiner individuellen physischen Präsenz<sup>12</sup>, macht sie in den flüchtigen Augenblicken der Bühnen-Gegenwart sichtbar.<sup>13</sup>

Die Beschreibung des fiktiven Gesprächspartners - eines Tänzers, wie aus dem Text Kleists hervorgeht<sup>14</sup> - über die Bewegungsart- und Qualität der Marionettenglieder evoziert Assoziationen mit der Arbeitsmethodik bei Grotowski, ebenso auch mit Meyerholds Theorie der Biomechanik.

Von einem „Schwerpunkt“<sup>15</sup> der Marionette ausgehend werden die Glieder, bzw. der gesamte Körper in eine bestimmte Bewegung gesetzt, dessen Intensität, an Art und Qualität von der Intensität, Art und Qualität des auslösenden Impulses durch den Marionettenspieler abhängig ist

Bemerkenswert ist hier, daß an dieser Stelle explizit eine Verbindung vom psychisch/emotionalen Einfluss auf diesen auslösenden Impuls zur Bewegung hergestellt wird:

*„[...]Die Linie, die den Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und wie er [der fiktive Gesprächspartner, Anm.] glaube, in den meisten Fällen, gerade.[...] Dagegen wäre diese Linie [...] von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnißvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der Weg der Seele des Tänzers [sic]; und er zweifle, daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist [der Marionettenspieler, Anm.] in den Schwerpunct der Marionette versetzt, d.h. mit andern Worten, t a n z t[sic].“<sup>16</sup>*

Bei Grotowski ist es die Suche nach dem auslösenden Impuls im Inneren eines Menschen für eine authentische physische Handlung,<sup>17</sup> der es dem darstellenden

---

S. 161-179

12 Vgl. dazu: Lehmann, Hans-Thies: „Postdramatisches Theater.“4. Aufl. . - Frankfurt/Main : Verl. der Autoren , 2008

13 Im 18. Jahrhundert galt die Stimme als leibliche Erscheinung von Sprache der Schrift-Sprache als überlegen: Körpergebundenheit der Stimme als unmittelbarster Ausdruck der Seele, der Zusammenhang bzw. Spiel zwischen Inhalt, Bedeutung und Sinn transportiert nicht nur über die Aneinanderreihung von Buchstaben, Wörtern und Sätzen sondern über die Haltung während des Sprechens, der Mimik, der Gesten; die Einheit von Wortsinn und Körpersprache transportiert bewusste wie auch unbewusste Information an den jeweiligen "Empfänger". Vgl. Cramer, Franz Anton: "Der unmögliche Körper: Etienne Decroux und die Suche nach dem theatralen Leib" - Tübingen : Niemeyer , 2001, S. 100;  
"Stimme, Sprache und Ausdruck sollten nicht mehr durch semitische Akte an eine metaphysische oder göttliche Wahrheit geknüpft, sondern durch die Natur des Leibes gebunden sein."; ders. S. 101; Der Autor bezieht sich auf Friedrich Kittler 1987, S. 11-58, "Aufschreibsysteme 1800/1900" - Verlag Fink - München 1987

14 Vgl. Kleist "Über das Marionettentheater", S. 317-9

15 ebd., S. 317-9

16 ebd., S. 318 ff

17 Grotowski: "Was man sofort verstehen muß, ist, was die physischen Handlungen nicht sind. Etwa: Aktivitäten [Fußboden reinigen, aufwaschen etc.]. Das sind keine physischen Handlungen, es sind

Menschen ermöglicht, Momente der Wahrhaftigkeit entstehen zu lassen.<sup>18</sup>

Die Suche nach Wahrhaftigkeit der Darstellung einer - immer in Beziehung zum Sprechtheater gedacht - literarischen Figur des darstellenden Menschen, die Analyse desselben und die Entwicklung von Methodologien, welche diesem eine Annäherung an Wahrhaftigkeit ermöglichen können, findet sich, vor Grotowski, bei Wsewolod Meyerhold wie auch in einer Linie dieser Entwicklung bei Bertolt Brecht.

Der Körper des darstellenden Menschen rückt hier in den Fokus des Forschungsinteresses der genannten Theatertheoretiker die bezeichnender Weise auch Theaterpraktiker waren, welche im Bewusstsein der Theater- und Kunsttheoretischen Historie diese respektierten und dadurch in der Position waren, an einer Veränderung der (Theater-)Zukunft zu arbeiten, nachdem die (Theater-)Gegenwart erkannt, hinterfragt und analysiert worden war.

Dem Text Kleists geht jedoch eine bemerkenswerte Zäsur voraus, durch die Theatertheoretischen Texte Denis Diderots, welche auf die Entwicklung des Theaters und der Akzeptanz darstellender Kunst als solche im deutschsprachigen Raum einen wesentlichen Einfluss genommen haben<sup>19</sup>.

In weit größerem Masse, als dies in Frankreich der Fall war. Die Übersetzungen Gotthold Ephraim Lessings<sup>20</sup> dieser Schriften und dessen (Forschungs-) Arbeit<sup>21</sup> an Regeln für die Schauspielkunst lösten im Besonderen in Deutschland eine beschleunigte Entwicklung der Schauspieltheorie wie auch -praxis aus, trugen wesentlich zur „Wiederentdeckung“ des Körpers als künstlerisches Darstellungs- und

---

Aktivitäten.[...].", in: Richards, Thomas: "Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen." Mit einem Vorwort und dem Essay "Von der Theatergruppe zur Kunst als Fahrzeug" von Jerzy Grotowski. Alexander Verlag - Berlin - 1996, S. 122

18 Ad Schauspieltheorien: Michael Hüttler zur Differenz zwischen Stanislawski und Grotowski Auffassung: bei Stanislawski sei Wahrhaftigkeit „Darstellungsmittel“, bei Grotowski „Darstellungsziel“, in: Hüttler, Michael: „Der Körper als Ort der Erinnerungen : vom Ritual über das Theater zum Bewußtsein“ ; Theateranthropologie / eingereicht von Michael Hüttler , 1997, S. 34

19 Wenngleich "Die Meinungen Diderots über den paradoxen Schauspieler nicht[...] unangefochten [bleiben] im 18. Jahrhundert. Mit ihnen konkurrieren Modelle, die davon ausgehen, daß der Schauspieler (das soziale, vergesellschaftete Individuum) erst dann gut spielt, wenn er seine Rolle auch empfindet. Das Konzept von Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit ist also weder allgemeiner Konsens noch ist es allgemein zugänglich."; Leeker, Martina: „Mime, Mimesis und Technologie“; S. 138

20 Diderot, Denis: „Das Theater des Herrn Diderot.“ - Aus d. Französischem übers. v. Gotthold Ephraim Lessing - Mit Anmerkungen u. einen Nachwort v. Klaus-Detlef Müller. - Verlag Philipp Reclam jun. - Stuttgart 1986 - UB-Nr.: 8283 [6]; Erste Veröffentlichung 1760 (Vgl. ebd. S. 405)

21 Neben zahlreichen Übersetzungen v.a. aus dem französischen Raum das wohl bekannteste Theater- und Schauspieltheoretisches Werk G. E. Lessings ist dessen „Hamburgische Dramaturgie“, Lessing, Gotthold Ephraim: „Hamburgische Dramaturgie“. Hrsg. u. kommentiert von Klaus L. Berghahn . - Stuttgart - Reclam , 1981, Erstveröffentlichung zwischen 1767-1768.

Ausdrucksmittel bei, ebenso wie sie die Arbeitsweise der Schauspieler/innen selbst veränderten<sup>22</sup>.

Festzuhalten ist an dieser Stelle, daß jede Darstellungsform eine Tochter ihrer Epoche ist, jeder Bruch, jede Evolution deshalb bemerkenswert ist, jeweils den den Abschluss und/oder Übergang einer Epoche, markiert eine Zeitenwende in Gesellschaft, Politik, Wirtschaft, Technik, Geistes- und Naturwissenschaft. Es ist ein stetes Wechselspiel zwischen Gesellschaftspolitischen- und Gesellschaftsstrukturellen Normativen und ihrer Reflexion in den, hier: darstellenden, Künsten.

Zudem kann nicht außer acht gelassen werden, daß sich in der hier angesprochenen Epoche der Berufsstand des Schauspielers zu emanzipieren begann und sich damit auch die sozialpolitische Position der Schauspieler/innen innerhalb der Gesellschaft zu verändern begann, wie auch der Verhältnis zwischen Publikum und den Darsteller/innen.<sup>23</sup>

*"Die revolutionäre Erkenntnis des 18. Jahrhunderts, daß erst durch den versachlichten Körper das Subjekt gesellschaftlicher wie auch der Selbst-Kontrolle zugänglich ist, wird Körpersprache bis in unsere Zeit begleiten. Pantomime/Mime ist dabei eine der öffentlichen, spektakulären Strategien, um historisch sich wandelnde Körperbilder hervorzubringen, zu formalisieren und kraft mimetischer Potentiale des Menschen zu sozialisieren."*<sup>24</sup>

Bei der Herstellung einer Gemeinschaft zwischen Akteuren und Zuschauern entsteht eine Verbindung von Ästhetik mit dem Sozialen und Politischem: der Gesellschaft (wenn davon ausgegangen wird, daß es einen temporären, ästhetisierten Raum gibt: das Theater, die Bühne, der Aufführungsort - der sich durch künstlerisch/ästhetische Prozesse abgrenzt).

---

22 "Der Körper war jahrhundertlang auf der Bühne hauptsächlich als Zeichen präsent, das den phänomenalen Körper überlagert hat. Seit Beginn der Neuzeit bis in das 20. Jahrhundert war der Schauspieler-Körper immer wieder der Semiotisierung unterworfen, die in der Kanonisierung der Affekte und der Gebärdensprache im 17. und 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erlebte. Den Bestrebungen, den phänomenalen Körper im Theater zu verleugnen, war immer eine Neigung zu seiner Entnaturalisierung bzw. Entsinnlichung inhärent, was auch gesellschaftsgeschichtliche Gründe hatte. Die Tendenz zur Negation des Körpers spiegelte übrigens auch gewissermaßen die dramatische Praxis wider."; Peška, Artur: "Körper(sub)versionen : zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab." (Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft ; 25 ) Frankfurt/Main - Wien [u.a.] : Verlag Lang - 2005, S. 25,

23 Vgl. u.a. Heeg, Günther: "Das Phantasma der natürlichen Gestalt: Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. - Frankfurt am Main [u.a.]: Stroemfeld , 2000, Haider-Pregler, Hilde: „Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufs theaters im 18. Jahrhundert. - Wien - München, 1980; Ruppert, Rainer: „Labor der Seele und der Emotionen: Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert“ - Berlin - Ed. Sigma , 1995; Dreßler, Roland: „Von der Schaubühne zur Sittenschule: das Theaterpublikum vor der vierten Wand“. - 1. Aufl. - Berlin - Henschel , 1993; Bender, Wolfgang: [Hrsg.]: „Schauspielkunst im 18. Jahrhundert: Grundlagen, Praxis, Autoren“ (Hrsg.) - Stuttgart - Steiner , 1992

24 Leeker, Martina: „Mime, Mimesis und Technologie“; S. 137

Wobei die Frage ist, ob dieser abgegrenzte Raum temporär ausschließlich während der Aufführung als solcher verstanden werden kann, oder - wenn der Aufführungsort gleichzeitig auch der Ort des Arbeits- und Entwicklungsprozesses ist - dieser Ort/Raum ein teilweise eigenständiger sozialer/politischer/wirtschaftlicher Ort/Raum innerhalb eines größeren sozialen und politischen Netzwerks - der "Gesellschaft" - verstanden werden kann. Eine umgangssprachlich so benannte „kleine Welt in der Welt“: die Theaterwelt.<sup>25</sup>

Denis Diderots nachhaltig auf die Entwicklung des Theaters des 20. Jahrhunderts wirkende Text, „Paradox über einen Schauspieler“<sup>26</sup>, erst 1830 posthum in Frankreich, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erstmals in deutscher Übersetzung veröffentlicht, legt anschaulich die Widersprüchlichen Anforderungen an den darstellenden Menschen offen, das Dilemma, in dem dieser sich befindet: die Fähigkeit, gleichzeitig authentisch zu sein, wahrhaftig im Moment der zu zeigenden Emotion sich seiner Individualität als Mensch, seiner Verortung im Lebens-Theater sowie seiner Funktion in diesem stets bewusst zu sein.

*"Diderot entwickelt mit dem 'Paradoxen Schauspieler' eine Theorie sozialen Handelns. Ästhetische Reflexionen sind nur Folie, auf der sich eine neue, bewußt konzipierte Funktion von Mimesis einschreibt: Mimesis wird sozial; zum Generator und Regulator sozialer Organisation.[...]*

*Nach Diderot ist es Aufgabe des Menschen, Gesetze und Organisation der Natur - d.h. auch seiner selbst! - zu enthüllen, wozu Natur selbst nicht fähig ist. An dieser empirisch-erkennenden Tätigkeit formt der Mensch jene idealen Modelle, die er in Technik oder Kunst veräußert. Diderot schließt auf eine doppelte Nachahmung: Der Mensch erkennt an Natur die Prinzipien der Technisierung und ahmt mit Technik die Natur nach."<sup>27</sup>*

Das „Paradox über einen Schauspieler“ ist

*"Unerlässlich für das Verständnis der Körpersprache und der Einschätzung ihrer historischen Funktion [denn] Sobald der Mensch im öffentlichen Raum erscheint, ist er Schauspieler, der sich wirkungsvoll in Szene setzt."<sup>28</sup>*

Nach Diderot ist nur der kühle, sich selbst reflektierende, Beobachtende, Emotionen analysierende Schauspieler ein nachhaltig glaubwürdiger Schauspieler: durch seine Distanz zu seinen eigenen Emotionen, ist er in der Lage, die Emotionen des

---

25 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetik des Performativen.“, S. 82 ff

26 Diderot, Denis: „Paradox über den Schauspieler (Le paradoxe sur le Comédien, - Paris 1830) - Frankfurt a. M. 1964; erstmals veröffentlicht 1770 (Vgl. Lazarowicz, Klaus:[Hrsg.]:“Texte zur Theorie des Theaters“ - hrsg. u. kommentiert von Klaus Lazarowicz u. Christopher Balme . - Stuttgart : Reclam , 1991; S. 155)

27 Leeker, Martina: „Mime, Mimesis und Technologie“; S. 120 u.123

28 ebd, S. 110 ff.

darzustellenden Charakters glaubwürdig darzustellen, vor allem: durch seine analytische Arbeitsweise ist ein Schauspieler diesen Typs in der Lage, Emotionen wiederholt in der Intensität zu zeigen, welche der Charakter verlangt.

Der "kühle" Schauspieler wird durch die stetige Arbeit an sich selbst den darzustellenden Charakter immer glaubwürdiger darzustellen vermögen, da dieser durch jeden Auftritt lernt, Nuancen dieses Charakters verfeinert oder entdeckt.

*"Damit sofort definiert sein kann, wer jemand ist und warum, bedarf es der der Körpersprache. Es reicht nicht mehr, ein Bild zu repräsentieren. [...] Gewinner in dieser sozialen Ökonomie ist der gute Schauspieler, derjenige, der sich effektiv zu inszenieren weiß. [...] Mimesis mausert sich zum Management von Wirkung."<sup>29</sup>*

Wenngleich der Text Denis Diderots auf Heinrich von Kleists Theatertheoretische Schrift aus genannten Gründen keinen Einfluss genommen haben kann, kann eine Verwandtschaft dieser beiden Texte nicht übersehen werden, weshalb dieser Rückschritt in der Chronologie gerechtfertigt ist.

Einem für die Entwicklung und Akzeptanz der darstellenden Kunst als eigenständige Kunstform prägendsten Schauspieler des deutschen Sprachraums, August Wilhelm Iffland (1759-1814), und dessen verschriftlichten erhaltenen Überlegungen zu einer Annäherung an Wahrhaftigkeit in der Darstellung sind jenen in Diderots Text geäußerten bemerkenswert ähnlich:

*"Der Schauspieler, welcher in Darstellung widriger Charaktere bei der Sache bleibt - nicht mehr thut, als er thun soll, wird als Künstler interessiren, wenn er die Ursache bestimmt heraushebt, welche den Zorn, den Haß die Verfolgungssucht, die Rache in dem darzustellenden Character veranlaßt. Mindestens muß der Zuschauer begreifen können, warum der, welcher als Bösewicht vor ihm steht, so bös ist."<sup>30</sup>*

Mit anderen Worten: ein Beispiel für Diderots „kühlem“ Schauspieler: der Intellekt führt, der Schauspieler, der „bei der Sache bleibt“ und „nicht mehr thut, als er thun soll“ (s.o.) zeigt wahrhaftige Emotionen und ist sich seiner selbst gleichzeitig stets bewusst. Um zu präzisieren: der Intellekt führt während des Erarbeitungsprozesses in den Proben, dieses ermöglicht dem „kühlen“ Schauspieler das Paradox der kontrollierten Extase.

---

29 ebd.; S. 144

30 Almanach für Theater und Theaterfreunde. Berlin 1807-1812. Bd. 1. 1807 (August Wilhelm Iffland: "Über die Darstellung boshafter und intriganter Charaktere auf der Bühne"); S. 52 ff.)

## 2.1 Meyerholds Biomechanik

*"Die Theaterkunst entwickelt sich nicht, sie ändert nur ihre Ausdrucksmittel in Abhängigkeit vom Charakter der Epoche[...]"  
(Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold)<sup>31</sup>*

Es ist ein großer Sprung, nimmt man Zeit als Maßstab, jedoch sind sich Kleist und Meyerhold Theatertheoretisch- und ästhetisch nah.

Der Körper ist bei Meyerhold, das ist die Differenz zum „Marionettenmodell“, was er ist: eine biomechanische Maschine, dessen Eigenschaften auf ihre Nutzbarkeit als ästhetisches Ausdrucksmittel in den darstellenden Künsten untersucht wird.

Eine ebenso knappe wie prägnante Zusammenfassung (und dessen subjektiver Einschätzung) über die Wirkung der (Theater-)Arbeit Meyerholds, Brechts, und Grotowskis findet sich bei Richard Schechner:

*"Grotowski is one of four great directors of Western 20th -century theatre. Stanislavsky systemized a method he felt would help directors to be respectful of plays and actors to be truthful with regard to playing 'life' onstage. Meyerhold demonstrated both practically and theoretically how to put something onstage. Brecht, a poet-playwright-director, showed how authorship, staging, and social purpose could be joined. After Stanislavsky, acting was changed; after Meyerhold, directing; after Brecht, playwriting [...]"<sup>32</sup>*

Meyerholds Theaterarbeit war in Deutschland seit 1922 bekannt; (vermittelt durch das Buch "Das schöpferische Theater" (Kerschenezew<sup>33</sup>) sowie durch Berichte Arthur Holitscher, Franz Jung (beide Schriftsteller) und Walter Benjamin<sup>34</sup>, die erste „originale“ Meyerhold-Inszenierungen waren in Deutschland erst relativ spät zu sehen, 1930 während eines vier Aufführungen umfassenden Gastspiels.

Zu diesem Zeitpunkt war jedoch in Deutschland bereits eine „Übersättigung“ an der russischen Inszenierungs-Ästhetik feststellbar.<sup>35</sup>

---

31 Meyerhold über Regiekunst - in Gesprächen mit Alexander Gladkow in: Hoffmeier, Dieter; Klaus Völke [Hrsg.]: „Werkraum Meyerhold : zur künstlerischen Anwendung seiner Biomechanik. Aufsätze und Materialien“ [Berlin] : Ed. Hentrich , 1995, S. 79-86, hier: S. 82

32 Schechner, Richard: Jerzy Grotowski - 1933 - 1999 in: "The Drama Review. Vol. 43/Nr. 2 (TI g2), Summer 1999, S. 5-8, hier: S. 5

33 Vgl. Kerzencev, Platon M.: „Das schöpferische Theater“. Nach d. dt. Übers. von 1922 neu hrsg. u. mit e. Nachw. von Richard Weber - Repr. - Köln : Prometh-Verlag., 1980

34 Geboren am 15.07.1892 in Berlin, Selbstmord auf der Flucht am 26.09.1940 an der spanischen Grenze. Philosophiestudium in Berlin, verfaßt zahlreiche Essays und Aufsätze zu Kunst- und gesellschaftsästhetischen Fragen, um 1924 Beginn der Auseinandersetzung mit dem Marxismus, 1933 Emigration erst nach Paris, bis zu seinem Selbstmord Aufenthalt in Spanien.

35 Vgl. Hoffmeier, Dieter; Klaus Völke [Hrsg.]: „Werkraum Meyerhold“, S. 7

Für den bekannt scharf formulierenden Theaterkritiker Alfred Kerr war

*"Der Weg von Stanislawski zu Meyerhold [...] ein Weg von heute nach gestern. Nicht umgekehrt."*<sup>36</sup>

Für die weitere Entwicklung, im Besonderen für die (Weiter-)Entwicklung am Arbeitsmaterial der darstellenden Künste, dem Körper, ist der Einfluss Meyerholds als wesentlich einzuschätzen.

Meyerholds Theaterästhetik hingegen scheint hingegen den Quellen zufolge bereits früh wieder abgeschrieben worden zu sein.

Erwin Piscator<sup>37</sup> wurde, um ein Beispiel herauszugreifen, vorgeworfen, Meyerhold nachzuäffen, im besonderen von oben zitierten Alfred Kerr: Kerr lehnte Brecht wie Meyerhold ab.

*"Als das ihm (Kerr) sinnvollere politische Agitationstheater begrüßte er hingegen den Piscatorischen Versuch[...]."*<sup>38</sup>

Zu den Skeptikern, was die Wirkung der Meyerholdschen Inszenierungsästhetik<sup>39</sup> betraf, zählte auch Walter Benjamin, der 1926 nach dem Besuch einer "Revisor"-Inszenierung Meyerholds bereits zu diesem Zeitpunkt das Ende des Meyerhold-Theaters prophezeite und diesem gänzlich eine politische Wirkung absprach.<sup>40</sup>

Weit nachhaltiger wirkte Meyerholds Entwicklung einer Ausbildungsmethode für Schauspieler/innen.<sup>41</sup>

*"Meyerhold entwickelte im Petersburger Studio ein System der Schauspiel-Ausbildung [...] Die Hauptbestandteile der Ausbildungen waren: Meyerholds Kurse zur Technik der Szenischen Bewegung, die er auf der Basis von Spieltechniken der Commedia dell' Arte entwickelte, Kurse zur Arbeit mit der Rhythmizität von Sprache,*

---

36 ebd., S. 7, a.a.O.

37 vollst. Name: Erwin Friedrich Max Piscator (\* 17. Dezember 1893 in Ulm, heute zu Greifenstein (Hessen) gehörig; † 30. März 1966 in Starnberg); deutscher Theaterintendant, Regisseur und Theaterpädagoge, Theater- und Kunsttheoretiker. 1939 Emigration nach Frankreich und den Vereinigten Staaten. 1951 Rückkehr nach Deutschland. Linksgerichtetes Politisches Theater in der Weimarer Republik (Agit-Prop); Vertreter des Dokumentarischen Theaters im Nachkriegs-Deutschland (u.a. „Der Stellvertreter“, v. R. Hochhuth);

38 Völker, Klaus: "Das Theater Wsewolod Meyerholds in Deutschland."; S. 7-16, in: Hoffmeier, Dieter; Klaus Völke [Hrsg.]: „Werkraum Meyerhold“, hier: S. 8; Inwieweit die vom Autor des zitierten Werkes angeführten Aussagen Alfred Kerrs als repräsentativ für damalige Meinungs-lage gelten können, ist hier nicht zu klären; Anm.

39 "Über die Auseinandersetzungen mit dem Naturalismus, mit dem Schauspiel-System Stanislawskis, formte sich Meyerhold Regie-Stil, der [...] davon gekennzeichnet war, eine eigenständige, nicht-naturale Sprache des Theaters zu finden."; Bochow, Jörg: "Meyerholds Biomechanik. Versuche einer historischen Annäherung."; S. 67-69, in: Hoffmeier, Dieter; Klaus Völke [Hrsg.]: „Werkraum Meyerhold“, hier: S. 67

40 ebd, S. 8

41 Bemerkenswert erscheint mir, daß es keinerlei Erwähnung über die Teilnahme von Frauen bei Meyerholds Ausbildungsmethode zu finden ist, Anm.

*Musikalische Diktion im Drama [...] und Kurse zur Geschichte der Commedia dell'Arte [...]"<sup>42</sup>*

Nach 1918 bezeichnet Meyerhold seine bis zu diesem Zeitpunkt modifizierte Ausbildungsmethode "Biomechanik".<sup>43</sup>

*"Die Schauspieler wünschte sich Meyerhold als Arbeiter, die nach beendeter Arbeitszeit Theater spielen.[...] Nicht die Verwendung der Mittel war das Entscheidende, sondern der Grund der artistischen Beherrschung dieser Mittel durch die Schauspieler und die durch Form und Bewegung verkörperte gesellschaftliche Bedeutung von Theater."<sup>44</sup>*

Wenngleich hier noch anzumerken ist, daß Erwin Piscator die Biomechanik als Schulungsmethode relevant erschien nicht jedoch als künstlerisches Prinzip.<sup>45</sup>

Festzuhalten ist jedoch, daß sich

*„[...] eine wirksame Auseinandersetzung mit der Theaterauffassung Meyerhold sich vor 1933 in Deutschland nicht mehr [ergab][...]“<sup>46</sup>*

Nach der 1933 durch das NSDAP-Regime unter Adolf Hitler 1933 ausgelösten Zäsur, mit den bekannten bis in die Gegenwart nachhallenden Gesellschaftspolitischen und Ethischen Konsequenzen - für die Überlebenden wie für die Nachgeborenen - , scheint bis in die späten 1960er Jahre die Theaterarbeit Wsewolod Emiljewitsch Meyerholds aus dem Gedächtnis der Theaterschaffenden verloren gegangen zu sein.

In der Nachkriegszeit finden sich in deutschen Theatern zunächst einige an Meyerhold orientierte Inszenierungen, diese Wiederentdeckung der Meyerholdschen Theaterästhetik trägt zur so genannten Theaterrevolution in Deutschland, Österreich und der Schweiz bei.<sup>47</sup>

Die

*[...]Möglichkeiten des körperlichen Gestus als eigenständiger plastischer Vermittlungsebene - die eine literarische Vorgabe nicht bloß kommentiert - hatten eine zentrale Bedeutung. Aus dem Studium und den praktischen Erprobungen verschiedener Darstellungstechniken erarbeitete Meyerhold die schauspielmethodische Grundlage seines Theaterkonzepts, die 'Biomechanik.'<sup>48</sup>*

---

42 Bochow, Jörg: "Meyerholds Biomechanik. Versuche einer historischen Annäherung."; S. 67-69, in: Hoffmeier, Dieter; Klaus Völke [Hrsg.]: „Werkraum Meyerhold“, hier: S. 68

43 Vgl. ebd.; S. 68, a.a.O.

44 Vgl. Völke, Klaus: "Das Theater Wsewolod Meyerholds in Deutschland."; S. 7-16, in: Hoffmeier, Dieter; Klaus Völke [Hrsg.]: „Werkraum Meyerhold“, hier: S. 8 ff

45 ebd., a.a.O.

46 ebd., S. 10

47 ebd., S. 10 ff

48 Räucker, Ralf; Thilo Zantke: "Das Theater Meyerholds und die Biomechanik."; S. 71-72, in: Hoffmeier, Dieter; Klaus Völke [Hrsg.]: „Werkraum Meyerhold“, hier: S.; S. 71

Biomechanische Übungen trainieren nicht den Körper, sie dienen dem Schauspieler auch dazu, ein Gefühl für den eigenen Körper zu entwickeln, die dieser sich gemeinsam mit Partnern durch einen begrenzten Raum bewegt, wie viel Raum der eigene, wie viel Raum der des/der Partner beansprucht.<sup>49</sup>

Im Fokus steht nicht jedoch die Methode als Prinzip, vielmehr soll diese dem/der Schauspieler/in ein Werkzeug sein, ein Instrument, mittels dessen die praktische Arbeit unterstützt wird, den/die Akteur/in letztlich gleichermaßen schützt, wie es auch die Umsetzung gestellter Aufgaben erleichtert. Die Methode der

*"[...] Biomechanik ist ein Trainingssystem für Schauspieler, das die physische Handlungsfähigkeit an den Anfang jeder theatralen Erarbeitung stellt. 'Ausgehend von 'Natur' und 'Kultur' sollen Formen entwickelt werden, die den Freiheiten und Beschränkungen der spezifischen Bühnensituation entsprechen."<sup>50</sup>*

Meyerholds theatertheoretische Maxime war gegen die "Kunst des Erlebens" gerichtet, Jede Bewegung eines Schauspielers auf der Bühne sollte Zweckdienlich' sein<sup>51</sup>.

Meyerholds Theorie geht davon aus, und spätestens hier ist ein Konnex zur Theaterarbeit sowohl Bertolt Brechts wie auch Jerzy Grotowskis unübersehbar, daß die Art und Qualität einer Körperhaltung<sup>52</sup> bzw. der Art und Qualität des Gebrauchs der Glieder während eines Bewegungsablaufs einen emotionalen Zustand zu generieren bzw. die Generierung eines solchen zu stützen.

Die richtige Körperhaltung eines Schauspielers „[...] bedinge seine Emotionen und die Stimmintonation.“<sup>53</sup>

Ergebenes, blindes Nacheifern einer bestimmten Methode schränkt den Schauspieler jedoch eher ein, als das diese ihn bereichert, dessen war sich Meyerhold ebenso bewusst, wie auch Schauspieler/innen welche bereits Arbeitserfahrung vorweisen konnten, und deshalb in der Position waren, die ihnen nützlich erscheinenden Elemente dieser Methode wahr- und aufzunehmen, und jene auszuklammern, welche ihnen bei der Theaterarbeit weniger hilfreich zu sein schienen.

Dies kann als Maxime nicht nur für Schauspielmethoden dienen, sondern durchaus für

---

49 Vgl. ebd. S. 74

50 ebd.; S. 71

51 Vgl. ebd.; S. 73

52 "[Im Widerspruch zu Stanislawski] behauptet Meyerhold, im physischen Handlungsablauf einer Szene würden durch bewusst gewählte körperliche Haltungen und Bewegungen die entsprechenden Gefühle folgen, also als psychischer Reflex auf die physische Befindlichkeit."; ebd S. 72

53 Vgl. ebd, a.a.O.

alle Bereiche dessen, das man angewandtes Leben nennen kann.<sup>54</sup>

Meyerholds engagierte Arbeit und sein Forschungsinteresse am „Theater-Körper“ wie auch seine nachhaltige Wirkung habenden Ergebnisse dieser, ist m.A. vor allem dadurch möglich, da dieser den Theaterpraktiker wie auch den Theatertheoretiker in sich vereint, und sein Interesse am Menschen an sich, dem/der Schauspieler/in im besonderen und seinen Entwicklungsmöglichkeiten.

Biographische Notiz: Nach dem Tod Stanislawskis 1938, der ihn vor dem stalinistischem Terror noch beschützen konnte, indem er Meyerhold zum Regisseur an seinem Operntheater machte, wurde Meyerhold als Doppelagent bezichtigt und am 2. Februar 1949 durch einen Genickschuss ermordet.<sup>55</sup>

*"Meyerhold sagte, die Grundschwierigkeit des Schauspielers bestünde darin, daß er Initiator, Betreuer und Organisator des Materials sein müsse, das er selber bilde. Derjenige, der über das Material gebiete, und derjenige, der das eigentliche Material für den Schauspieler bilde, seien sozusagen in einer Person vereinigt."<sup>56</sup>*

### **2.1.1 Brechts „V-Effekt“<sup>57</sup>**

*„Was ist Verfremdung?  
Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“  
(Bertolt Brecht)<sup>58</sup>*

Vorweg eine Feststellung: Brechts Theaterarbeit war und ist immer noch Forschungsgegenstand, kaum ein Dramatiker, Theatertheoretiker und -praktiker, Dichter, Schriftsteller ist, gemessen an der Anzahl der wissenschaftlichen wie populärwissenschaftlichen Publikationen so umfassend erforscht, vermessen, bewertet worden.

Weshalb ich dieses mir für diese Arbeit relevant erscheinende, wenn auch wesentlicher Teil, Brechts Theater- und Kunsttheoretischen Arbeit zu einer ebenso Fragment

---

54 Vgl. ebd. S. 74

55 Vgl. ebd. S. 71

56 Vgl. ebd. S. 75 ff

57 Vgl. Brecht, Bertolt: „Über experimentelles Theater“ (1939/40), in: Brecht, Bertolt: „Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bde. Berlin, Weimar: Aufbau, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988-1997; Band 22/1, S. 540 ff

58 ebd., S. 554

bleiben müssen, Betrachtung desselben gewählt habe.

Hier lassen sich sowohl Bezüge zu Diderots „kaltem“ Schauspieler, als auch zu Kleists „Marionetten-Körper“ finden.

Brechts „Verfremdungseffekt“ ist einerseits eine auf japanischen und chinesischen Schauspieltraditionen berufende und wohl auch gründende Schauspielmethode<sup>59</sup>, andererseits ist der „V-Effekt“ auch Teil der Denkweise Brechts: das durch das Eingreifen (hier: eben mit den Mitteln der künstlerischen Ausdrucksform Theater bzw. der Schauspielkunst) eine Veränderung des Status quo möglich ist. Eingreifen durch Bewusstmachung.<sup>60</sup>

Die Mittel, ein Publikum einzuladen - nicht aufzufordern - mit- und nachzudenken über die gegenwärtig gegebenen Verhältnisse, über ihre Verortung in den vorhandenen gesellschaftspolitisch (scheinbar gegebenen) Normativen, den Lebens- und Arbeitsbedingungen in diesen, letztlich auch eine Einladung, sich selbst kennenzulernen und dadurch die Möglichkeit erst erhalten zu können, den gegenwärtigen Lebens-Ort wenn nicht verlassen, so doch denselben zu hinterfragen und die Bedingungen an diesem, wenn auch nur marginal, mit den Mitteln, die zur Verfügung stehen, verändern zu können.

Diese Mittel findet Brecht nach einer Analyse der chinesischen Schauspielkunst<sup>61</sup>.

Für den chinesischen Schauspieler ist keine, wenn auch nur imaginierte Trennung von Akteuren und Publikum in Form der Stanislawskischen „4. Wand“ existent: er ist sich jeden Moment bewusst, daß ihm zugesehen wird, ebenso ist dem Publikum bewusst, daß dieses vom Schauspieler wahrgenommen wird. Der Schauspieler zeigen sich „doppelt“:

*„Die Chinesen zeigen nicht nur das Verhalten der Menschen, sondern auch das Verhalten der Schauspieler. Sie zeigen, wie die Schauspieler die Gesten der Menschen in ihrer Art vollführen. Denn die Schauspieler übersetzen die Sprache des Alltags in ihrer eigene Sprache. Sieht man also einem chinesischen Schauspieler zu, dann sieht man nicht weniger als drei Personen gleichzeitig, einen Zeigenden und zwei Gezeigte.“<sup>62</sup>*

---

59 ebd., S. 200 ff

60 Die Quellen für Brechts Gedankengänge zur Klarheit durch die Verfremdung sind u.a. bei Philosoph Francis Bacon (1561-1626; „Neues Organon“), Friedrich Schillers theoretischer Schrift „Über die tragische Kunst.“ (1792), Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Nietzsche („Die fröhliche Wissenschaft“), Karl Marx sowie seine Auseinandersetzung mit der chinesischen Schauspielkunst zu finden.

61 ebd. S. 201 ff

62 Brecht, Bertolt „Über das Theater der Chinesen“, in: Brecht, Bertolt: „Werke. Große kommentierte

Brecht beobachtet, daß Gestik und Mimik voneinander getrennt vom chinesischen Schauspieler eingesetzt wird.<sup>63</sup> Dieser macht sein Gesicht „leer“

*„Der Artist hat sein Gesicht als jenes leere Blatt verwendet, das durch den Gestus des Körpers beschrieben werden kann.“<sup>64</sup>*

Dieses ist frei, für die zu zeigenden Emotionen, welche der Schauspieler bewusst und transparent für das Publikum auf dieses setzt.

Für Brecht bemerkenswert ist hier die erwähnte Distanz des Schauspielers zu seiner Figur, wie auch zu sich selbst.

Der Schauspieler ist in der Lage, sich selbst während des Agierens zu betrachten, wie er auch in der Lage ist, die darzustellende Figur zu beobachten.

Womit er fähig ist, diese während des Agierens zu analysieren, diese jederzeit den Gegebenheiten des (Bühnen-)Augenblicks anpassen zu können<sup>65</sup>.

Das Bild des Gesichts als ein „leeres Blatt“ im obigen Zitat Brechts, evoziert das Bild des real unbeweglichen Gesichts einer Marionette/Puppe, dem durch die Ausdrucksfähigkeit des Körpers beim Beobachten des Marionettenspiels Emotionen vom Betrachter zu- vom Marionettenspieler durch die Art und Qualität der Bewegung des Korpus und der Glieder eingeschrieben werden.

Um bei der Sprache Brechts zu bleiben: der Schauspieler ist durch die Distanzierung zu sich, sich selbst entfremdet.<sup>66</sup>

Nicht jedoch der Figur, das Publikum wird durch diese Art des Agierens keineswegs zu emotionslosen Analysten:

*„Auf die Einfühlung des Zuschauers wird trotzdem nicht verzichtet. Der Zuschauer fühlt sich in den Schauspieler als in einen Betrachtenden ein: so wird seine betrachtende, zuschauende Haltung kultiviert.“<sup>67</sup>*

Der Bezug zu Denis Diderots „kaltem“ Schauspieler wird deutlich, wenn bei Brecht der Begriff der „Durchkältung“ (auf-)fällt.

Nur der kühle, analytische Schauspieler ist in der Lage, angemessen zu agieren.

---

Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bde. Berlin, Weimar: Aufbau, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988-1997; BFA, 22, Band 1; S. 126

63 Vgl. Brecht, Bertolt: „Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, ebd., S. 200 ff

64 ebd., S. 201

65 „Der chinesische Artist befindet sich nicht in Trance. Er kann jeden Augenblick unterbrochen werden.“; Brecht, Bertolt: „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“, in: ebd., S. 206

66 Vgl. ebd., S 201 ff

67 Vgl. ebd., S. 202

Angemessen in dem Sinne, in dem dieser vermeiden, bzw. vermeiden soll, die Emotionen des darzustellenden Charakters mit den „eigenen“ zu verknüpfen und damit zu vervielfachen.<sup>68</sup>

Der Schauspieler repräsentiert die Emotion, er zeigt sie, stellvertretend für die fiktive Figur, ohne selbst nachhaltig an diese Emotion gebunden zu sein. Anstatt der „Einfühlung“ zitiert der Schauspieler die charakterliche Beschaffenheit der Figur. Diese Art des Agierens, diese Distanziertheit ermöglicht dem Schauspieler - oder soll ermöglichen - die zu zitierenden, zu zeigenden Emotionen wiederholt zeigen und zitieren zu können.

Vom Standpunkt des Theaterpraktikers eine nachvollziehbarer Weise gewünschte Fähigkeit. Wenn auch mit höherer Arbeitsintensität für Regie Schauspieler/innen verbunden, die notwendig ist, um authentische Emotionen zu generieren, welche das Publikum erreichen, dieses anrühren, ohne dieses zu bevormunden, dem Publikum die Wahl läßt, ob wie es auf das zu Sehende reagiert.

Des Schauspielers Distanz zur Figur meint nicht kaltes, mechanisches Spiel durch diesen, denn nur authentisches Agieren gewährleistet, den dargestellten Charakter auch erkennen zu können.<sup>69</sup>

Der „V-Effekt“ ist nicht reduzierbar auf eine weitere Methode des Schauspiels, eines Stils, er repräsentiert eine Denkweise, die Gesellschaft, Wirtschaft, Politik, Sport ganzheitlich denkt, das Theater hier im Besonderen, die Kunst im allgemeinen als jene Orte innerhalb einer Gesellschaft, welcher dieser ermöglichen soll, das für das Bestehen dieser notwendige Selbst-Erkennen zu er- und das Verlernen dieser Fähigkeit zu verhindern.

*„[...]Was ist damit gewonnen?*

*Damit ist gewonnen, daß der Zuschauer die Menschen auf der Bühne nicht mehr als ganz unveränderbare unbeeinflussbare, ihrem Schicksal hilflos ausgelieferte dargestellt sieht.[...]Das Theater legt ihm nunmehr die Welt vor dem Zugriff.“<sup>70</sup>*

---

68 Vgl. ebd., S. 202 ff

69 Vgl. ebd., S. 205 ff

70 Brecht, Bertolt: „Über experimentelles Theater“, in: ebd., S. 554

## 2.1.2 Jerzy Grotowski<sup>71</sup>/Thomas Richards - Eugenio Barba

*"Nicht guter Wille rettet die Arbeit, sondern Meisterschaft. Wenn die Meisterschaft da ist, stellt sich natürlich die Frage nach dem Herzen. Herz ohne Meisterschaft ist Schund. Wenn die Meisterschaft vorhanden ist, müssen uns mit Herz und Geist befassen."*  
(Jerzy Grotowski)<sup>72</sup>

Ein/e „Grotowski-Schauspieler/in“, ein Mensch, der sich der Methode und den Trainings unterzogen hat, ist eine Marionette, welche die Fähigkeit erarbeitet hat, mit den zur Verfügung stehenden Fäden sich selbst zu spielen.

Die Arbeitsweise wie auch die Geschichte der Entwicklung derselben bis in die Gegenwart ist zum ersten bereits umfassend dokumentiert, zum anderen bin ich der Ansicht, daß eine Darstellung der Arbeitsweise, den „physischen Handlungen“, dem Charakter dieser Arbeit eher entspricht, als eine chronologische Darstellung Grotowskis umfangreicher und einflussreicher Theaterarbeit, wie auch dessen Theater- und auch kunsttheoretischen Überlegungen.

Weshalb ich mich hier auf eine verkürzte Darstellung der mir wesentlichen Elemente der Arbeit mit und an Menschen/Körpern beschränke und, darauf sei hier ausdrücklich hingewiesen, nicht den Anspruch erhebt, Grotowskis theoretische und praktische Arbeit umfassend darzustellen.

---

71 Geb.: 11.08.1933, Rzesów (Polen), gest.: 14.01.1999, Pontedera (Italien); 1951-1955 Studium an der Schauspielschule Krakau; 55/56 Studium am Institut für Theaterkunst in Moskau; 1956: Assistent an der Theaterhochschule in Krakau; 1960 Abschluss, Regie-Diplom; Theaterarbeit: erste Regiearbeit 1957: „Die Stühle“, E. Ionesco; ab 1959: „Theater der 13 Reihen“ - gemeinsam mit Literaturkritiker Ludwig Flaszen in Opole; Entwicklung zum „Theaterlaboratorium“; Verlegung 1965 von Opole nach Wrocław; Programmatisch: Grotowskis Entwurf: „Für ein Armes Theater“; ab 1975 völlige Abkehr von den Grundstrukturen einer Theateraufführung; Aufsplitterung in verschiedene Gruppe bzw. Projekte: Laboratorium für Theorie und Gruppenanalyse (Ltg.: Flaszen); Laboratorium für Methodik des Ereignisses (Ltg.: Zbigniew Cynbautis); Laboratorium für Arbeitstreffen (Ltg.: Zkigeniew Spychalski); „Theater der Quellen“; 1982 Emigration in die USA, Lehrtätigkeit a.d. Columbia University; bis 1986 Lehrtätigkeit und Workshops, u.a. „Objektiv Drama“, „Main Action“; 1986 Gründung des „Workcenter of Jerzy Grotowski“ in Italien; Bekanntschaft mit Thomas Richards, aus der sich eine intensive Zusammenarbeit entwickelt; Umbenennung 1996 in „Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards“; de facto Übergabe der praktischen experimentellen Theater- und Forschungsarbeit an Thomas Richards, der das „Workcenter“ bis heute gemeinsam mit Mario Biagini leitet; Vgl. u.a.: Wolford, Lisa, Schechner, Richard (Editors): „The Grotowski Sourcebook“. Routledge, London and New York, 1997; Richards, Thomas: "Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen." Mit einem Vorwort und dem Essay "Von der Theatergruppe zur Kunst als Fahrzeug" von Jerzy Grotowski. Alexander Verlag - Berlin - 1996; Internetquelle: <http://www.theworkcenter.org/brief-history.html>, Zugriff am 15.11.2014, 13:02 Uhr.

72 Grotowski, Jerzy: "Du bist jemandes Sohn". in: Pfaff, Walter, Erika Keil, Beat Schläpfer (Hrsg.): "Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Museum für Gestaltung. Alexander Verlag - Zürich-Berlin - 1996/1997; S. 204

Die s.g. „Grotowski-Methode“ ist nicht nur eine Trainingsmethode für darstellende Künstler/innen es ist auch ein „Lebensmodell“<sup>73</sup>.

Denn die Arbeitsweise beinhaltet, daß diese mit der Art und Qualität untrennbar verbunden ist, mit der jeder Mensch sein Leben gestaltet, im Besonderen jene, welche den Anspruch haben, künstlerisch tätig sein zu wollen.

Die darstellende Kunst im weitesten Sinne ist Berufung, eine Entscheidung auch, für eine Art, ein Leben zu führen.

Bei Grotowski liegt der Fokus der Art und Qualität der Lebensgestaltung aufgrund seines Berufs (und seiner Berufung) als Regisseur auf den/die darstellenden Künstler/innen.

*"[...]Grotowski fußt ja sehr auf dieser Jung'schen Theorie, daß wir alles genetisch gespeichert haben und mit bestimmter Methoden erwecken können [...]"<sup>74</sup>*

Der Ausgangspunkt für die Theater-Forschungsarbeit Jerzy Grotowskis ist die Suche nach Wahrhaftigkeit der Agierenden/Schauspieler/innen/Performer/innen. Die, hier verkürzt als „Grotowski-Methode“ bezeichnete, Arbeitsweise, um sich diese Fähigkeit anzueignen bzw. erarbeiten zu können, beruht m.A. nach wesentlich auf (Körper-)Erinnerungs- und Forschungsarbeit.

Der/die Schauspieler/in ist hierbei Forscher/in und Forschungsgegenstand in einem, der/die sich der komplexen Aufgabe gegenübersteht, sich selbst zu entdecken, bzw. wiederzuentdecken.

Die Suche nach dem Impuls für eine „physische Handlung“, präziser: das Spüren der Notwendigkeit für eine „physische Handlung“ aufgrund eines in der Lebensgeschichte des/der Forschenden wieder aufgefundenen Reizes durch diese/n.

Der Theaterpraktiker, -theoretiker und Theateranthropologe Eugenio Barba (auf wird noch genauer eingegangen, Anm.) bezeichnet jenen Moment, in dem der Performer (Barba bevorzugt diese Bezeichnung um sich vom konventionellen Schauspielbegriff abzugrenzen; Anm.) sich entscheidet zu handeln - Körperspannung bereits vorhanden

---

73 Vgl. Grotowski, Jerzy: „Für ein Armes Theater“. Mit einem Vorw. von Peter Brook. [Aus dem Engl. von Frank Heibert] - 3. Aufl.; Berlin - Alexander-Verl. , 2006; S. 13-27; S. 285 ff

74 zitiert aus: Dokumentationsgespräche mit Hubert "Hubsii" Kramar geführt von Ulf Birbaumer, Michael Hüttler und Gabriele C. Pfeiffer am 14.07.2004 im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien; ab ca. 31 min

- Körper noch nicht Bewegung, jedoch bereits auf ein vom Performer bestimmtes Ziel gerichtet als „Sats“<sup>75</sup>: Geist/Körper sind auf einen Punkt konzentriert.

Grotowski bezeichnete diesen Moment als „Anti-Impuls“ und „Anti-Bewegung“ - der Performer muss von Anfang bis Ende jeden Moment seiner Handlungen vorher spüren, die Motivation erkannt haben, soll eine Handlungs-Sequenz erst dann beginnen, wenn die vorhergehende ganzheitlich abgeschlossen wurde.<sup>76</sup>

Kontrollierte Energie wird vom Performer entweder in Bewegung umgesetzt, oder erhält diese Energie zurück, läßt einen Impuls zu einer Bewegung zu, der Körper ist energetisch bereits „unterwegs“, um eine Handlung auszuführen, die Energie, diese Intention zu einer Handlung ist spürbar, ohne, daß der Performer diese in Bewegung umsetzt - erhöht die Präsenz - die Bewegungsenergie im Performer ist - oder sollte - für einen Beobachtenden spürbar sein.<sup>77</sup>

*"Die Präsenz des Performers ist ein Zustand der "Künstlichkeit". Die Künstlichkeit ist verbunden mit einem Überschuß an Energie,[...]die Präsenz des Performers [ist] genau dieser Überschuß an Energie."*<sup>78</sup>

Die Energie (die Lebens-Energie?) des Performers im Raum nach Grotowskis Meinung beobachtbar, *"wenn der Prozeß des Handelns ins Extreme gesteigert wird."*<sup>79</sup>

Thomas Richards, Jerzy Grotowskis Schüler, der als dessen künstlerischer wie geistiger „Ziehsohn“ bezeichnet werden kann, macht jedoch auf einen m.A. allgemein anwendbaren Grundsatz aufmerksam, der von Grotowski selbst stammt:

*"Laut Grotowski gibt es keine Methode [im Original kursiv]. [...] Wenn eine Strategie nicht anschlägt, sollten wir [...] nicht an ihr festhalten, sondern sie verändern und herausfinden, was sich bewährt."*<sup>80</sup>

Die „Grotowski-Methode“, beinhaltet demnach, eine gewählte Arbeitsweise bzw. Erarbeitungsstrategie ständig auf ihre Anwendbarkeit auf das Individuum zu hinterfragen.

Die Arbeit an und mit „physischen Handlungen“ ist ein Hilfsmittel für den/die SchauspielerIn, die Authentizität zunächst in sich selbst versuchen zu suchen und zu finden.

---

75 Vgl. Hüttler, Michael: „Der Körper als Ort der Erinnerungen : vom Ritual über das Theater zum Bewußtsein“ ; Theateranthropologie / eingereicht von Michael Hüttler , 1997, S. 81 ff.

76 Vgl. ebd., S. 81 a.a.O.

77 Vgl. ebd., S. 81 a.a.O.

78 ebd.; S. 81

79 Vgl. ebd.; S. 81 a.a.O.

80 Richards, Thomas: "Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen."; S. 148

Bezugnehmend auf Kleist ist es, wie bereits oben erwähnt, die Suche nach dem Ausgangspunkt einer möglichst einfachen körperlichen Aktion, etwa eine Blume zu pflücken oder ein Glas Wasser in die Hand zu nehmen.

Die Aktion selbst einzig und allein für den/die Akteur/in bedeutend in der Hinsicht, daß diese für den/die Akteurin der Ausgangspunkt für die individuelle Forschungsarbeit ist<sup>81</sup>.

*"Indem er [der Schauspieler] die gleiche Handlungslinie von Mal zu Mal komplexer und kleinteiliger gestaltet, kann der Schauspieler der Verflachungstendenz [durch die Bekanntheit der eigenen Handlung] entgegenwirken, mit der er sich unvermeidlich konfrontiert sehen wird, wenn er eine Aufführung [...] [mehrere Male] wiederholt."*<sup>82</sup>

Eine Suche nach einer authentischen Handlung: nicht die Bedeutung, die innere Kraft, einem Wort bzw. einer (physischen) Handlung Bedeutung zu geben ist entscheidend. Sinnliches, nicht ausschließlich intellektuelles Verstehen ist letztlich entscheidend für die Fähigkeit eine Figur, bzw. das Wesen dieser Figur, für den/die Zuschauer/innen erkennbar zu machen.

Darin ist für Thomas Richards eine wesentliche Differenz zwischen Grotowski und Stanislwaski erkennbar:

*"[...] Stanislawski konzentrierte sich in seinen Untersuchungen auf den Aufbau einer Figur innerhalb der Geschichte und innerhalb der vom Theater text vorgegebenen Situation. [...] im Theaterlaboratorium [...] suchten die Schauspieler nicht nach Charakteren. Vielmehr formten die Charaktere sich im Kopf der Zuschauer aufgrund der Montage [der physischen Handlungen]."*<sup>83</sup>

Um die in der Forschungsarbeit gefundene/entdeckte Intensität wiederholbar zu machen, muss die Balance zwischen Intellekt und Instinkt ausgewogen sein. Instinkt, Gefühl, Sensibilität ermöglichen den Beginn zu ergründen, warum man eine Handlung durchführt. Die Suche des Weges eine Handlung durchzuführen, macht die "geforderte" Handlung nachvollziehbar, macht sie dadurch lebendig.

---

81 Eine umfassende Darstellung der Überlegungen Grotowskis über das Selbstverständnis und die von diesem vorgeschlagene Arbeits- und Lebensweise eines/einer Performers/Performerin bzw. Schauspielers/Schauspielerin u.a. in: Grotowski, Jerzy: "Du bist jemandes Sohn". in: Pfaff, Walter, Erika Keil, Beat Schläpfer (Hrsg.): "Der sprechende Körper.", S. 201-213; Grotowski, Jerzy: „Der Performer“. in: ebd., S. 43-47,

82 Richards, Thomas: "Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen.", S. 147

83 ebd., S. 126

Die „Reproduktion von Empfindungen aus dem affektivem Gedächtnis“<sup>84</sup> - ermöglicht die Wiederholbarkeit von emotionalen Zuständen. Dies Forschungs- und Erinnerungsarbeit mittels der von Grotowski entwickelten Übungen werden sowohl das sensorische als auch das emotionale Gedächtnis trainiert und "benützt" um die Wahrheit des darzustellenden Charakters wiederholbar zeigen zu können.<sup>85</sup> Ist es dadurch gelungen eine solche Handlung wiederholbar zu machen, so ist für den/die Akteur/in notwendig das Bewusstsein und die (Körper-) Erinnerung zu bewahren, woher und wie die Handlung ursprünglich entstanden ist.<sup>86</sup>

Eine "physische Handlung" hat eine "Geschichte", die Ursprung-Motivation für die Handlung ist für den Handelnden für sich/in sich zu finden - sie führt aus der Vergangenheit des Handelnden in die Gegenwart und in die Zukunft.

Es ist der bereits genannte, zu findende Impuls zu einer „physischen Handlung“ der den Ursprung für jede darauf folgende Handlung repräsentiert.

*"Für Grotowski ein ein Impuls etwas, was aus dem 'Inneren' des Körpers herausdrängt und sich zur Peripherie hin ausdehnt, etwas sehr Subtiles [...] das im 'Inneren des Körpers' entsteht, aber durchaus nicht rein körperlichen Ursprungs ist."<sup>87</sup>*

Erinnerungen, Erfahrungen, Traumata, positive wie negative „Lebensbrocken“ - werden von jedem Individuum wie in einen Rucksack gepackt, der zu jedem Zeitpunkt, an jedem Ort mitgetragen wird: negatives, schmerzvolles, trauriges. (Emotions-)Elemente, welche die/den Agierende/n in der Gegenwart verletzen und/oder negativ bei zu treffenden (Lebens-) Entscheidungen beeinflussen könnten, oder sublim existierende (Emotions-)Elemente des Individuums, welche von diesem (unbewusst) gefürchtet werden, sind am Boden dieses „Rucksacks“ hineingepackt, es ist nicht vorgesehen, diese jemals wieder hervorzuholen - Grotowski/Richards nehmen diesen Rucksack und leeren ihn aus.

Sich diesen Elementen bewusst zu werden, deren Existenz zu erkennen und diese zu akzeptieren: ist ein/Akteur/in dazu in der Lage, hat er/sie nach Grotowski den

---

84 Hüttler, Michael: „Der Körper als Ort der Erinnerungen“, S. 32 ff

85 ebd.

86 "Es sind also, an den zwei Enden ein und desselben Registers, gleichsam zwei unterschiedliche Pole vorhanden: der des Instinktes und der des Bewußtseins." Grotowski, Jerzy: "Du bist jemandes Sohn". in: Pfaff, Walter, Erika Keil, Beat Schläpfer (Hrsg.): "Der sprechende Körper"; S. 207

87 Richards, Thomas: Richards, Thomas: "Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen."; S. 155

wichtigsten Arbeitsschritt absolviert.

Ist er/sie sich dieser Elemente bewusst, hat er/sie sich selbst gegenüberstanden und dieses Bild akzeptieren gelernt, ist die für die weitere Entwicklung der eigenen Möglichkeiten notwendige Wachsamkeit sich selbst und auch der Umwelt gegenüber gegeben.

*"Die wachsamen Bewußtheit macht den Menschen [czlowiek] aus. Gerade diese Spannung zwischen den zwei Polen gewährt eine widersprüchliche und geheimnisvolle Fülle (sic!)."*<sup>88</sup>

Der Theateranthropologe und Gründer des ISTA (International School of Theatre Anthropology, 1979) Eugenio Barba<sup>89</sup> betreibt Theateranthropologische Studien als der einzige oder einer der ganz wenigen, der dieses Forschungsgebiet konsequent und über einen längeren Zeitraum außerhalb der akademischen Wissenschaft bearbeitet.

Barba orientiert sich ästhetisch wie formal an Theaterformen des Orient, wie auch dem Ost- und süd-ost-asiatischem Raum.

Forschungsinteresse Barbas ist die Untersuchung des "Prä-expressiven". Prämisse: alle Menschen, unabhängig von Kultur, Ort, sozialer Prägung sind physisch gleich: das Arbeitsmaterial "Körper" ist den Gesetzmäßigkeiten der Biologie, der Mechanik, der chemisch/physikalischen Prozesse etc. unterworfen.

Nach Eugenio Barbas Ansicht existieren

*"gemeinsame biologische Prinzipien für den Einsatz des Körpers-[...]die Veränderung des Gleichgewichtszentrums, die Veränderung der alltäglichen Muster der Muskelspannungen um die Balance zu bewahren, Gewichtsverteilungen und ähnliches."*

1964 gründet Eugenio Barba das ODIN-Teatret in Oslo "mit Schauspielern, denen die Aufnahme an der Osloer Schauspielschule verweigert wurde"<sup>90</sup>Eugenio Barba prägte den Begriff des „Dritten Theaters“, ein Gegenpol zu den bis dahin bekannten und akzeptierten Theaterformen.

*"Es ist weder institutionelles Theater, [...] noch zählt es sich zum traditionellen Theater der Avantgarde. [...] von Menschen gemacht, die sich als Schauspieler, Regisseure, als Theaterleute verstehen, ohne den traditionellen Werdegang und*

---

88 Grotowski, Jerzy: "Du bist jemandes Sohn". in: Pfaff, Walter, Erika Keil, Beat Schläpfer (Hrsg.): „Der sprechende Körper“; S. 208

89 Die Informationen über Eugenio Barba sind sämtlich entnommen aus: Hüttler, Michael: „Der Körper als Ort der Erinnerungen.“; S. 71 ff

90 zitiert aus: Barba, Eugenio: „Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters.“ Mit einem Postskript von Ferdinando Taviani. rowohlt's enzyklopädie - Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck/Hamburg, April 1985, S. 266 in: ebd., S. 73

*Ausbildungsweg durchlaufen zu haben [...]”<sup>91</sup>*

Nach Barba ist eine gemeinsame "schwer bestimmbare Spannung." kennzeichnend für das "Dritte Theater": verschiedene, persönliche Bedürfnisse, Ängste, Lebenserfahrungen wollen in Arbeit umgewandelt werden.

Geisteshaltung, Wertbestimmung, Lebenseinstellung begründen die Motivation dafür, Theater nicht als einen Bereich des Lebens - als einen (Brot-)Beruf - zu verstehen, sondern Theater-Arbeit mit Lebens-Arbeit gleichzusetzen.

*"Zeitgenössisches Theater an einen Punkt gelangt an dem es Strömungen, Bewegungen welche beim Aufeinandertreffen mehrerer unterschiedliche Kulturen entstehen reflektiert. Theater ist also ein Ort des Diskurses von Interkulturalität”<sup>92</sup>*

Die Mitglieder des „Dritten Theaters“ suchen in einer kontinuierlichen, autarken (Forschungs-)Arbeit nach dem ihnen Wesentlichen, bzw. was ihnen wesentlich erscheint und deren Anspruch es ist sich dem Markt und somit auch einem beeinflussenden, einschränkenden wie auch immer gearteten Publikumsgeschmack zu entziehen.

Das „Dritte Theater“ soll für die Mitglieder ein „Instrument“ sein,

*"[...]jeine eigene Form der Präsenz zu finden [...] einen Versuch, menschlichere Beziehungen untereinander herzustellen, in dem sie gesellschaftliche Zellen bilden, innerhalb derer Absichten, Hoffnungen und persönliche Bedürfnisse anfangen, in Handlungen umgewandelt zu werden.”<sup>93</sup>*

Wie Jerzy Grotowski die Arbeit Stanislawskis weitergedacht hat<sup>94</sup> hat Eugenio Barba Grotowskis Arbeit weiterentwickelt zur bis heute weitergeführten Theateranthropologischen Forschungsarbeit im genannten ISTA-Institut.

*"Barba beschäftigt sich, [...] allgemein gesprochen, mit dem Studium der grundlegenden Gesetze über den Zustand des menschlichen Körpers in der Situation der Darstellung.”<sup>95</sup>*

Eugenio Barbas Forschungsinteresse ist u.a. das Hauptproblem aller Darsteller: wie kann man die eigene Präsenz für den Zuschauer wirksam machen.

Barba vergleicht körperliche „Alltags-Techniken“ und „Ausnahme-Techniken“ (im Besonderen zunächst vor allem in östlichen/asiatischen Kulturen. Nach Barba sind bei

---

91 zitiert aus: Barba, Eugenio: „Jenseits der schwimmenden Inseln“, S. 215, in: ebd. S. 73 a.a.O.

92 Pfeiffer, Gabriele C: "Der Mohr im Mor - interkulturelles Theater in Theorie und Praxis." Frankfurt am Main ; Wien Lang , 1999 .(Europäische Hochschulschriften : Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften ; 76; S. 51

93 zitiert aus: Barba, Eugenio: „Jenseits der schwimmenden Inseln, S. 216, in: ebd. S. 74

94 "Grotowski hat 'physische Handlungen' von dem Punkt aus weiterentwickelt, an dem Stanislawski daran zu arbeiten aufhörte, weil er starb. [...] Es handelt sich eher um eine Fortsetzung." Richards, Thomas: "Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen.", S. 152

95 Hüttler, Michael: "Der Körper als Ort der Erinnerungen"; S. 77

der Analyse dieser Gesetzmäßigkeiten zu entdecken<sup>96</sup>:

*"Etwas geschieht immer in einer bestimmten Art und Weise, wenn sich jemand in dieser Art und Weise verhält."*<sup>97</sup>

Barbas Hauptinteresse und bis heute Forschungsgebiet ist in der Theateranthropologischen<sup>98</sup> Forschung ist die präexpressive Ebene<sup>99</sup>, die, nach Barba, Wurzel der verschiedenen Darstellungstechniken welche seiner Ansicht nach kulturübergreifend bzw.-unabhängig. Es ist

*"Jene Ebene, die davon handelt wie die schauspielerische Energie lebendig wiedergegeben werden kann, und mit der der Schauspieler jene Präsenz erhält, die die Aufmerksamkeit des Zuschauer sofort anspricht"*<sup>100</sup>

Die Erforschung und die Arbeit am und mit dem Körper ist bei Barba im Wortsinn universell zu denken: die Kulturellen, soziokulturellen, historischen Gegebenheiten, deren Wirkung und Information jedes Individuum während seiner Lebenslangen Entwicklung aufnimmt, bedingt nach Barba auch den jeweiligen „Gebrauch“ des Körpers.

*"Das Potential des Körpers gestaltet sich durch soziale Beziehungen. Die Entkulturation ist ein immerwährender Prozeß der Einverleibung von Wissen. [...] Der sensitive Körper speichert das Wissen, an das er sich zwar erinnern kann, aber nicht immer durch die eigenen Willensentscheidung."*<sup>101</sup>

Welche Bezeichnung für die Begriffe auch immer gewählt wird - „Methode“ oder „Training“ etc. im Zentrum steht im Grunde die Ergründung des Wesen des menschlichen Individuums.

Mit einer solchen Erweiterung der Funktionen und damit einhergehend die gestiegene Verantwortung aller kreativen Akteur/innen in den darstellenden Künsten für sich selbst und für ihre künstlerischen Äußerungen ist folgerichtig eine Erweiterung des Kunst-Begriffs an sich verbunden, wie auch der Begriff und die Funktion von „Theater“ eine Erweiterung des Interessenhorizonts Prämisse sein muss, wenn „Theater“ nach Jerzy Grotowskis und Eugenio Barbas Verständnis, als „Lebens-Theater“ an sich begriffen wird: „Theater“ buchstäblich als lebendiger Organismus, dessen „Lebensgrundlage“ die Theatralität der menschlichen Handlungen und der sich daraus

---

96 ebd., S. 77 a.a.O

97 ebd., S. 77

98 "Theateranthropologie ist ein Studium des Schauspielers für den Schauspieler. Sie ist eine pragmatische Wissenschaft, die dann von Nutzen ist, wenn es ihr gelingt dem Akademiker den schöpferischen Prozeß zugänglich zu machen und dem Darsteller zu größerer Freiheit im schöpferischen Prozeß zu verhelfen." Pfaff, Walter [Hrsg.]: "Der sprechende Körper."; S. 77

99 ebd., S. 89

100 ebd., S. 89, a.a.O.

101 Hüttler, Michael: „Der Körper als Ort der Erinnerungen.“; S. 92

generierenden „Lebens-Geschichten“ ist: (darstellende) Kunst/Kreativität und Leben in einer symbiotischen, einander bedingenden Verbindung.

Welche keine willkürlich gezogenen ideologischen, religiösen, historisch begründbaren geographischen wie auch politischen Grenzen kennen kann.

Ist eine Grenzziehung erst in ihrem ganzen Wesen erkannt, ist eine wie auch immer charakterlich beschaffene Grenze mit der notwendigen Vorsicht, dem gebotenen Respekt, veränderbar, dehnbar, bis diese als solche nicht mehr erkennbar ist.

*„Die neue Ästhetik basiert auf einem System von Wechselwirkungen und Umwandlungen (<Transaktionen>), auf der prinzipiellen Möglichkeit, eine zusammenhängende, große Einheit untereinander widersprüchlicher Teile zusammenzufassen. [...] Theater-Aktion besteht in einem sozial komplizierten System von Wechselbeziehungen, einem Netzwerk von Erwartungen und Verpflichtungen. Im Austausch von Reizimpulsen - sinnlichen und geistigen oder beidem - liegen die Wurzeln des Theaters überhaupt.*

*[...] John Cage hat eine sehr umfassende Definition von Theater angeboten: »[...] Sehen und Hören [sind die beiden öffentlichen Sinne], der Geschmackssinn, der Tastsinn und der Geruchssinn gehören dem Intimbereich an, sie sind nicht-öffentlich. Weshalb ich Theater so einfach definiere: man kann jeden Tag, das Lebens selbst als Theater ansehen [...]»<sup>102</sup>*

---

102 Schechner, Richard: „Theater-Aktion oder Environment“, in: „Theater heute“, 1968, H. 10, S. 31-34

## 2.2 Antonin Artaud & Co. - Eine Tür öffnet sich

*„Was schwerwiegend ist,  
ist, dass wir wissen,  
dass es nach der Ordnung dieser Welt  
eine andere gibt.*

*Was für eine?  
Wir wissen es nicht.*

*Die Anzahl und Reihenfolge der möglichen Vermutungen  
auf diesem Gebiet  
ist gerade das Unendliche!*

*Und was ist das Unendliche?  
Wir wissen es nicht!*

*Das ist ein Wort  
dessen wir uns bedienen,  
um die Öffnung  
unseres Bewusstseins  
auf die maßlose,  
unermüdliche und maßlose  
Möglichkeit hin  
anzudeuten.“  
(Antonin Artaud)<sup>103</sup>*

Als für die Entwicklung der darstellenden Künste, bzw. für alle performativen künstlerischen Ausdrucksformen prägend kann zweifellos Antonin Artaud bezeichnet werden. Durch den Akt der Negation, aller Regeln der zu diesem Zeitpunkt normativ kategorisierten Kunstgattungen.

*"In seinem Manifest zum 'Theater der Grausamkeit' ruft er [Antonin Artaud, Anm.] auf zur Entfesselung der Triebe, zum Verzicht auf Psychologie, Moral und 'übliche' Sprache.*

*'Grausamkeit' bedeute vor allem die Erbarmungslosigkeit und die Unfreiheit des Lebens, die das Theater als mächtige Anhäufung des 'Bösen' in einem Raum zu konzentrieren habe, um den Zuschauer von moralischen Zwängen zu befreien. Theater als das 'Double' der Wirklichkeit solle keine zur Ware herabgewürdigte Abendunterhaltung sein, sondern durch ein Maximum an Authentizität und Sinnlichkeit den Zuschauer erschüttern und 'verborgene 'Wahrheiten' zum Ausdruck bringen'."<sup>104</sup>*

---

103 Exzerpt aus: Artaud, Antonin: "Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit : letzte Schriften zum Theater": 2. erw. Aufl. - München/ Matthes & Seitz , 1988

104 Krawehl, Stephanie: "Die Welt abstechen wie eine Sau" : Sprachgewalt und Sprachentgrenzung in den Dramen Werner Schwabs . - 1. Aufl. . - Oberhausen : Athena-Verl. , 2008 (Übergänge - Grenzfälle ; 13 ); zitiert nach: Artaud, Antonin: "Das Theater und die Pest", S. 17-34, hier: 32 f. und " Orientalisches und abendländisches Theater", S. 79-88, hier: S. 86 in: "Das Theater und sein Double." Erweiterte Neuauflage. Aus dem Französischen von Gerd Henniger. München - Verlag Matthes& Seitz 1996; ; S. 25

Die in jedem Menschen angelegten Instinkte sollen am Theater sichtbar und spürbar sein, um durch die Wahrhaftigkeit von nicht vom Intellekt kontrollierten und manipulierten unmittelbaren emotionalen Äußerungen nachhaltig Wirkung auf das Publikum ausüben zu können.

*"Die Sprache sei zu 'durchbrechen, um das Leben zu ergreifen': 'wenn man die Kacke des Seins und seiner Sprache ausgräbt, muß das Gedicht stinken...'"<sup>105</sup>*

Anton Artaud spricht im obigen Zitat noch von „Theater“, jedoch ist seinen Äußerungen wie auch in seinen Handlungen und seinen Anforderungen an die Kunst per se die Erweiterung des Theaterbegriffs selbst und damit einhergehend auch eine Erweiterung des Kunst-Begriffs immanent.

Nicht nur die Erweiterung und das Negieren von (nach akademischen Prämissen normierten) Kunstgattungen sondern auch eine Erweiterung über kulturelle, soziale, politische Grenzen hinweg.

*"Selbstverständlich ist Artaud aus theatergeschichtlicher Perspektive in eine Epoche einzuordnen, die nicht ohne Einflüsse des zuvor Geschehenen zu verstehen ist. Deshalb kann Artaud nicht Gründer, jedoch - aufgrund seiner Theateransätze - Vater des interkulturellen Theaters gesehen werden."'<sup>106</sup>*

Unmittelbarkeit der Emotion, unverfälschtes Zeigen menschlicher Instinkte, die Verweigerung einer Ästhetisierung des agierenden Menschen während der Aktion: es ist offensichtlich, daß Artaud damit als einer der prägendsten Orientierungspunkte für die Entwicklung der Happenings wie auch der Fluxus-Bewegung in den 1950er und 1960er Jahren und damit auch der Entwicklung der darstellenden Künste, der Performance-Art, der Body-Art, der Aktionskunst wie auch des Wiener Aktionismus zu betrachten ist.

*"Der neben den Dadaisten einflussreichste Ahnherr der Happening-Konzepte ist der in der klassischen Moderne beheimatete und auch von Schwab verehrte Antonin Artaud."'<sup>107</sup>*

Bezogen auf die österreichische Entwicklung des Sprechtheaters im besonderen, der österreichischen Theaterlandschaft insgesamt, ist der Einfluss des Wiener Aktionismus im speziellen wie auch der Happening/Fluxus-Bewegung auf die Entwicklung der Schauspiel- und Theaterästhetik unbestreitbar.

---

<sup>105</sup>Ebd.; S. 26; zitiert nach: Artaud, Antonin: Vorwort zu 'Das Theater und die Kultur' in "Das Theater und sein Double." Erweiterte Neuausgabe. Aus dem Französischen von Gerd Henniger. München - Verlag Matthes & Seitz 1996; S. 9-15 hier: S. 15

<sup>106</sup>Pfeiffer, Gabriele C: "Der Mohr im Mor - interkulturelles Theater in Theorie und Praxis." Frankfurt am Main ; Wien Lang , 1999 .(Europäische Hochschulschriften : Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften ; 76; S. 22

<sup>107</sup>Krawehl, Stephanie: "Die Welt abstecken wie eine Sau"; S. 25 a.a.O.

Antonin Artaud öffnete eine Tür welche in einen Raum der Möglichkeiten führt, einen Raum des Experimentierens, einen Raum, in dem lebensnotwendige Eigenschaften des Menschen sich ausbreiten kann: der Neugier, der Lust (am Spiel), der Liebe, der Kreativität, des Lebens(An-)Triebes.

Das Echo Antonin Artauds Kunst- und Theatertheoretischen wie auch praktischen Überlegungen und Handlungen klingt bis in die Gegenwart.

Unübersehbar wird hier die Verbindung zwischen den Werken Werner Schwabs mit jenen Antonin Artauds, wie auch des Wiener Aktionismus und den frühen Aktionen der s.g. „Wiener Gruppe“:<sup>108</sup>

*"Die Radikalität des Körper-Material-Konzepts der Wiener Aktionisten, die Ausgangnahm von der Material-und Performance-Idee der Wiener Gruppe, überträgt Schwab auf die Sprache. Die Sprache wird selbst Körper [...]"<sup>109</sup>*

Wenn der Einfluss Heinrich von Kleists durch dessen „Wiederentdeckung“ des menschlichen Körper als künstlerisches Ausdrucksmittel für das Sprechtheater, durch das Erkennen einer möglichen Erweiterung des ästhetischen Ausdrucksspektrums durch dieses Ausdrucksmittel als wesentlich für die Entwicklung der Inszenierungsästhetik des Sprechtheaters wie für die darstellenden Künste angenommen wird, so ist es in gleichem Maße Antonin Artauds, indem dieser den (performativen) Körper von der literarischen Sprache „befreit“, die als Kommunikationsmittel funktionalisierte Sprache, oral oder literarisch, in Frage gestellt, die Funktionalisierung und der ihr zugeschriebenen Bedeutung vehement abgelehnt und schließlich negiert, den (performativen) Körper in seiner Gesamtheit als genuines Kunst-Material erkannt und begriffen hat.

---

108Vgl. auch: "Mittlerweile liegt von Landa ein weiterer Aufsatz zu Schwab vor. Darin versucht sie insbesondere die Form der Figurenrede in den Stücken des Radikal dramatiklers einer Analyse zu unterziehen und verweist nebenbei noch darauf, daß Schwab 'indem er nicht nur am Körper, sondern an Sprache Materialaktionen' vollzogen habe, 'die Strategien der Wiener Gruppe mit denen der Wiener Aktionisten [fusionierte]."; S. 56; zitiert nach: Landa, Jutta: "Schwabrede = Redekörper." In: Fuchs/Pechmann (Hrsg.): "Werner Schwab"; S. 43 in: Miesbacher, Harald: "Die Anatomie des Schwabischen"

109ebd.; S. 24

### 3 Kunst-Körper? - Kunst-Mensch? - Exkurs über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit eines Kunst-Lebens

*"Schlechte Künstler sprechen über Rebellion, wahre Künstler hingegen/machen die Rebellion [...] Man ist im Beruf nicht glaubwürdig; man besitzt keine Meisterschaft; man hat keine Fähigkeiten; man ist tatsächlich ein Dilettant in der schlimmsten Bedeutung des Wortes - deshalb revoltiert man."  
(Jerzy Grotowski)<sup>110</sup>*

Dieser bewusst in freier essayistischer Form verfasste Exkurs setzt sich grundsätzlich mit der Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit eines „Kunst-Lebens“ innerhalb eines in gleichem Masse durch geschriebene wie ungeschriebene Gesetze<sup>111</sup> konstituierten sozialen Netzwerks - der Gesellschaft - auseinander, wie in diesem die Begriffe „Kunst“ und „Künstler“ einer näheren Betrachtung unterzogen und hinterfragt werden, und ist als Anregung zu einer Diskussion der darin formulierten Überlegungen zu verstehen.

Eine - mögliche - Definition des Überbegriffs „Kunst“:

Kunst ist Kunst wenn sie als Kunst deklariert ist bzw. von einem/r Künstler/in oder einer Künstler-Gruppe zur Kunst erklärt wird<sup>112</sup> - vom Kunstschaffenden selbst, wie auch von einem durch diffuse Mechanismen und Regelwerke gekennzeichneten Kunstmarkt. (Definition notiert nach Dr.phil. Dieter Schrage<sup>113</sup>; Anm.).

---

110Grotowski, Jerzy: "Du bist jemandes Sohn". in: Pfaff, Walter, Erika Keil, Beat Schläpfer (Hrsg.): „Der sprechende Körper“; S. 202

111 Ungeschriebene Gesetze sind als solche zu verstehen, welche sich unter Abhängigkeit von kultureller, spiritueller, politischer und historischer Entwicklung innerhalb einer Gesellschaft herausgebildet und von dieser als soziales Regulativ als auch Normativ akzeptiert werden und m.A. nach den Raum zwischen den von der Legislative eines politischen Staatsgebildes bestimmten Regulativen und Normativen besetzt, diese interpretieren und durch Umgehung und/oder Negierung dieser staatlichen Regulative und Normative subversiv wirken kann.

112Marcel Duchamp, „La Fontaine“, 1917, New York - erstes öffentlichkeitswirksames „Ready-Made“ - Duchamp erklärt ein auf den Kopf gestelltes Pissoir-Becken zum Kunst-Objekt; ein Objekt des Alltags-Lebens wird zu einem Gegenstand der Kunst erklärt, es repräsentiert nicht: es ist, was es ist, ein Objekt, daß Menschen aus Notlagen hilft, und damit Freude bereitet.

113Dieter Schrage, geb. am 28. Juni 1935 in Hagen, Deutschland; gest. am 29. Juni 2011 in Wien, Österreich, Kulturwissenschaftler und (Kultur-)politischer Aktivist; Humanist vor allem; u.a. Zeitzeuge und Mitorganisator der Wiener „Arena-Bewegung“ 1976; Tätigkeit als Kurator u.a. für das MUMOK/Museumsquartier; bis zu seinem Ableben Dozent an der Universität Wien am Institut für Theater-, Film,- und Medienwissenschaften; Quelle: u.a. [https://de.wikipedia.org/wiki/Dieter\\_Schrage](https://de.wikipedia.org/wiki/Dieter_Schrage), Zugriff am 23.07.2014, 13:42 Uhr.

Nach Joseph Beuys<sup>114</sup> könnte hingegen jeder Mensch grundsätzlich „Künstler“<sup>115</sup> sein. Joseph Beuys Satz ist als Ermutigung aufzufassen, ein Leben lang neugierig, aufmerksam und sensibel sich selbst und seiner Umwelt gegenüber zu sein. Kein Kunstwerk im akademischen Sinn zu produzieren, sondern vielmehr das eigene Leben selbst als Lebens-Kunst zu begreifen, das Leben, aktiv und kreativ zu gestalten und so weit dies aufgrund von sozialen/politischen/gesellschaftskonventionellen Einflüssen möglich ist, nicht passiv gestalten zu lassen. Denn

*"Unsere lebendige Präsenz in der Gesellschaft ist [dadurch] eo ipso ein Lernprozess sozialen Handelns."*<sup>116</sup>

Performative künstlerische Ausdrucksformen - diese Einschränkung nehme ich an dieser Stelle vor, (wenngleich auch mit dem Begriff „Performativ“ mittlerweile eine kaum Überschaubare Vielfalt von künstlerischen Ausdrucksformen umfasst, Anm.) - sind für eine Untersuchung der Wechselwirkung zwischen „Kunstinformation“ und Rezipienten (bzw. Perzipienten) insofern relevant, da die Qualität und Quantität der wahr- und aufgenommenen Information (akustische, visuelle, olfaktorische etc. welche mit der jeweiligen künstlerischen Ausdrucksform verbunden sind, bzw. von dieser ausgehen, Anm.) wie auch die Reaktion der aktiv oder passiv teilhabenden Personen auf diese am unmittelbarsten festzustellen ist. Grundsätzlich ist

*„[...] an[z]unehmen, daß sich in einer Ästhetik des Performativen die Bereiche Kunst, soziale Lebenswelt und Politik kaum säuberlich voneinander trennen lassen.“*<sup>117</sup>

Welche Funktion, welche Position innerhalb eines Gesellschaftssystems nimmt also ein/e „Künstler/in“ ein, bzw. welche Funktion(en) und Lebens-Standort innerhalb dieses Systems wird ihm von ebendiesem zugewiesen und/oder zugeschrieben?

Die eines „Hofnarren“? Des Aufklärers? Des politischen Aktivisten? Des Psychologen? Eines Seismologen der Erschütterungen der Gesellschaftskruste frühzeitig wahrnehmen und warnend auf die Folgen hinweisen soll?

Welche wechselseitigen Wirkungswellen sind zwischen künstlerischen

---

114eigentl. Joseph Heinrich Beuys, geb. am 12. Mai 1921 in Krefeld; gest. am: 23. Januar 1986; u.a. Fluxus-Künstler; Kunst- und Kulturaktivist; Aktionskünstler; Kunsttheoretiker; Bildhauer; Professur an der Kunstakademie Düsseldorf; erklärte seine Biographie zur Kunst; Kunst und Leben als Einheit aufgefasst; Zusammenarbeit u.a. mit Wolf Vostell, Nam June Paik; Quelle (u.a.):

[http://de.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Beuys#Lebenslauf-Werklauf](http://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys#Lebenslauf-Werklauf); Zugriff am 23.07.2014; 14:03 Uhr.

115zu Joseph Beuys Auffassung eines „Kunst-Lebens“ Vgl. Stachelhaus, Heiner: „Joseph Beuys: jeder Mensch ist ein Künstler“; Erw. Neuausg. - München - Verlag Heyne , 1993;

116Hastrup, Kirsten: „Verkörperertes“ Wissen“. in: „Flamboyant“. Bd. 3; Hrsg.: Studio 7, International Theatre Ensemble e.V; Frühjahr 1996; S. 55

117Fischer-Lichte, Erika:: „Ästhetik des Performativen.“; S. 82

Ausdrucksformen und der Gesellschaft als solche wahrnehmbar?

Eingedenk der realen - hier als bekannt vorausgesetzten - prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen der überwiegenden Mehrheit von Künstlerinnen und Künstlern, ist die zu stellende Frage legitim, wann und warum ein Mensch die Entscheidung trifft, sich auf ein absehbar unsicheres Terrain zu begeben? Oder wird der/die Künstler/in entschieden?

Die Entscheidung, als Künstler/in arbeiten zu wollen ist eine Lebens-Entscheidung mit allen Kompromissen der mit dieser verbundenen möglichen materiellen wie sozialen Ein- und Beschränkungen, wenn die Prämisse einer Künstler-Existenz deren Unabhängigkeit ist.

In der Folge ist die berechtigte Frage nach der Bedeutung des Begriffs „Unabhängigkeit“ für den/die Künstler/in zu stellen.

Welche eine weitere Frage nach sich zieht: ob „Unabhängigkeit“ in einem soziokulturellen/politischen Netzwerk überhaupt denkmöglich ist.

Als Beispiel gibt der Performance/Körper/Multimedia-Künstler/Musiker etc. FLATZ<sup>118</sup> zu seinem Selbstverständnis als Künstler einige von vielen - möglichen - Antworten:

*"[...] mach ich heut'[Anm.: 2004] noch viel [gemeint ist die Finanzierung seiner Projekte, Anm.], um unabhängig zu bleiben[...]ich denke daß das Grundkriterium [um künstlerisch arbeiten zu können; Anm.], unter anderem die Annäherung an Freiheit ist."*

*"[...] [es] war von Anfang an klar [nach Ende seines Studiums in Deutschland; Anm.], daß ich professionell arbeiten will, und professionell heißt eben, ausschließlich das zu tun und davon auch zu leben. Das bestimmt die Form von Unabhängigkeit[...]"*;

*"[...]Freiheit ist eine ideologischer Begriff, den du im Kopf definierst [...]der sich auch immer verändert. Freiheit ist ein ganz komplexer Begriff denk ich auch und unter ander'm gehört, wenn wir jetzt von den körperbezogenen Arbeiten spricht, auch Angstfreiheit, und, Autonomie, also Unabhängigkeit, ökonomischer Natur, aber auch andere Dinge, die Bedingungen schaff'st da selbst. Und das ist für mich ein Ansatzpunkt gewesen, der für mich wichtig war: Unabhängig und frei zu sein. Soweit man das natürlich kann in den gesellschaftlichen Bedingungen, wir haben auch biologische Bedingungen, die den Rahmen vorgeben. Aber als Künstler hast Du kein Limit!"<sup>119</sup>*

---

118Flatz (Wolfgang Flatz, geboren 1952 in Dornbirn, Vorarlberg); Arbeitsbereiche: Performance; Body-Art; Multi-Media; Theater; bildende Kunst; Quelle: <http://www.flatz.net/>; Zugriff am: 24.07.2014; 12:33 Uhr.

119Dokumentationsgespräch mit FLATZ [bürgerl. Name: Wolfgang Flatz) geführt von Michael Hüttler und Gabriele C. Pfeiffer am 05.07.2004 im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts

Der Definition von FLATZ folgend ist ein Künstler demnach ein Mensch, der seine eigenen Regeln schaffen muss, der seinen Lebens-Raum selbst kreiert, im vollen Bewusstsein der Lebens-Bedingungen in einer ökonomisierten Gesellschaft.

Nur innerhalb seiner eigenen Grenzen=Regeln kann diese/r als Künstler/in arbeiten und existieren.

Folglich muss ein/e Künstler/in, um sich weiterentwickeln zu können, stets neue Regeln schaffen, ist eine permanente Verschiebung der eigenen Grenzen Existenzimmanent.

Dies beinhaltet die Notwendigkeit der permanenten Verletzung bzw. das negieren bestehender Regeln (gesellschaftlicher, sozialer, kultureller, geschriebene wie ungeschriebene), das Auslöschen von Normativen um selbst Normative aufstellen zu können.

Destruktion bzw. Infragestellung des bekannten, existierenden, um Raum zu schaffen für künstlerische Ausdrucksformen, welche die jeweilige Gegenwart reflektieren, das Vergangene aber Vergängliche zu respektieren, ohne ihre Sklave zu sein.

FLATZ spricht, wenn er im Dokumentationsgespräch die Regelverletzung als Prämisse für ein unabhängigen Kunstschaffen nennt, von Regelverletzungen im erweiterten (Lebens-)Kunst-Kontext, für die er selbst Verantwortung übernimmt und sich der möglichen Konsequenzen für ihn selbst bewusst ist und diese auch zu tragen bereit war und ist.

Er überschreitet bzw. erweitert zwar selbst vorgefundene Grenzen/Grenzziehungen, diese Grenzübertretung(en)/erweiterungen hat/haben jedoch keine nachhaltig(en) negativen Auswirkung(en) auf Menschen welche sich innerhalb des normativen Regelwerks der Gesellschaft aufhalten.

Ein geschaffenes Kunstwerk trägt neben seiner Funktion als kulturelles Zeichen auch das Signifikat „Künstler/in“ in sich, damit auch die Produktions- und Lebensbedingungen unter denen ein kreativer Produktionsprozess stattfindet bzw. stattfinden kann, folglich ist dem Kunstwerk die soziale Position des schaffenden Menschen innerhalb eines gesellschaftlichen Systems mit eingeschrieben..

---

Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien,.; Anm.: das Zitat folgt einer Transkription; trotz aller Sorgfalt sind Hörfehler aufgrund der manchmal schlechten Tonqualität möglich; Um das Zitat so authentisch wie möglich wiederzugeben, sind weder lautsprachliche Ausdrücke noch Grammatik der Schriftsprache angepasst.

Der/die Künstler/in bzw. ein Kollektiv aus Künstlerinnen und Künstlern bildet/n auch immer die Zeit ab, in der er/sie sozialisiert wurde(n).

Und nimmt/nehmen damit auch Funktion von Chronisten/innen seiner/ihrer Zeit ein, unabhängig davon, wie gewollt oder ungewollt kurzlebig deren geschaffenes Kunstwerk auch sein mag.<sup>120</sup>

Der sich mittels eines künstlerischen Werks äußernde Mensch als solcher äußert sich nicht nur durch die von ihm gewählte Kunstform formal und inhaltlich, sondern auch politisch. Die künstlerische Äußerung ist durch ihre schiere Existenz politisch.

*"Ich bin auch der Meinung, daß jede künstlerische Äußerung, wenn sie an die Öffentlichkeit gerät schon Politik ist', daß ein Künstler gar nicht unpolitisch sein kann[...]"<sup>121</sup>;*

Denn jeder künstlerische Akt bedeutet einen Eingriff in einen normativ konstituierten gesellschaftlichen Prozess.

Wie auch die Abwesenheit künstlerischer Äußerungen - die „Nicht-Kunst“ - politisch ist. Sofern diese Abwesenheit registriert und als Defizit empfunden, erkannt und Kunst als ästhetisch wie demokratiepolitisch notwendig bewertet, Kunst generell als eine Gesellschaft bereichernd begriffen wird, die individuelle Kreativität gefördert und im Bildungssystem einer Gesellschaft einen gleichberechtigten Platz einnimmt.

Ist Kunst als ein unverzichtbarer Teil einer funktionierenden Gesellschaft begriffen und mehrheitlich als solcher akzeptiert, bedeutet dies damit einhergehend auch daß der Status des/der Künstlers/in innerhalb dieser dementsprechend bewertet wird. Und damit auch den Status der künstlerischen Äußerungen.

Der Kunst-Mensch ist politisch, indem durch seine Existenz, nicht nur durch sein künstlerisches Schaffen - durch die Art seiner Lebensführung, seiner äußerliche Erscheinungsform wie z.B. einer die Norm brechende/persiflierende und damit kommentierende Art der Gestaltung seines Körpers (Piercings, Tattoos etc.), sein Sozialverhalten (welche bewusst provozierend als Teil der Lebens-Kunst begriffen, oder auch unbewusst provozierend) - eine mögliche alternative zu normierten Lebenskonzepten aufzeigt.

---

<sup>120</sup>Mit der Einschränkung, daß dieses Kunstwerk in welcher Form auch immer archiviert werden kann und wird. So sind Werke der bildenden Künste nachvollziehbar einfacher (auch: im kulturellen Gedächtnis) zu bewahren, als orts- und zeitgebundene Kunst wie es die darstellenden Künste sind. Hängt die Lebensdauer von Werken der erstgenannten Kategorie primär von der Materialbeschaffenheit und/oder der Sorgfalt der Lagerung ab, so ist die Archivierung und Bewahrung von Werken der darstellenden Künste erst seit der Entwicklung von audio-visuellen Speichermedien möglich.

<sup>121</sup>Dokumentationsgespräch mit FLATZ [bürgerl. Name: Wolfgang Flatz) geführt von Michael Hüttler und Gabriele C. Pfeiffer am 05.07.2004, a.a.O.

Der „Künstler“ ist ein repräsentatives Zeichen, bzw. Zeichensystem dem multiple von kulturellen/politischen/sozialen Ort abhängig, Bedeutungen und Charakteristika von der jeweiligen (Kultur-)Gesellschaft zu- und eingeschrieben werden. Es existiert gleichzeitig der authentische, einzigartige Mensch und dessen Projektion durch das Prisma der kulturell bedingten Vorstellungen und/oder Erwartungshaltungen einer Gesellschaft des/der Künstler/in gegenüber.

Abhängig von der Interpretation des Kunstbegriffs der Kunstschaffenden, ist deren Lebens-Auffassung „Kunst“ entweder unmittelbar öffentlich sicht- und spürbar, etwa durch Interventionen im öffentlichem Raum, oder verzögert wahrnehmbar, mittels eines den normativen Charakter eines institutionalisierten Kunst-Ortes (Theater, Museum, Galerien, Ausstellungshallen) (ver-)störendes Werkstücks.

Durch die Störung der „Normalität“ von alltäglichen Abläufen d.h. eine Zweckend- und/oder Verfremdende Nutzung von Objekten öffentlichen Guts um diese ästhetisch, ökonomisch und/oder gesellschaftlich in Frage zu stellen, wie, um ein prägnantes Beispiel zu nennen Christoph Schlingensiefs Aktion „Bitte liebt Österreich“ im Jahre 2000, vor der Wiener Staatsoper, als Reaktion auf die Regierungsbeteiligung der FPÖ.<sup>122</sup>

Der künstlerische Eingriff in das „Lebens-Theater“ bedeutet bis zu einem gewissen Grad immer auch einen Akt der Aggression: alltäglich Abläufe werden gestört und damit die Alltagsroutinen der „Figuren“ in diesem „Lebens-Theater“. Menschen werden in ihrer beruflichen Tätigkeit gestört oder unterbrochen, öffentliche Verkehrsmittel können ihren Fahrplan nicht einhalten, Wege sind versperrt oder eingeschränkt nutzbar. Kunst als der Hammer, der das Gesellschaftsgetriebe stört, wenn Kunst *„nicht [nur] der Spiegel [ist] der man der Gesellschaft vorhält, sondern*

---

122 Im Rahmen der Wiener Festwochen 2000 veranstaltet Christoph Schlingensief die Containeraktion BITTE LIEBT ÖSTERREICH – ERSTE ÖSTERREICHISCHE KOALITIONSWOCHEN.

Begleitet von großem öffentlichen Interesse ziehen zwölf Teilnehmer, von Schlingensief als Asylbewerber anmoderiert, für eine Woche auf ein rundum abgeschirmtes und kameraüberwachtes Gelände neben der Wiener Staatsoper. [...] Auf dem Containerdach werden blaue Fahnen der rechtspopulistischen FPÖ gehisst. Unter Bezugnahme auf das RTL2-Spektakel BIG BROTHER ist die österreichische Bevölkerung dazu aufgerufen, per Telefon täglich die zwei ungeliebtesten Insassen aus dem Container heraus zu wählen. Auch via Internet kann abgestimmt werden. Allabendlich um 20.00 Uhr müssen zwei Bewohner den Container verlassen, um in ihr Heimatland abgeschoben zu werden. Dem Sieger winkt ein Geldgewinn und eventuell, so sich Freiwillige finden, die Einheirat in die österreichische Wahlheimat.“ Quelle: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t033>, Zugriff am 09.12.2014, 11:19 Uhr;

*der Hammer mit der man sie gestaltet.*"<sup>123</sup>

Eine solche Störung verursacht Verunsicherung, diese Verunsicherung kann Furcht oder Angst auslösen, verursacht durch eine unerwartete, nicht einschätzbare Situation, die bei solcherart zu Teilnehmern instrumentalisierten Menschen sehen sich dieser Situation hilflos ausgeliefert.

Diese unerwartete Lebens-Situation erfordert von diesen Suchen nach alternativen Lösungsansätzen um diese zu verarbeiten.

Der Anspruch solcher Interventionen im öffentlichen Raum ist es meist, daß mit einer solchen Störung eine, wenn auch begrenzte, nachhaltige Reflexion ausgelöst wird.

Durch eine künstlerische Intervention eine Kettenreaktion auszulösen, die das Suchen nach alternativen Verhaltensweise und Handlungen als notwendig für den Entwicklungsprozess einer Gesellschaft erkennen läßt.

Eine wenigstens mögliche „Infiltrierung“ des gesellschaftlichen Entwicklungsprozesses mittels künstlerischer Äußerungen/Interventionen ist dann denkbar, wenn diese gleichermaßen kreativ wie intelligent und kompromisslos geplant und verwirklicht werden. Denn

*"Im Gegenteil bestätigt die Subjekttheorie Foucaults gerade, daß der Körper widerstandsfähig gegen die Dispositive der Macht eingesetzt werden kann. [...] So spricht auch Foucault von einer Individualität des Menschen die sich auch und gerade von seiner Herkunft herschreibt. Folglich kann auch der Körper als diskursives Konstrukt noch subversiv agieren, solange er noch Rests der Selbstbestimmung zurückbehält, die sich normierenden Zugriffen widersetzen."*<sup>124</sup>;

Unabhängig von der künstlerischen Ausdrucksform, unabhängig vom Ort und der Art der Intervention.

Das „Theater“ - ein wissenschaftlich problematischer, weil einschränkender Begriff<sup>125</sup> - hat, in diesem Zusammenhang genannt, eine historisch legitimierte gesellschaftspolitische Relevanz.

Wenngleich dem konventionellem Sprechtheater die Möglichkeiten des unmittelbaren Eingriffs durch systemimmanente Faktoren wie Ort-, Raum-; Zeitgebundenheit, sowie für einen Theaterbetrieb technisch, administrativ und logistisch notwendige Abläufe,

---

123"Schlüsselzitat von Karl Marx[...]„programmierend, auf der inhaltlichen Ebene" zitiert von Flatz in: Dokumentationsgespräch mit FLATZ [bürgerl. Name: Wolfgang Flatz) geführt von Michael Hüttler und Gabriele C. Pfeiffer am 05.07.2004, a.a.O.

124Bartl, Gerald: „Spuren und Narben : die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert“ Würzburg : Königshausen & Neumann , 2002, S. 186

125gemeint hier: das institutionalisierte Theater; dieses ist zwar Teil der Lebens-Theatralität, jedoch räumlich von dieser abgegrenzt, Anm.

verwehrt sind, kann Theater mittelbar noch (Aus-)Wirkung haben. Theaterformen, die sich gegenüber den veränderten Seh- und Hörgewohnheiten, den sich in ständiger Entwicklung befindlichen Audio/Visuellen Informations-, und Kommunikationstechnologien, sowie Audio/Visuellen Speicher- und Wiedergabetecnologien öffnen, welche „Theater“ als eine interdisziplinäre Kunstform begreifen, haben potentiell die Möglichkeit des Eingriffs in gesellschaftliche Prozesse. Denn

*"Sooft wir uns auf bestimmte Ausdrücke beschränken, begeben wir uns in die Welt der Vorstellungen, der Abstraktionen [...]Aber für mich ist das Theater nicht etwas, was sich in eine Schachtel stecken läßt."*<sup>126</sup>

Ein „Kunst-Mensch“ bewegt sich innerhalb des Gesellschaftssystems, mäandert jedoch zwischen den Hierarchieebenen innerhalb dieses Systems, ist - die angesprochenen Einschränkungen mitgedacht - in diesem Sinne „frei“, Die Bedeutung des Begriffs „Freiheit“ in der Kunst, für den Künstler wurde an anderer Stelle vom zitierten Künstler FLATZ bereits prägnant formuliert<sup>127</sup>.

Es wird dort jedoch auch deutlich gemacht, daß diese Freiheit letztlich eine beschränkte ist.

Innerhalb totalitärer Machtstrukturen wird, um ein Beispiel zu nennen, über Form und Inhalt künstlerischer Äußerungen bestimmt, diese als Distributionskanal einer politischen Ideologie instrumentalisiert, Kunst als Teil eines manipulativen Propagandasystems missbraucht.

In einem solchen totalitären System wird dem/der Künstler/in häufig die Funktion des „Hofnarren“ zugewiesen.

*"[...] Sobald sich [Kunst-]Vermittlung zur Anpassung entwickelt, stellt sie sich in den Dienst der Verteilung, Organisation und Erhaltung von Macht innerhalb gesellschaftlicher und sozialer Ordnungen. Objekt dieser Vermittlung ist der Körper selbst. [...] das, was innerhalb einer historischen Epoche unter Körper verstanden wird, [ist] Produkt der Medien sowie der sozialen und gesellschaftlichen Machtinstanzen, die sich der Medien bemächtigen. Mit dem Körper wird Politik betrieben und am Körper politische Macht eingeschrieben. Verwalter dieser Bemächtigung und Politisierung ist Mimesis, mimetisches Verhalten."*<sup>128</sup>

Allerdings ist festzuhalten, daß die Funktion des „Hofnarren“ keineswegs ein Phänomen, welches nur in autokratischen bzw. de facto - autokratischen Gesellschaftssystemen festzustellen ist.

---

126Grotowski, Jerzy: "Du bist jemandes Sohn". in: Pfaff, Walter, Erika Keil, Beat Schläpfer (Hrsg.): "Der sprechende Körper."; S. 201

127Vgl. Zitat von Flatz, Fußnote 3

128Leeker, Martina: „Mime, Mimesis und Technologie“; S. 308

Der künstlerisch tätige Mensch ist innerhalb eines säkularen, demokratischen System wie dem unseren ebenso eine (Repräsentations-)Figur im Zusammen- und Wechselspiel zwischen demokratisch gewählter Legislative und Exekutive und dem Sub-System „Kunstmarkt“ (in das ich analoge wie elektronische Medien miteinschließe) welches innerhalb des demokratischen Systems verortet ist, jedoch (meist) nicht demokratischen Wertepinzipien folgt, sondern Markt- und damit auch Machtpolitischen.

Der „Hofnarr“ des Kunstmarkts ist eine von diesem Kunstmarkt-System kreierte Kunst-Figur zu definieren, welche als Repräsentationsobjekt von diesem instrumentalisiert wird, eine „Kunst-Figur“ welche sich dessen in letzter Konsequenz nicht bewusst ist, die Mechanismen des Marktplatzes als quasi naturgesetzliches Faktum akzeptiert und sich deshalb von diesen unreflektiert vereinnahmen läßt, sich jedoch selbstbestimmt glaubt.

Dem gegenüber steht als Gegenpol der reflektierte Kunst-Mensch, der sich mittels der Reflexion seiner Verortung innerhalb dieses Kunstmarkt-Systems Freiräume schaffen kann.<sup>129</sup>

Es ist festzustellen, daß in einem den Prämissen der Marktwirtschaft folgenden soziokulturellem Umfeld Freiräume nur temporär existent sind, da die Mechanismen eines Marktes den Kunst-Menschen konsequenterweise zur kommerziell verwertbaren Kunst-Ware transformieren.

*[...]Als der 'wichtigste Mythos einer Konsumethik' ersetzt der Körper die obsolet gewordene Ideologie der Seele. Als Fetisch und Kapital wird er in die Zwänge der Marktwirtschaft eingespannt [...]*<sup>130</sup>

Der Dichter Werner Schwab hat dies erkannt und die Mechanismen des Marktes konsequent für sich zu nützen gewusst.

---

129Als nur ein Beispiel sei hier der Autor Felix Mitterer der jahrelang Hauptberuflich bei der Post arbeitete, und in seiner Freizeit schrieb. Und dessen Erwerbstätigkeit sich in seinen Texten wiederfinden lässt: die Figuren und die Sprache sind authentisch, es sind keine überhöhten Kunst-Figuren, es sind Charaktere die seiner Beobachtung entspringen. Er weiß, wovon er schreibt. Felix Mitterer wurde nur zögerlich vom Kunstmarkt wahr- und ernstgenommen. Durch den Erfolg der „Piefke-Saga“ (einer satirischen TV-Serie der 1980er-Jahre) hat er sich einen Freiraum geschaffen, bevor der Kunstmarkt in vereinnahmen konnte. Ein seltenes Beispiel dafür das ein Autor seine eigene „Trademark“ geschaffen hat.

130Peřka, Artur: „Körper(sub)versionen“; S. 65, zitiert nach: Baudrillard, Jean: "Der schönste Konsumgegenstand", S. 98-99 und 106-107.

### 3.1 Forschungsobjekt Körper <sup>131</sup>

*"Alle Macht geht vom Fleische aus"*  
Alfred Hrdlicka

*"Es ist das 'Fleisch', durch das der Körper immer schon mit der Welt verbunden ist. Jeglicher menschliche Zugriff auf die Welt erfolgt mit dem Körper, kann nur als verkörperte erfolgen. Deshalb eben übersteigt der Körper in seiner Fleischlichkeit jede seiner instrumentellen und semiotischen Funktionen."*  
Erika Fischer-Lichte<sup>132</sup>

Aus der Rezeption der Theater- und Schauspielgeschichte wird die - auf den ersten Blick banal erscheinende - Tatsache offenbar, daß der Körper des Menschen die Voraussetzung jeder performativen Ausdrucksform ist:

*"Der Körper im Theater - als Körper des Schauspielers - erscheint nicht nur als eine der Grundkonstituenten der Theateraufführung, sondern macht, wie Erika Fischer-Lichte betont, das Wesen der Theatralität aus: 'Theater braucht für seine Inszenierungen weder besondere Materialien, noch besondere Zeichensysteme. Der menschliche Körper und vielleicht noch Einzelne Objekte aus seiner Umgebung sind alles, dessen es bedarf, um eine theatrale Inszenierung hervorzubringen.' Dabei charakterisiert den Körper eine Doppeldimension. Er gilt gleichzeitig als phänomenal und semiotisch, ist ein Teil der Natur und Kultur."<sup>133</sup>*

---

131"Der menschliche Körper stellt ein Material dar, das weder eindeutig als Natur [...] noch als Kultur wie die Sprache [...] zu identifizieren ist, sondern sowohl der Natur als auch der symbolischen Ordnung der Kultur zugehört. [...] Auf diesen von der Natur auf je spezifische Weise geschaffenen Körper wirkt jedoch von Anfang an die umgebende Kultur [...] ein: sie hat nicht nur an der Entwicklung, Umstrukturierung und Regulierung der Körperbedürfnisse, der Ausbildung der Triebstärke und der Art der Triebartikulation erheblichen Anteil, sondern beeinflusst sogar die Ausformung der erwachsenen Körpergestalt, die weitgehend den in der betreffenden Kultur herrschenden Verhältnisse - was Ernährung, Hygiene, Gesundheitsfürsorge etc. betrifft - unterworfen und von den geltenden Idealen abhängig ist. Der Körper eines jeden Menschen stellt daher das Produkt eines mit der Geburt beginnenden und erst mit dem Tode endenden Wechselverhältnisses zwischen seiner je besonderen Natur und der ihn umgebenden Kultur dar - ein Produkt, das in dieser seiner spezifischen Eigenart wiederum ganz individuell ist. Als Natur ist der Körper in-signifiant, als Kultur dagegen kann er von Fall zu Fall zum signifiant avancieren-die Grenze zwischen dem Un-Bedeutenden und dem Bedeutenden ist quer durch den Körper gelegt. Beide Bereiche stoßen in ihm direkt aneinander. An diesem Material muß der Schauspieler die von ihm gewählten Zeichen herausarbeiten und realisieren, aus ihm muß er seine konkrete Rollenfigur gestalten. Seine Physis, soweit sie vom Zuschauer wahrgenommen werden kann - wie die Stimme und die Körperoberfläche-, muß er zum signifiant erheben, alles Un-Bedeutende in Bedeutendes verwandeln. Seine individuelle Körperlichkeit wird dergestalt ganz und gar in eine symbolische Ordnung überführt."; in: Pelka, Artur: „Körper(sub)versionen“; S. 25 zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika: "Semiotik des Theaters: eine Einführung." Bd. 3 (= "Die Aufführung als Text"), Tübingen, Verlag Narr 1995, hier: S. 28 ff

132Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: „Verkörperung“. Verlag Francke - Tübingen [u.a.] 2001, S. 17

133Pelka, Artur: „Körper(sub)versionen“, S. 24; zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika: "Theater". In: Christoph Wulf (Hrsg.): "Vom Menschen. Handbuch Historischer Anthropologie". Weinheim und Basel 1997, S. 985-996, hier: S. 987

Gemessen am Umfang der mittlerweile veröffentlichten wissenschaftlichen wie auch populär-wissenschaftlichen Literatur dieses Forschungsgebiets, ist der menschliche Körper ein ungemein attraktiver Untersuchungsgegenstand, der sich jedoch ob der Komplexität desselben gegen endgültige, universell gültige Deutungen sperrt.

Der dem theaterwissenschaftlichen Forschungsfeld der Theateranthropologie entstammende Denkansatz - an dem sich diese Arbeit orientiert, ist der des menschlichen Körpers als eine Projektionsfläche, auch eine Aufschreibefläche<sup>134</sup>, eines Trägers von Geschichte und Geschichten, eines Erzähl und Repräsentationsobjekts des soziokulturellen Umfelds in dem dieser Körper hineingeboren und sozialisiert wurde.

Jeder Mensch ist auch ein Lebens-Ort nimmt 'seinen' Ort mit sich - sein soziales, kulturelles, politisches Er-Leben das, was er/sie erfahren hat.

*"Jeder im sozialen Kontext Handelnde macht als Subjekt ihren oder seinen eigenen Weg. [...]es gibt keine absolute Trennlinie zwischen angeborenem und erworbenem Verhalten. Die Entkulturation des Körpers ist ein immerwährender Prozeß der Einverleibung von Wissen."*<sup>135</sup>;

Aus zunächst oral vermittelten Erinnerungen von alltäglich Erlebtem und prägenden Ereignissen generieren sich eine für jede Kultur identitätsstiftende Geschichten, welche schließlich mit Mitteln der bildnerischen Darstellung und/oder schriftlichen Zeichen für die Nachgeborenen festgehalten werden.

Diese Geschichten bilden die Grundlage für jeden dramatischen Text, für dessen Vermittlung dieser Vermittlungsmedien benötigt: den/die Schauspieler/in welche den Inhalt der Erzählung mittels der darin enthaltenen literarischen Figuren wiedergibt. Wobei zu beachten ist, daß der/die Chronisten/innen von Geschichte Form und Inhalt dieser bestimmen und damit auch dessen Deutung durch die Nachwelt.

Der menschliche Körper als Untersuchungsgegenstand<sup>136</sup> ist per se problematisch, ein sich in einem fließenden, oszillierenden Entwicklungsprozess befindliches

---

134"Der menschliche Körper [...] erscheint als soziales Gebilde und kulturelles Konstrukt, als ein Text, in dem nicht nur die eigene Subjektivität, sondern auch Gesellschaftsgeschichte und Wandlungsprozesse eingeschrieben sind.;"Pelka, Artur: „Körper(sub)versionen“, S. 20 a.a.O

135Hastrup, Kirsten: „Verkörperertes Wissen“; S. 55, a.a.O.

136 Vgl. Pelka, Artur: „Körper(sub)versionen“; Fußnote 196, S. 48: "Der Mensch ist nach Foucault ein relativ junges Produkt des humanwissenschaftlichen Diskurses. Das Erscheinen des Menschen 'war die Wirkung einer Veränderung in den fundamentalen Dispositionen des Wissens. Der Mensch ist eine Erfindung, deren junges Datum die Archäologie unseres Denkens ganz offen zeigt.'"; zitiert nach: Foucault, Michel: "Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften" - Frankfurt a. Main 1969, S. 462

Forschungsobjekt<sup>137</sup>, „der sowohl für Geistes- wie auch Naturwissenschaftlern/innen Fakultätsübergreifend<sup>138</sup> relevant ist.

Forschungsergebnisse können nur einen kleinen Ausschnitt abbilden, ein relativ kleines Erkenntnisfenster öffnen, da diese Ergebnisse aus der Perspektive der jeweils forschenden akademischen Disziplin gesehen werden müssen, auf den angewandten Methoden der Forschenden basieren, das spezielle Erkenntnisinteresse der jeweiligen Forschungsarbeit zu berücksichtigen ist

*"Die Vergegenständlichung des Körpers ist nicht plötzlich in unsere Kultur eingezogen, sie begleitet unser Denken seit Beginn der Neuzeit. [...] Die Aktualität dieses Zusammenhangs mag darin bestehen, daß gegenwärtig ganze Industriezweige (allen voran die pharmazeutischen) angetreten sind, zu beweisen, daß der Mensch nichts anderes ist als ein beherrschter Körper und ein herrschender Geist. Gleichzeitig sind wir sensibel dafür, daß wir die Folgen dieses Irrtums am eigenen Leibe zu spüren bekommen."<sup>139</sup>*

Jedes Individuum ist einzigartig, geprägt von nur von dessen Erlebten, Erfahrenen, Ge- und Erspürten, Gehörtem, Gelesenen.

*"[...] Am Anfang war der Körper; nicht der biologische Körper, sondern der vom-Leben-geprägte-Körper (um einen von Eugenio Barba Termini zu gebrauchen) [...] das verkörperte Subjekt."<sup>140</sup>*

Sind es einerseits diese Prägungen, die nur von diesem einzigartigen Individuum erlebt werden, so ist die Interpretation dieser Prägungen, die Reflexion derselben, das Umsetzen dieser Informationen in Entscheidungen welche zu Handlungen führen doch wiederum beeinflusst von einer Prä-Prägung durch das unmittelbar dieses Individuum umgebende soziokulturelle/gesellschaftspolitische Umfeld, von welchem das Individuum zu interpretieren „lernt“, von welchem das Individuum - auch - manipuliert wird. Sind diese Prägungen nicht auch eine

*"[...] Chronik vom Menschen und seiner Emotions-Geschichte, die nicht in den Dokumenten der Archive verbürgt ist, sondern in einem Intervall zwischen Wissen und (Noch-) Nicht-Wissen schwankt [...]?"<sup>141</sup>.*"

---

137"Seit den siebziger Jahren hat sich in den Kulturwissenschaften eine Anthropologie des Körpers entwickelt, in der allerdings der Begriff der Verkörperung zunächst keine Verwendung fand. Die Arbeit, die zu ihrer Entwicklung beigetragen haben, wenden sich dem Körper als Objekt oder Thema ihrer Analyse zu oder untersuchen ihn als Quelle der Symbolbildung in Diskursen, die sich auf unterschiedliche kulturelle Bereiche beziehen wie zum Beispiel die Religion oder die Gesellschaftsstrukturen."; Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: „Verkörperung“, S. 18

138hier: Theaterwissenschaft, Theateranthropologie, Linguistik, Philosophie, Kunst- und Medientheorie, Neurowissenschaft, Neurobiologie Neurophysiologie, Psychologie,.,;

139Bartl, Gerald: „Spuren und Narben : die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert“; S. 118; Fußnote 197, Zitat von: Barkhaus, Anette, Mayer Matthias, Roughley, Neal, Thürnau, Donatus (Hrsg.): "Identität, Leiblichkeit, Normativität. Neue Horizonte anthropologischen Denkens." Ffm 1999

140 Hastrup, Kirsten: „Verkörpertes“ Wissen“; S. 54.

141Brandstätter, Gabriele: ""Körper-Geschichte-Gedächtnis. Zu einer 'Chronik der Gefühle' bei Pina

Es stellt sich deshalb die Frage, in welchem Ausmaß jedes einzelne Individuum tatsächlich in der Lage ist, eine „freie Entscheidung“ treffen zu können.

Dieser Widerspruch, der in dieser Arbeit nicht aufzulösen sein wird, die Paradoxie des menschlichen Individuums, gleichzeitig einzigartig und Teil einer „Lebenskette“ zu sein, deren Glieder sich wechselseitig beeinflussen und manipulieren.

Nur wer sich selbst zu erkennen vermag, hat die Möglichkeit, sich einen Teil dessen zu erschliessen, das als „Welt“ bezeichnet wird.

Mit sich selbst Bekanntschaft zu schließen gehört mithin zum komplexesten Forschungsgebiet dessen, was sich als „das Leben“ herunterbrechen läßt. Denn

*"In der eigenen Leiberfahrung erhält das Subjekt den Schlüssel zur Erkenntnis der äußeren Welt, der Welt als seiner Vorstellung. Denn wie der eigene Leib Objektivation des Willens ist, so auch die gesamte Welt, die sich demnach aufgrund einer analogen Erkenntnis entziffert."*<sup>142</sup>

Folgt man Paul Watzlawick<sup>143</sup>, so konstruiert sich jeder Mensch seine Wirklichkeit nach dem eigenen Erkenntnisvermögen. Alles von Menschen beobachtete, gedachte, wird aus einer menschlichen Perspektive gedacht. Der „Mensch an sich“ sperrt sich ob seiner Komplexität gegen Versuche der Wissenschaft, diesen in seiner Gesamtheit zu erfassen.<sup>144</sup>

---

Bausch und Christoph Marthaler." S. 17-33, hier: S. 31; in: Frey Steffen, Therese [Hrsg.]: „Körpergedächtnis // Gedächtniskörper“. - Köln-Wien [u.a.] : Böhlau , 2008 .; Zeitschrift "figurationen-gender literatur" Kultur. 9. Jg. 2008, Heft 1; S. 31

142Bartl, Gerald: „Spuren und Narben : die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert“; S. 150

143Heinz Förster: „ Alles von Menschen beobachtete, gedachte, wird aus einer menschlichen Perspektive gedacht. Wir konstruieren die Welt nach unserem Erkenntnisvermögen.“ in:Radiokolleg - Wie unser Gehirn die Welt erschafft - Ö1 - Neurobiologische und konstruktivistische Theorien (1).Gestaltung: Margarethe Engelhardt-Krajanek - Produktion ORF - Radio Ö1, Sendedatum: 31.03.201, Der Mittschnitt der 4 Teile der Radioreihe „Radiokolleg“, vom 31.03. - 03.04.2014 ist im Besitz des Autors, Anm.

144Bezugnehmend auf die Gedächtnistheorie Sigmund Freuds: "Vor dem Hintergrund dieser, einer die sprach-analoge Struktur des Unbewussten einbeziehenden Gedächtnistheorie wäre die Identität des Körpers somit durch eine unhintergehbare Nachträglichkeit gekennzeichnet, was hieße, daß körpersprachliche Zeichen, Gebärden, Geste oder Symptome die Materialität des Körpers erst hervorbringen, wobei ihre vollständige Entzifferung sowie eine dauerhafte Fixierung und Festschreibung nie gelingen kann.";Öhlschläger, Claudia, Birgit Wiens: "Körper-Gedächtnis-Schrift. Eine Einleitung." in: Öhlschläger, Claudia; Birgit Wiens [Hrsg.]: Körper - Gedächtnis - Schrift : der Körper als Medium kultureller Erinnerung.(Geschlechterdifferenz & Literatur ; 7 )(Münchener Universitätsschriften ) Berlin : Schmidt , 1997 S. 9-25, hier: S. 17

### 3.2 Schauspieler-Körper

*"[...]Theater ist ein Ort, wo du keinen Beruf haben musst, weil du so viele Berufe brauchst [...]das ist für mich ein Lebensforschungsinstitut, - also für mich ist Theater einfach: Beruf: Leben[...]1. muß i mi bewegen - also der motorische Apparat - also ich wer'd bezahlt dafür, daß i mi beweg', wo andere zahlen dafür - ich sollte ein Bewußtsein haben über meine Psyche, weil sonst host a Problem noch'n andern, wenn dir nicht bewußt ist, was dei psychischer Zustand is,[...]Jes sollte ein Bewußtsein über dein rationales 'Sein' - also: Denken - und alles host du im Theater [...]Und des find ich einfach einen sehr guten Beruf weilst einfach deine verschiedenen Bewußtseinsebenen zu trainieren (sic!)  
Hubert „Hubs“i“ Kramar<sup>145</sup>*

Der Fokus ist hier ausschließlich auf den Körper in der darstellenden Kunst, um präzise zu sein, dem Schauspieler-Körper des Sprechtheaters gerichtet.

Diese Ein-, und Beschränkung ist notwendig, da es ohne diese den Raum dieser Arbeit sprengen würde, wengleich auf die wechselseitigen Einflüsse der performativen künstlerischen Ausdrucksformen aufeinander eingegangen wird.

Der Körper ist unbestreit- und widerlegbar ein biologische Maschine<sup>146</sup> deren exakte Funktionsweise immer noch nicht zur Gänze entschlüsselt wurde und in der Folge anfällig für Störungen des biomechanischen Systems.

Wird dieses biomechanische System über einen längeren Zeitraum über- bzw. unterfordert, benützt zeitigt dies merkbare Folgen, nämlich eine nachhaltige, oft irreversible Schädigung desselben<sup>147</sup>.

---

145zitiert aus: Dokumentationsgespräche mit Hubert "Hubs"i" Kramar geführt von Ulf Birbaumer, Michael Hüttler und Gabriele C. Pfeiffer am 14.07.2004 im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, ab ca. 32 min, Teil 2; Hubert „Hubs“i“ Kramar; geb. 27. 6. 1948 in Scheibbs – Österreich; 1970 – 73 Reinhardt Seminar Wien – Abschluss-Diplom und Lee Strasberg Ausbildung; Wesentlich: verschieden Ausbildungen bei damals international herausragenden Theater experimentelles Theatermachern 1973 -77 unter anderem bei: Jerzy Grotowski im Theaterlaboratorium in Wroclaw Polen, Alan Wynrode La Mama – New York, Jango Edwards – Amsterdam, Le Breton – Paris, Jerome Savary Grand Magic Circus etc.; Tätigkeit als Schauspieler, im Kulturmanagement (1989 Mitbegründung der IG freie Theater und langjähriges Vorstandsmitglied), Theateraktivist( Agit Prop Theatrale Aktionen im öffentlichen Raum), Gründer mehrerer Theater, u.a. 1996: Gründung/Leitung des RESIDENZTHEATER im Museumsquartier Wien, 1999: KABELWERK – Wien/Meidling Öffnung und Co-Leitung, 2006: Öffnung und Leitung des: 3raum-anatomietheater – Wien; Quelle: <http://hubsikramar.net/ueber-mich>; Zugriff am 09.08.2014, 11:17 Uhr

146" In Punkt 44 der 'Prinzipien' heißt es: 'Das erste Prinzip der Biomechanik ist folgendes: der Körper ist eine Maschine, der Arbeitende ist der Maschinist'. Die Dualität des Schauspielers, als Künstler/Produzent gleichzeitig auch Material der eigenen Produktion zu sein, nahm Meyerhold als Ausgangspunkt, bisherige Schauspiel-Systeme, die das 'Material' und die Form seiner Organisation nicht der bewußten Gestaltung und Kontrolle unterzogen, zu attackieren, und zwar lange, bevor der Terminus Biomechanik entstand." Hoffmeier, Dieter; Klaus Völke [Hrsg.]: „Werkraum Meyerhold“; S. 67

147 Eine „Alltägliche Körpertechnik“ ist geprägt von sozialkulturellem Umfeld; auch, in weiterer Folge,

Jeder menschlicher Körper repräsentiert ein historisch/genetisches Archiv.<sup>148</sup>

Der in seiner biomechanischen Funktionsweise u.a. auch als Arbeitsmaterial fungiert. Bei der Beobachtung von Bauarbeitern wird die Funktionalisierung deren Körpern zum Arbeitsmaterial deutlich erkennbar. Je nach physischer Beschaffenheit und individueller motorischer wie auch intellektueller Begabung der einzelnen Arbeiter werden deren Körper zu Lastentransportern und/oder Maschinisten funktionalisiert, wie sie auch als „Datenspeicher“ funktionalisiert werden, welche die zur Koordinierung der Arbeitsabläufe notwendigen Informationen speichern und weitergeben. In den Arbeitsabläufen einer Gruppe von Arbeits-Körpern sind durchaus choreographische Elemente erkennbar.

Im Besonderen der Aufbau eines Bühnenbilds<sup>149</sup> einem (institutionalisierten Sprech-)Theater hat performativen Charakter. Jeder der Bühnenarbeiter/innen, Beleuchtungstechnikern etc., hat seinen/ihren „Spielraum“, ist für einen vorab bestimmten Bereich verantwortlich, es wird sowohl in der Gruppe (z.B. beim Aufrichten großer Bühnenbildelemente) als auch solistisch „performt“ (z.B. das Einstellen bestimmter Leuchten und Scheinwerfer auf einer Leiter).

Einerseits das „Ensemble“ der Bühnenarbeiter, andererseits die Solisten, die koordinative Funktion haben, miteinander jedoch in einem täglich variierenden Rhythmus interagieren.

Durch die ineinander verschränkten interagierenden Arbeitsabläufe entstehen Gruppenbilder, die skulpturale Qualität haben, einen Augenblick nur oder auch für einen längeren Zeitraum, wenn etwa gemeinsam ein Bühnenhorizont hochgezogen wird.

Als Beispiel eine Beschreibung: Die Bühne und der Zuschauerraum sind abgedunkelt, um die Einstellung der mitspielenden Leuchten und Scheinwerfer zu ermöglichen, die zur Überprüfung der korrekten Positionierung kurz aufleuchtenden Lichtquellen

---

vom gewählten Beruf (im besonderen bei körperlicher Arbeit - Nutzung des Körpers bei Tätigkeiten, in dem der Körper weniger als Nutz- denn als "Stützapparat" verwendet wird. Eine langjährige "Ruhestellung" des Körpers zeigt auf Bewegungsabläufe ebenso Auswirkungen., Vgl. Hüttler, Michael: „Der Körper als Ort der Erinnerungen.“, S. 77

148"Authentizität des Körpers lässt sich [...] ganz wörtlich bestimmen: als Wahrhaftigkeit einer Person, wie sie sich an deren Körper signifikant ablesen lässt. [...] was zählt, ist allein sein Charakter als mimetischer Signifikant, dessen Funktion eine analogische Abbildung des »Wahren« ist. Nur den natürlichen, nicht arbiträren Signifikanten des Körpers gilt die Aufmerksamkeit. Denn der Körper ist nicht nur (in diesem Sinne) authentisch, er ist auch Maskerade, ist angelernte Geste, versteckt sich hinter Kleidung und Etikette, hinter den Einschreibungen des Kulturellen."; Bartl, Gerald: „Spuren und Narben : die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert“, S. 140

149Die Beschreibung folgt meinen Beobachtungen im Rahmen meiner beruflichen Tätigkeit im „Theater in der Josefstadt“ seit 2008.

erzeugen durch die Verzerrung des Raums durch das Licht und der sich in diesem Leicht bewegenden Bühnenarbeiter/Beleuchter an psychedelische Lighthshows der 1960er und 1970er Jahre erinnernde Bilder. Sind die einzelnen oder gruppierten Bühnenarbeiter verzerrt, nur als Schattenrisse erkennbar, verstärkt sich der Eindruck einer choreographierten Performance.

In solchen Momenten überschreitet die rein funktionelle Performativität der Arbeiter-Körper die Grenze zur ästhetischen Performativität.

Wenngleich Walter Pfaff aus der Sicht des Theateranthropologen darauf hinweist, daß

*"[...] eine [bestimmte] Technik ein ganz bestimmter Gebrauch des Körpers [ist]. Der Gebrauch des Körpers im alltäglichen Leben unterscheidet sich wesentlich vom Gebrauch des Körpers auf der Bühne [bedingt durch die Kultur, gesellschaftlichem Status, dem Beruf]. [...] Man kann zwischen einer Alltagstechnik und einer Ausnahmetechnik unterscheiden."*<sup>150</sup>

Der Körper als ästhetisches Material darstellender Kunst-Menschen beansprucht Raum und Zeit für eine Analyse durch diesen.

Ein „work-in-progress“, der für einen/e Schauspieler/in ein Kunst-Leben lang andauert. Der/die Schauspieler/in existiert jedoch weder ausschließlich als Alltags-Mensch noch als Kunst-Mensch, er existiert changierend zwischen dem Alltags-Lebensraum und dem ästhetischen Kunst-Raum<sup>151</sup>, ist vor die Aufgabe gestellt, „Alltagstechnik“ und „Ausnahmetechnik“<sup>152</sup> einerseits zu vereinigen und paradoxer Weise andererseits zu trennen. Abhängig von der unmittelbar zu bewältigenden Lebenssituation kann sowohl die „Alltagstechnik“ wie auch die „Ausnahmetechnik“ in dieser entweder unterstützend oder behindernd wirken.

Das Material, daß dem/der Schauspieler/in für seine/ihre künstlerische Arbeit zur Verfügung steht ist einzigartig ob seiner Beschaffenheit - das einzige in der Kunst verwendete Material, das der Künstler nicht wechseln kann, das mit seinen genuinen Eigenschaften nur ein Mal existiert.

*"Dabei aber ist der Akteur im Vergleich zu anderen Künsten wie Malerei, Bildhauerei oder Dichtung deutlich im Nachteil. Wo diese nämlich ihre materiellen Grundlagen aufheben, aus unbelebtem und formlosem Material ihr Werk verfertigen können, da steht dem Akteur nur sein Leib zur Verfügung."*<sup>153</sup>

---

150 Pfaff, Walter [Hrsg.]: „Der sprechende Körper.“, S. 80

151 Vgl. Fischer-Lichte, Fußnote 21

152 Vgl. auch: Hüttler, Michael: „Der Körper als Ort der Erinnerungen.“; S. 71 ff.;

153 Cramer, Franz Anton: „Der unmögliche Körper“; S. 61

Er gibt dieses, sein/ihr Arbeits-Material im Augenblick der Vereinbarung zwischen künstlerischer Leitung und dem Noch-Alltags-Menschen „Schauspieler“ aus den Händen, das Kunst-Material Körper wird vom „Eigner“ bzw. „Eignerin“ bewusst überantwortet, eine temporäre Selbstausslieferung.

*"Am Anfang des modernen Theaters stehen der menschliche Schauspielleib und der sprachliche Textkörper. Der Schauspieler verleibt sich den Textkörper ein und ist seinerseits selbst Teil der dramatischen Inkorporationsprozesse, denn dargebracht wird der Leib in letzter Instanz [...] dem Theaterapparat."<sup>154</sup>*

Eine durch theaterpraktische Faktoren notwendige Aufgabe der Kontrolle wie z.B. das Übernehmen einer Figur<sup>155</sup>, die der/die Schauspieler/in innerlich ablehnt, einen Widerstand überwinden muss, um die gestellte Aufgabe zu bewältigen und zulassen zu können.

Im „Spiel“ mit dem Kunst-Menschen-Material wird die Art der Bewegung, des Sprechens, des Intonierens vorgegeben, die künstlerische Leitung bestimmt das äußerliche Erscheinungsbild.

Es sind verschwimmende Grenzen zwischen bewusstem Aufgeben der Kontrolle des eigenen Körpers durch den Kunst-Menschen wie auch dem unkontrollierbaren weil unbewusstem durch manipulative Einflüsse von außen (dazu zählen auch alle Ereignisse des Alltags-Lebensraums des Kunst-Menschen, die unbewusst aufgenommen werden und das "eigene" Handeln und letzten Endes auch Einfluss auf die Gestaltung der Figur haben).

Kunst-Körper und der Text-Körper werden in einem Wechselspiel der Zeicheninterpretation zwischen Regie und Schauspieler während des Probenprozesses zu einem Metatext vereinigt.

Der polysemantische Kunst-Körper des Schauspielers ist dreifach auf der Bühne präsent: als Individuum mit seinem genuinen Lebens-Text (Alltagsperson), als berufstätiger Kunst-Mensch dessen Aufgabe die Darstellung einer fiktionalen Figur eines dramatischen Theater-Textes ist und, drittens als Verkörperung des fiktionalen Charakters selbst.<sup>156</sup>

Für die Dauer der Aufführung sind diese drei Eigenschaften des Kunst-Körpers Bedingung für die Existenz und der Möglichkeit der Vermittlung des Metatextes.

---

<sup>154</sup>Caduff, Corina, 1965- [Hrsg.]: „Das Geschlecht der Künste“ . - Köln ; Wien [u.a.] : Böhlau , 1996; S. 154

<sup>155</sup>Ich beziehe mich hier auf die Arbeitsbedingungen eines Repertoire-Theaters mit festem Ensemble.

<sup>156</sup>orientiert an Bertolt Brechts Text „Über das chinesische Theater.“, Vgl. Fußnote 62

*"[...]der reale Körper des Schauspielers [dient] nicht nicht lediglich als Medium und Zeichen für die sprachlich konstituierte Figur, sondern [...] die Figur, die auf der Bühne erscheint [ist eine] ohne das je besondere leibliche In-der-Welt-Sein des Schauspielers nicht zu denken und zu haben ist, daß sie [die Figur] jenseits seines individuellen phänomenalen Körpers, den sie nicht [...] zum Verschwinden zu bringen [...] vermag, keine Existenz hat. Dies eben meint der Begriff der Verkörperung, wie er heute in der Theaterwissenschaft verwendet wird."*<sup>157</sup>

Der Kunst-Körper kann also ob seiner polysemantischen Eigenschaften niemals als phänomenal und einzigartig begriffen werden. Ebenso wie er niemals nur eine Funktion haben kann. Weder ist er ausschließlich ein Vermittlungsmedium der linguistischen Zeichen des dramatischen Textes, noch repräsentiert er ausschließlich den Metatext der Regie.

In seiner körperlichen Materialität ist er als Teil des Theater-Textes Bedingung für das Ereignis der Aufführung. Das Körper-Material fungiert ebenso als skulpturales Element des Bühnenbilds, ist passiv fleischliches Requisit, Projektionsfläche, Leucht-Körper ist Sprach-Körper<sup>158</sup>. Das Verhältnis zwischen den multiplen Funktionen und Bedeutungen des Kunst-Körpers wird von den kulturellen/gesellschaftlichen Bedingungen unter denen eine kreativer Arbeitsprozess stattfindet bestimmt. Ob eine Sichtbarmachung der Fleischlichkeit des menschlichen Körpers durch diese Bedingungen ermöglicht wird (auch abhängig vom Berufsverständnis des Ensembles) oder ob dieser am Arbeits- und Aufführungsort selbst aufgrund eines als normativ verstandenen ästhetischen Konzepts tabuisiert wird.

Das Sichtbarmachen des fleischlichen löst zum Teil immer noch äußerst heftige Reaktionen aus. Die Präsenz des realen fleischlichen Leibes mit seinen ästhetischen Defiziten, seinen Körperflüssigkeiten, seinen Ausdünstungen überschreitet immer

---

<sup>157</sup>Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: „Verkörperung“; S. 17 a.a.O.

<sup>158</sup>Für den Körperdiskurs im Gegenwartstheater, insbesondere für die Schauspielkunst, ist neben Prozessen der Transformation und Transgression das Phänomen der Dopplung ein zentraler Ausgangspunkt. Die Loslösung vom Literaturtheater und der damit einhergehende Bedeutungsverlust des Textes als Spielvorgänge sowie das Aufkommen neuer Formen der Aktions- und Performancekunst in den 60er Jahren hatte insofern Auswirkungen auf die Schauspielkunst, als dass das Verkörperungskonzept, das auf der Vorstellung beruht, dass der Schauspieler/-innenkörper als Zeichenträger für die im Text gezeichnete Figur eingesetzt wird, einer Revision unterzogen wurde. Das gewandelte Verhältnis von Verkörperung hat zum einen zur Folge, dass die »Doppeldeutigkeit des leibhaftigen Schauspielers auf der Bühne die klare Grenzziehung von Faktum und Faktum unmöglich macht.« Zum anderen tritt die Schauspielerin in ein neues Verhältnis zu der Figur im Theater, die sie auf der Bühne darstellen soll. Nach Rodelt wird nicht eine »fertige« Figur, sondern deren »allmähliche Entwicklung vorgeführt. Dabei ist diese Entwicklung einer Figur ein experimenteller Vorgang, in dem die Figur umgestaltet und auch in Frage gestellt wird.“; zitiert nach: Roselt, Jens: "Phänomenologie des Theaters." München 2008, S. 231 bzw. S. 248, in: Petrović-Ziemer, Ljubinka: "Mit Leib und Körper : zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik." Bielefeld : transcript , 2011 (Theater ; 42) ; S. 178

noch eine Grenzlinie.

Hier ist anzumerken, daß der Begriff „Fleischlichkeit“ keineswegs als synonym mit „Nacktheit“ verwendet wird, sondern im ästhetischen und semantischen Sinn.

Auslöser dieses für die ästhetische Weiterentwicklung des Theaters wichtigen Paradigmenwechsels in Bezug auf die Funktion und Ästhetik der darstellenden Kunst an den Sprechtheaterbühnen (hier beschränkt auf den deutschsprachigen Raum) sind die in den von gesellschaftspolitischen Umbrüchen determinierten 1960er Jahre entstandenen Körperzentrierten künstlerischen Ausdrucksformen<sup>159</sup>, welche den Körper als Gestaltungsmittel ins Zentrum rückten.

Ein Zeitzeuge dieses Paradigmenwechsels ist der Schauspieler/Performer und Theateraktivist Huber „Hubs“i“ Kramar:

*"Das heißt, aber, im Grunde wurde Ende der 70er Jahre [...] war ja ein gesellschaftlicher Umbruch, also erstens wurde dieses leidige 'Stehbeispiel' beim Theater, was bei uns ja immer noch vorherrschend war damals praktisch durch diese ganz anderen, eben durch Grotowski, Techniken, LaMamma-Techniken - das waren ja ganz andere - das heißt der Körper wurde viel wichtiger, also es gab plötzlich - obwohl der Strasberg natürlich sagt, es gibt ja für Theater nur eine Definition, das ist die Reaktion auf nicht-vorhandene Subjekte und Objekte. Diese 'als-obs' - Stanislawski-Begriff - weil da Schauspieler ist kein Sänger, kein Akrobat, er ist aber [...] ist doch Künstler [...] wo man die Traditionen des Könnens beachten sollte [...]"<sup>160</sup>*

Das Spiel auf den Bühnen wurde in der Folge lebendiger, ästhetische Normative wurden in Frage gestellt und/oder auf mehr oder weniger radikaler Weise als nunmehr irrelevant begriffen demontiert, die Forderung gestellt, anstelle von idealisierten, statischen Kunst-Figuren authentische Schauspieler-Körper auf der Bühne agieren zu lassen.

Durch den Einfluss der körperzentrierten künstlerischen Ausdrucksformen, wurde auch ein Paradigmenwechsel in der Schauspielausbildung ausgelöst, es war nun auch für bereits etablierte Schauspieler/innen opportun sich mit diesen Ausdrucksformen

---

<sup>159</sup>Happening, Fluxus, Performance Art, Body-Art und für die österreichische Theater- und Kunstlandschaft wichtig der s.g. „Wiener Aktionismus.“

<sup>160</sup>Dokumentationsgespräche mit Hubert "Hubs"i" Kramar geführt von Ulf Birbaumer, Michael Hüttler und Gabriele C. Pfeiffer am 14.07.2004 im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien; Anm.: Um das Zitat so authentisch wie möglich wiederzugeben, habe ich weder lautsprachliche Ausdrücke noch Grammatik der Schriftsprache angepasst.

auseinanderzusetzen.

Öffnete doch die Performance Art, wie auch die im Entstehen begriffenen Body-Art den Blick auf eine Arbeitsweise welche das Erweitern des Ausdrucksspektrum mittels des eigenen Körpers ermöglichen konnte.

Mit der Auseinandersetzung mit den Ausdrucksfähigkeiten und -möglichkeiten des eigenen Körpers und seiner Funktionalisierung als ästhetisches Kunst-Material verändert sich auch der Umgang mit diesem durch den/die Schauspieler/in selbst, äußert sich in einer veränderten Semantik des Theatertexts, generiert als Folge dieser veränderten Prämisse entsprechende dramatische Texte, und oder äußert sich in der Negation oder dem Zurückdrängen des sprachlichen Textes zugunsten der Expressivität des Körpers, im Besonderen im Postdramatischen Theaterzeitalter. Die Expressivität des fleischlichen Schauspieler-Kunst-Körpers wird ästhetisch funktionalisiert: physische Dysfunktionen, Körperflüssigkeiten- und Funktionen, deformierte, der als normativ konstituierten physischen Ästhetik entgegengestellte, „unästhetische“ Leiber werden als nonverbale Körper-Zeichen innerhalb des Metatexts einer Produktion wichtig.

Kein ätherisches, bewundertes Kunstwesen in einem Kunst-Raum, ist nun zu sehen, sondern ein Mensch mit seinem Fleisch, mit seinem Blut bricht in die Illusionswelt des Kunst-Raums ein, bricht diesen auf, zwingt das Publikum somit, Stellung zu nehmen und zu reagieren.<sup>161</sup>

Der nackte Kunst-Mensch als das was er ist, in einem entleerten, neutral ausgeleuchteten Bühnenraum, welcher einen hier: literarischen, Charakter ausschließlich mit und durch sein individuelles und gleichzeitig universelles Mensch-Sein zeigen kann, ist vielleicht ein Ideal.<sup>162</sup>

---

161"Es ist das 'Fleisch', durch das der Körper immer schon mit der Welt verbunden ist. Jeglicher menschliche Zugriff auf die Welt erfolgt mit dem Körper, kann nur als verkörperte erfolgen. Deshalb eben übersteigt der Körper in seiner Fleischlichkeit jede seiner instrumentellen und semiotischen Funktionen."; Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: „Verkörperung“ ; S. 17

162"Es handelt sich letztlich um die Ambivalenz des Natürlichen, Echten oder Authentischen im Kontext von Darstellung: Körper und Körperlichkeit dienen auf der Bühne als Garantie und Gewähr für das Echte und Wahre, das Unhintergehbare. Sie werden anfangs auch noch von Decroux selbst, später etwa von Grotowski (vgl. Grotowski 1994) und vor allem im Tanz durchgehend angerufen, wenn Schweiß, Schmerzen und Echtzeitvollzug die szenische Wahrheit verbürgen sollen. Zugleich werden Körper aber dazu eingesetzt, eine wie auch immer synthetisch, »künstliche« und oft eben auch gerade schriftlich präfigurierte Vor-Stellung zu geben. Der Körper ist dabei »echt« , insofern er kommuniziert und sich zeigt, »unecht«, insofern er etwas außer sich kommuniziert und mitteilt und sich dadurch zum körperfremden Werk gestaltet. Dieses Oszillieren zwischen den szenischen Funktionen des Körpers als Natur und als Bild, diese widerstreitenden Aspekte des Leiblichen -

Das radikalste Modell ist in dieser Hinsicht jenes von Michel Decroux, der *mime corporel*<sup>163</sup>, in dem der Körper allein als Kunst-Objekt und Subjekt fungiert.

Der Körper der in sich ästhetische und künstlerische Energie, sodass ein durch den Körper wiedergegebener fiktionaler Theatertext diesen Körper zum objektivierten Wiedergabemedium degradiert.

*"[Decroux führte] den individuellen Körper des Schauspielers dem Status reinen Materials zu [objektivierte ihn im bewegten, körperfremden Kunstwerk [womit er diesen seine] ontologische Rolle [absprach], die ihm [den Körper] sonst im Theater zukommt, nämlich mit seinem Leibe einen vorgegebenen dramaturgischen Inhalt zu verkörpern."*<sup>164</sup>

Ein Modell, um dies hinzuzufügen, welches an sich selbst gescheitert ist.<sup>165</sup>

Die zur Verfügung stehenden Quellen lassen die Schlussfolgerung zu, daß, obschon es in jeder Epoche multiple ästhetisch und formal sich unterscheidende Schauspielschulen- und -methodologien gab - welche parallel mit- und nebeneinander ko-existierten, war der Einbruch der sozialen/gesellschaftspolitischen Realität in den in den Kunst-Raum Theater ein Einschnitt, welche das subreale Gesellschaftssystem Theater nachhaltig (ver-)störte.

Das Lebensmodell, im Kollektiv zu leben und kreativ zu arbeiten, Kunst und Leben zu verschmelzen, gleichermassen an der Verfeinerung der Schauspieltechnik wie auch an der eigenen Persönlichkeit zu arbeiten war eine Folge der gesellschaftspolitischen Strömungen Ende der 1960er Anfang der 1970 er Jahre.

Als ein Beispiel die Erinnerungen der Drehbuchautorin und Dozentin Hilde Berger<sup>166</sup>

---

zugleich Träger der Kommunikation und deren verbürgende Instanz zu sein - werden mit den Theateravantgarden der frühen Moderne immer weiter in den Mittelpunkt gerückt, sie werden zum eigentlichen Thema.";Cramer, Franz Anton: „Der unmögliche Körper“; S. 106

163Schlüsselbegriffe *mime corporel* nach Cramer: Leibbegründetheit, anatomische Segmentierung, intrakorporelle Bewegungsisolation, Geometrie und Statuarik; technischer und poetischen Kanon; streng begrenztes formales "Repertoire der Gestaltelemente, das sich aus dem Material, dem Körper selbst, ergibt." Vgl. Cramer, Franz Anton: „Der unmögliche Körper“; S. 27 ; Gebote des *mime corporel*: 1) Grundlagenforschung; 2) Selbstbeschränkung; 3) Entsubjektivierung; 4) Kodifizierung/Stilisierung; 5) Schlüsselstellung des Akteurs; "Unter Rückgriff auf [Edward Gordon] Craig entsteht der ›neue Schauspieler‹ als leibliche Marionette, als Instrument des Verstandes, der sich in ihr nachbildet. Decroux hat damit gewissermaßen zu sich selbst gefunden. Die Obsession eines de-kontextualisierten Körper-Instruments, eines »acteur mieux conçu« ist ab jetzt vollkommen. Diese fünf Parameter körperlicher Spielweise bilden die Kernpunkte der von ihm intendierten Darstellenden Kunstform."; ebd. S. 43

164Cramer, Franz Anton: „Der unmögliche Körper“; S. 27

165Vgl. ebd; S 27 a.a.O.

166Geb.: 18.Oktober 1946 in Scharnstein Oberösterreich; November 1967: Gründung der Avantgarde-Bühne „Cafétheater“ gemeinsam mit den Studienkollegen Götz Fritsch und Dieter Haspel; 1969: Gründung der Theatergruppe „torso“ gemeinsam mit Reiner Finke.; 1974 Gründung des Theaterlabors „A.mo.K.“ gemeinsam mit Zbyszek Cynkutis und Herbert Adamec in Wien/

an eine Aktion im Rahmen eines Workshops des von ihr 1974 mitbegründeten Theaterlabors „A.mo.K“:

*Aktion im Wald: "Zettels Traum" - Von der Idee ausgehend, was der Zettel erlebt [...] diese Aktion war eine mehrstündige Aktion im Wald, zwischen Wien und Retz - davor sind aber vier Tage Arbeit mit dem Publikum gewesen - die Leut haben sich angemeldet, wer da mitmachen wollte - und vier Tage war so eine Art Workshop in der Sonnenfelsgasse - und da sind sie so vorbereitet worden, auf das was dann im Wald passiert, damit ein gutes Erlebnis da ist - z.B. eine der vorbereitenden Übungen mit Masken - wirkliche Faschingsmasken - Tiermasken [...]kriegst eine aufgesetzt und weißt nicht, was du aufhast [welche Maske man trägt] und du versuchst aus der Reaktion der anderen, die dich sehen - die auch Masken aufhaben - draufzukommen: wer bin ich überhaupt? [...]"<sup>167</sup>*

Eine Abkehr von der Individualität hin zur Arbeit als Kollektiv, gleichwohl bedeutend eine Abkehr und Ablehnung jeglichen „Star-Prinzips“ im Theater.

Einhergehend mit einem systemimmanentem ständigen Hinterfragen der eigenen Arbeit, wie auch eine mit der Notwendigkeit der Fokussierung auf die Weiterentwicklung der eigenen Ausdrucksfähigkeiten begründete Abschottung einer Gruppe nach aussen.

Wiewohl festzuhalten ist, daß die ästhetische „Theaterrevolution“, bzw. die körperbetonten Arbeitsmethoden z.B. nach Grotowski oder dem Vorbild des „Living Theatres“, Schauspieler/innen untereinander polarisierte (Schauspieler/innen die ihre künstlerische Tätigkeit als Dienst an ein Publikum verstehen versus dem Schauspieler/innentypus, welcher sich primär als Lebens-Künstler versteht), den „Marktplatz“ Theater nachhaltig störte.

Und selbst jene Schauspieler/innen, welche diesen Arbeitsmethoden aufgeschlossen waren, distanzierten sich zum Teil vom Gruppenleben als diktiertes Normativ wie auch dem quasi-religiösen Duktus einiger Theatergruppen.<sup>168</sup>

Die oben beschriebenen Entwicklungen haben zu einer Konfrontation unterschiedlicher Kunst-Lebens-Modelle geführt welche zur Reflexion über die ästhetische/gesellschaftspolitische Funktion der darstellenden Kunst, wie auch über

---

Dramatisches Zentrum; Seit 1997 Lehrtätigkeit: Drehbuchseminare in Österreich und BRD, Lehrtätigkeit an der Filmhochschule Wien, HFF Potsdam Babelsberg und Universität Wien, Institut für Theater- Film- und Medienwissenschaften.; Quelle: <http://www.hilde-berger.de/bio.php>, Zugriff am 08.08.2014, 18:43 Uhr.

<sup>167</sup>Dokumentationsgespräche mit Hilde Berger geführt von Ulf Birbaumer, Michael Hüttler und Gabriele C. Pfeiffer am 18.09.2004 im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien

<sup>168</sup>"die Heiligkeit is mia ziemlich am Oasch gangen (sic!)[...]"; Hr. Kramar in Erinnerung an einen Grotowski-Workshop in den 1970er Jahren in: Dokumentationsgespräche mit Hubert "Hubs" Kramar geführt von Ulf Birbaumer, Michael Hüttler und Gabriele C. Pfeiffer am 14.07.2004

die ihrer Körperlichkeit, den Umgang mit dem Kunst-Material beigetragen haben und damit auch zur Entwicklung der darstellenden Kunst am Sprechtheater.

Der Kunst-Körper des Schauspielers ist kein „Entweder/Oder“ vielmehr ist er ein „Weder/Noch“, er ist sein eigener (künstlerischer) Anfang und zugleich sein Ende, als Kunst-Material, existiert der/die SchauspielerIn oszillierend zwischen den zwei Lebens-Welten ohne jemals in einer der beiden verbleiben zu können. In der Kunst-Lebens-Realität als funktionalisierter Kunst-Körper, als ästhetisches, skulpturales Bühnen-Objekt, wie auch in der Alltags-Lebens-Realität in seiner subjektiven fleischlichen Leiblichkeit .

### 3.2.1 „Leib“ - „Körper“ - Anmerkungen zu einer Problemstellung<sup>169</sup>

*"Der Leib ist Mittler zwischen Bewusstsein und Welt. Um sich orientieren zu können, ist das Ich auf die Wechselbeziehung zwischen Bewusstsein und Körperleib angewiesen."*  
Ljubinka Petrović-Ziemer<sup>170</sup>

Die Begriffe „Körper“, „Leib“, „Fleisch“ „Bewusstsein“ fordern ein innehalten um diese Begriffe näher zu betrachten, auf die unterschiedlichen Körper-Konzepte einzugehen.

*"Plessners Unterscheidung zwischen »Körpersein« und »Körper haben« markiert [eine Trennung bzw. hebt die Bedeutungs-differenz zwischen 'Leib' und 'Körper' hervor]. Der Körper, der der Mensch ist, lässt sich demnach als physikalischer Dingkörper begreifen. Der Körper, den man hat, bedeute »Verschränkung von Körper und Leib«."*<sup>171</sup>

Im Besonderen der philosophische Zweig der Phänomenologie<sup>172</sup> setzt sich mit den

---

169"Die Unterscheidung zwischen Leib und Körper ist ein Spezifikum der deutschen Sprache, während im romanischen und englischen Sprachraum diese begriffliche Distinktion nicht existiert. [...] [Der Begriff Körper kann] nicht nur auf den menschlichen Körper bezogen werden, sondern auch auf Gegenständliches oder Abstraktes [...] Leib dagegen wird nur als Bezeichnung für Lebendiges gebraucht. Der Leib ist durch Sinne subjektiv erfahrbar, der Körper ist von außen in seiner konkreten, sichtbaren Gestalt wahrnehmbar."; S. 147ff" Petrović-Ziemer, Ljubinka: „Mit Leib und Körper“; S. 147-170ebd; S. 188

171zitiert nach: Barkhaus, Anette, Mayer Matthias, Roughley, Neal, Thurnau, Donatus (Hrsg.): "Identität, Leiblichkeit, Normativität. Neue Horizonte anthropologischen Denkens." Ffm 1999 S. 167, in: Bartl, Gerald: „Spuren und Narben : die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert“; S. 182,

172Vgl. Edmund Husserl: „Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie“, Martinus Nijhof, Haag 1950–1952 (u. a. Bd. 1, § 90, S. 225 f.) und auch Maurice Merleau-Ponty: „Phänomenologie der Wahrnehmung“. Berlin : de Gruyter, 1966

Begriffen „Leib“ und „Körper“ auseinander, hinterfragt und untersucht die Begrifflichkeit selbst, bzw. untersucht die die Bedeutung des „Leiblichen“ und/oder „Körperlichen“ in der Lebens-Realität, ihrem Verhältnis zueinander wie auch dem Verhältnis zum Lebens-Raum/Ort, ihrer Funktionalisierung bzw. Instrumentalisierung.

Wie auch Kultur/Theateranthropologische Forschungsrichtungen sich mit der Phänomenalität des Körpers/Leibes bzw. dem Diskurs über die gedoppelte Bedeutung des Körpers/Leibes einerseits als eigenständiger, in seiner Materialität sich selbst repräsentierender Teil der Natur und gleichzeitig seine Eigenschaft als kulturell semantisiertes Zeichen.

*"Den Körper definieren sowohl Plessner als auch Merleau-Ponty als das Äußere und die Grenze des Selbst. Der Leib hingegen wird als die Innerlichkeit oder der Innenraum des Körpers begriffen [...] Die Verbindung zwischen Körper und Leib kann nicht aufgekündigt werden. Dass ein Selbst zugleich ein Äußeres und ein Inneres ist, umschreibt Plessner mit dem Begriff der Doppelaspektivität. »Im Doppelaspekt steht nur das Wesen, welches als Selbst und körperliches Ding manifest ist, aber als Selbst sich bekundet und selbst von sich weiß.« [...] Mit dem Begriff des Doppelaspekts verdeutlicht Plessner, dass das Ich ein Äußeres und ein Inneres ist und als solches auch in Erscheinung tritt. Mit dieser These wirkt Plessner explizit dem cartesianischen Substanzdualismus entgegen."<sup>173</sup>*

Zwei Hauptrichtungen stehen einander gegenüber, nämlich einerseits das Körper-Geist/Seele als eine untrennbare Einheit gedacht sind - wenngleich hier festgehalten werden muss, dass es der Komplexität der Thematik gemäß noch zahlreiche interessante Leib/Körper-Konzepte verfasst wurden.<sup>174</sup>

Andererseits das dualistische Konzept, wonach dem Körper jegliche Eigenständigkeit abgesprochen, Körper und Geist als strikt getrennt gedacht wird, der Geist eine unbeseelte biomechanische Maschine steuert. Der Körper also zum Kommunikationsmedium, zur Arbeitsmaschine reduziert wird, zu keinerlei eigenständiger expressiven Äußerung fähig ist.

Der „nackte“ Körper ist diesem Ansatz nach zu keinem ihm immanentem „Körperausdruck“ fähig, bleibt Subjekt, bleibt das vergängliche Fleisch.

Zwei - Literatur/Medien/Kunsttheoretische - Körperkonzeptionen sind es also, auf die hier eingegangen werden muss: der diskursive Körper und der authentische Körper.

---

<sup>173</sup>Zitat von: Plessner, Helmuth: "Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie" - Berlin/New York - Verlag de Gruyter - 1975, in: Petrović-Ziemer, Ljubinka: "Mit Leib und Körper"; S. 182 ff

<sup>174</sup>Vgl. ebd S. 133 - 174

Der diskursive Körper wird durch Geschichte geschrieben - der authentische Körper schreibt (sich) selbst (in die ) Geschichte (ein).

Nach Descartes ist der Körper für die Bestimmung von Identität eines Menschen irrelevant, ein vernunftgeleiteter Mensch ist allein durch seinen Intellekt möglich. Der Körper folgt dem Geist bzw. ist der „Diener“ des Intellekts, zwischen Körper und Geist existiert nach Descartes keine Wechselwirkung zwischen Körper und Geist. Spontane emotionale Äußerungen werden in der Folge durch einen Mangel an Intellektuellen Fähigkeiten erklärt, denn Emotionen sind dieser Denkrichtung nach vom Geist beherrschbar und auch erklärbar. „Geist“ ist hier mit „Bewusstsein“ identifiziert, dem Körper selbst wird ein eigenes Bewusstsein abgesprochen.

*"Die dualistische Denkstruktur, innerhalb derer Geist und Körper bzw. Bewusstsein und Materie als zwei unterschiedliche Substanzen verstanden werden, wird in [...] Körperstudien in der Regel auf René Descartes' Substanz-Lehre zurückgeführt [...] insbesondere für Untersuchungen, in denen Überlegungen zur Überwindung der Körper-Geist-Spaltung weitergeführt werden [findet diese Berücksichtigung][...]""<sup>175</sup>*

Nach Gerald Bartl, der sich auf Heiner Hastedt<sup>176</sup> bezieht ist das Introspektions- und Intentionalitätsargument<sup>177</sup> (für eine Trennung von Geist und Körper) widerlegt, er argumentiert, daß :

*"Spätestens mit der Entdeckung des Unbewußten durch Freud [...] die Gleichsetzung von Geist und Bewusstsein unwiderruflich zu verabschieden [ist]"<sup>178</sup>*

*"Vor allem aber die Neurophysiologie weist, nach derzeitigem Stand ihrer Erkenntnisse, nachhaltig die Vorstellung eines nichtmateriellen Ursprungs des »Geistes« zurück. Denken und Bewußtsein sind jenseits einer materiellen Basis ausgeschlossen, ob es sich dabei nun um neuronale, hormonelle oder sonstige physische Funktionen handelt."<sup>179</sup>*

---

175ebd.;S. 137ff

176Vgl. Hastedt, Heiner: "Das Leib-Seele-Problem. Zwischen Naturwissenschaft des Geistes und kultureller Eindimensionalität". Ffm 1988, S. 21 ff

1771.) Intentionalitätsargument: Der Geist kann sich intentional auf etwas beziehen; der Körper hingegen nicht; Gegenargument nach Hastedt: sehr wohl sind nicht-intentionale Geisteszustände festzustellen, etwa irrationale Angstgefühle, euphorische Gemütszustände ohne rational erkennbaren Auslöser, Nervosität etc.;

2) Introspektionsargument: Der Geist ist privat strukturiert, der Körper ist öffentlich; Gegenargument: menschlicher Geist ist sozial konstituiert; jede einzelne mentale Regung hat ein soziales Netz, auf dem diese Regung basiert; ohne dieses Netz wäre diese Regung weder entstanden noch verständlich; "Darüber hinaus läßt sich auch eine Intentionalität des Körpers nicht apriori verleugnen, sofern bestimmte körperliche Handlungen, wie beispielsweise die Motorik, durchaus als nicht-mentale Phänomene mit einer gewissen Intention im Sinnes ihres »auf-etwas-gerichtet-sein« zu verstehen sind.";Bartl, Gerald: „Spuren und Narben : die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert“, S. 139

178 ebd.; S. 138

179 ebd., S. 139 a.a.O.

Der Leib, der „beseelte“, lebendige, der Mensch an sich ist dem folgend nur als Einheit mit der biomechanischen Maschine zusammen zu denken. Jedoch ist

*„Das mentale Innenleben [...] ebenso wie die Außenwelt nur zugänglich auf der Basis sozial konstituierter Deutungsmuster und keineswegs unmittelbar gegeben.“<sup>180</sup>*

Ist der Leib - der „beseelte Mensch-Körper“ - fähig sich selbst und die Lebens-Welt in der dieser verortet ist subjektiv wahrzunehmen<sup>181</sup> und zu interpretieren nimmt dieser demzufolge auch die Lebens-Welten anderer wahr.

Bezogen auf darstellende Künstler/innen, deren Leib Voraussetzung für die Realisation ihrer künstlerischen Ausdrucksform ist, ließe sich schließen, daß deren Leib auch die „Emotions-Welten“ der mit diesem sozial interagierenden „beseelten Mensch Körpern“ wahr- und aufnehmen. Mit der Einschränkung, daß

*„Die Fähigkeit des Leibes, Welt zu konstituieren, [...] in seiner Eigenart begründet [liegt], immer anwesend zu sein. [...] Allerdings erlebt der Mensch den eigenen Leib selbst immer nur perspektivisch, da er ihn niemals in Gänze aufassen kann. Die Perspektive meines anwesenden Leibes ist also invariabel und bestimmt damit alle möglichen Perspektiven meiner Weltwahrnehmung.“<sup>182</sup>*

Nach einer Analyse der seelischen Konstituiertheit der wahrgenommenen „Emotions- und Lebens-Welt, einer Analyse und Reflexion der eigenen psychischen Verfasstheit und sozio/kulturellen Verortung ist der Leib der darstellenden Künstler/in in der Lage, die Wahrnehmung(en) mittels seiner physischen wie psychischen Kommunikations-Mittel durch, wiederzugeben, denn

*„In der eigenen Leiberfahrung erhält das Subjekt den Schlüssel zur Erkenntnis der äußeren Welt, der Welt als seiner Vorstellung. Denn wie der eigene Leib Objektivation des Willens ist, so auch die gesamte Welt, die sich demnach aufgrund einer analogen Erkenntnis entziffert.“<sup>183</sup>*

Und für

*„[...]Merleau-Ponty ist die Bewegung untrennbar vom Bewusstsein. Es ist unmöglich, einige Bewegungen dem Bereich der Körpermechanik und andere ausschließlich dem Bewusstsein zuzuschreiben. [...] Der Bewegung des Leibes sind Intentionalität und Orientierung immanent. Im Raum-Zeit-Kontinuum stellt der erste Moment eines Bewegungsansatzes eine Verbindung mit dem Hier und Dort, dem Jetzt und der Zukunft dar. Der Leib bewegt sich mit seinem kinästhetischen*

---

180 ebd., S. 21 f.

181"Entidealisierung der Phänomenologie ist ein Ziel des Denkens von Maurice Merleau-Ponty. Mit seiner Phänomenologie des Leibes hat Merleau-Ponty die Philosophie der Wahrnehmung neu geordnet. Nicht das Bewusstsein richte sich intentional auf die Welt und ihre Dinglichkeit, sondern zuallererst der Leib."; ebd., S. 162

182 ebd., S. 163

183 ebd., S. 150

*Vermögen im Spannungsfeld zwischen Intention und Vollzug.*"<sup>184</sup>

Festzustellen ist, daß das Dualistische Konzept Decartes' des nicht haltbar ist, folgt man Plessner und Merleau-Ponty<sup>185</sup>

*"[...] in den Überlegungen [das Bemühen zu erkennen ist] Sein und das In-der-Welt-Sein nicht nur auf der Vernunft und dem Bewusstsein als Leitinstanzen [...] sondern auch Leiberfahrungen und [dem] Körperwissen als ontologisch fundamentale Kategorien für reflexive und kognitive Prozesse [anzuerkennen]. Schon 1928 plädierte Plessner für den Begriff »Leibkörper«, um damit die Einheit von Leib und Körper hervorzuheben"*<sup>186</sup>

In den darstellenden Künsten wurde und wird durch die praktische Arbeit der Schauspieler/innen empirisch der Denkansatz einer Einheit von Körper und Geist nachgewiesen, wie auch durch die theaterpraktische wie -theoretische Arbeit Grotowskis und Brechts, welche diesem Denkansatz folgt.

*"Merleau-Ponty beschreibt die Bewegungen des Leibes als ein intentionales Gerichtetsein auf die Welt. Von hier aus [...] entwickelt er seine Theorie des Leibes als den Ausdruck, von der Körpersprache bis hin zur Wortsprache, als leibliche Intention auf die Welt [...] Nach Merleau-Ponty ergeben sich begriffliche Bedeutungen von Worten aus ihren gestischen."*<sup>187</sup>

### **3.3 Über die Wechselwirkung zwischen Lebens-Theater und Kunst-Theater - oder wie der Schauspieler zu seiner Figur kommt**

*"Die erste Frage eines Schauspielers, dem die Rolle eines böshandelnden Menschen zuteil geworden - ist also die - auf welchem Wege - durch welche Neigung, durch welchen Verlust, Kummer, Beleidigung - ist der Character dahin gekommen, so und nicht anders zu handeln?"*  
August Wilhelm Iffland<sup>188</sup>

Der Beruf des/der Schauspielers/in ist die authentische Darstellung, das Zeigen einer fiktionalen oder auch historisch authentischen Figur welche innerhalb eines Theatertextes verortet/eingebettet ist.

---

184 Petrović-Ziemer: „Mit Leib und Körper“; S. 191 ff

185 "Indem Plessner und Merleau-Ponty auf die Wechselwirkung und -beziehung zwischen Rationalität, Sinnlichkeit, Leiblichkeit und Körperlichkeit verweisen, brechen sie mit den überlieferten Überzeugungen von der Autonomie des Geistes und der Legitimation des Seins allein durch den Geist." ebd., S. 142

186 ebd.; S. 141

187 Bartl, Gerald: „Spuren und Narben : die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert“; S. 165,

188Almanach für Theater und Theaterfreunde. Berlin 1807-1812. Bd. 1. 1807 (August Wilhelm Iffland: "Über die Darstellung boshafter und intriganter Charaktere auf der Bühne"); S. 54

Die Charakterzüge dieser Figur sind entweder im Theatertext bereits durch den Autor/der Autorin festgeschrieben oder werden - v.a. im postdramatischen Theater - während des Probenprozesses erarbeitet.

Beeinflusst ist die Erarbeitung einer literarischen Figur durch den/die Schauspielerin wesentlich von der Arbeitsauffassung der jeweiligen künstlerischen Leitung.

Ob diese die Arbeit im Kollektiv mit den Schauspieler/innen als Ensemblearbeit als Teil des künstlerischen Gesamtkonzepts versteht, wobei die Regie bzw. die künstlerische Leitung (die auch aus mehreren Personen bestehen kann) eine koordinierende Position einnimmt, oder diese einem hierarchischem Arbeitsprinzip folgt, indem von der künstlerische Leitung das künstlerische Gesamtkonzept bereits vor Beginn der Probenarbeit festgelegt wurde, die Darsteller/innen hier als reines Kunst-Material fungieren welches sich in dieses Gesamtkonzept einfügen müssen.

Der darstellende Mensch an sich ist ein Paradoxon das sich in einem paradoxen Zwischen-Raum bewegt, einen Kunst-Raum dessen Existenzbedingung der Alltags-Raum ist und der mit diesem symbiotisch verbunden, Teil der sozialen Wirklichkeit ist, welche durch das Publikum (oder Teilnehmende oder Zeugen) stets präsent und durch diese repräsentiert wird.

Der darstellende Mensch ist, wie bereits angesprochen, Teil beider Räume, verbleibt nie in einem der beiden, bzw. es ist diesem nicht möglich.

Die Erarbeitung, die Annäherung des darstellenden Menschen an einen fiktionalen Charakter ist vergleichbar mit den Vorgängen beim Kennenlernen eines Fremden, der andererseits doch wieder sehr nah ist bzw. nah sein kann ist. Grundsätzlich entspricht die Erarbeitung einer fiktionalen Figur einer Forschungsarbeit die nur zum Teil auf valide und gesicherte Methodologien gestützt ist.

Die vorhandenen (Schauspiel-)Techniken und Methodologien sind auf so vielfältige Weise interpretier- und variiert, wie die Individuen, welche sie anwenden, so vielfältig wie das Lebens-Theater<sup>189</sup>, aus dem sich diese letztlich entwickelt haben.

Denn die Bedingung für den Kunst-Raum Theater ist wie angesprochen die Theatralität des Lebens-Theaters, die multiplen theatralen Ereignisse innerhalb desselben, welche wieder die Bedingung für die Generierung von Theatertexten sind.

Unabhängig von den ästhetisch-formalen Ausdrucksformen, ob linguistischer, normativ strukturierter Text, oder ein intuitiv durch Improvisationsarbeit generierter

---

189 In Anlehnung an Eugenio Barbas Modell des „Dritten Theaters“ in welchem Theaterarbeit mit Lebensarbeit gleichgesetzt wird. Siehe S. 33 dieser Arbeit

Metatext welcher während des Probenprozesses sich zum Theatertext entwickelt, die Inhalte dieser Texte werden der Theatralität des Lebens-Theaters entnommen.

Abhängig von der inhaltlichen und formalen künstlerischen wie auch (Kultur-) Politischen Positionierung kann Theater entweder als ein „Spiegel“ einer Gesellschaft oder auch als „Hammer“<sup>190</sup> der diese gestaltet funktionalisiert werden..

Das Bild des „Spiegels“ trifft insofern zu, als das die am künstlerischen Arbeitsprozess beteiligten die Epoche repräsentieren in der sie kulturell, sozial, spirituell und politisch geprägt wurden.

(Miteingeschlossen sind hier die kultur/politischen Entscheidungsträger welche die Voraussetzungen unter denen Theater stattfindet wesentlich mitbestimmen und damit auch den künstlerischen Arbeitsprozess, Anm.)

Der Forderung nach „Authentizität“ bei Dramentexten vergangener Epochen kann m.E. insofern nicht nachgekommen werden, da es ist einem Menschen der in der zweiten Hälfte des 20. Jhds. sozialen und kulturell geprägt wurde nicht möglich ist einen Dramentext des, um ein Beispiel zu nennen, 16. Jahrhunderts mit dem Anspruch auf Authentizität zu erarbeiten.<sup>191</sup>

Vergleichbar ist dies mit jenem Zweig der s.g. klassischen Musik, Kompositionen im „Originalklang“ mittels in der Entstehungszeit dieser Komposition produzierter Instrumente erklingen zu lassen.

Ein Anspruch der zur Gänze niemals erfüllt werden kann und den Versuch der größtmöglichen Annäherung an Authentizität darstellt, indem, wenn verfügbar, die jeweiligen Kompositionen in Räumen vorgestellt werden, in welchen auch dieselbe mutmasslich oder nachweislich zum Zeitpunkt ihres Entstehens vorgestellt wurde.

Sowohl der Anspruch der Authentizität (der Darstellung) wie auch der Repräsentativität (des Inhalts wie der künstlerischen Ausdrucksform) ist dann

---

190Vgl. Fußnote 124

191 Vgl.: "Die Spuren, die die Herkunft hinterlässt, sind kulturelle Einschreibungen [...] In diesem Zusammenhang kommt Foucault auf den Körper/ Leib zu sprechen: »Schließlich hat die Herkunft mit dem Leib zu tun. Sie schreibt sich in das Nervensystem, in das Temperament, in den Verdauungsapparat ein. [...] der Körper [hat die Folgen] jeder Wahrheit und jeden Irrtums zu [tragen], wie er auch deren Ursprung, deren Herkunft in sich birgt. [...] [v. Autor gesetzt] Dem Leib prägen sich die Ereignisse ein (währen die Sprache sie notiert und die Ideen sie auflösen). Am Leib löst sich das Ich auf (das sich seine substantielle Einheit vorgaukelt).[...] Als Analyse der Herkunft steht die Genealogie also dort, wie sich Leib und Geschichte verschränken.«"; S. 183 ff; zitiert nach: Foucault, Michel: "Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: "Von der Subversion des Wissens". - Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl. , 1987 , Bartl, Gerald: „Spuren und Narben : die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert“, S. 73

möglich, wenn der/die Verfasser/in des Dramentextes bzw. des künstlerischen Konzepts (im postdramatischen Theater) und der darstellende Mensch in derselben Epoche sozialisiert und sich bis zu ihrem Lebens-Ort in der Gegenwart entwickelt haben - beide weisen einen vergleichbaren Erfahrungsstand auf - schriftliche, sprachliche, ikonische Zeichen sind somit Teil des Lebens-Textes der Vermittler dieser Zeichen, zum anderen sind dies auch die Rezipienten dieser Zeichen.

Weder muss ein extrakultureller/historischer Text „umkodiert“ werden um diese dem Erfahrungsstand der Produzenten wie auch den Rezipienten anzupassen und eine Dekodierung zu ermöglichen, noch muss ein durch die historische Distanz fremd gewordener sprachlicher wie auch kultureller Text in dieser Hinsicht bearbeitet werden, um diesen wieder dekodierbar werden zu lassen und dem Rezipienten zu ermöglichen, eine Beziehung sowohl zu den linguistischen wie ikonischen Zeichen herstellen zu können.

Ein darstellender Mensch, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (um dabei zu bleiben) geboren wurde, verfasst einen Lebens-Text mittels der multiplen Zeichen, welche er als Information empfängt, diese interpretiert, verarbeitet und letztlich als kulturelles/soziales/politisches Wissen speichert und dieses ständig erweitert, ein Lernprozess der die Lebensspanne eines Menschen umfasst (so dieser Lernprozess nicht durch psychische oder physische Erkrankungen/Verletzungen eingeschränkt oder unterbrochen wird).

Der darstellende/Kunst-Mensch existiert in einer ständigen Wechselbeziehung zur Theatralität des Lebens, deren Phänomene auf diesen einwirken (Nicht nur dieser, Anm.).

Weshalb es dem darstellenden Menschen nicht möglich ist, eine Figur, welche in einem ihm fremden soziokulturellen und gesellschaftspolitischen Zeichensystem geprägt wurde, authentisch darzustellen, zu zeigen.

Denn diese Figur wurzelt im Lebens-Theater seiner Epoche, mit der dieser eigenen normativ konstituierten Gesellschaftsordnung, mit der für diese spezifischen technischen Entwicklungen, Medien, kulturpolitischen Voraussetzungen, Medizinische Versorgung, der Mobilität etc.

Ebenso wie der Autor dieser Epoche durch die Einflüsse des Lebens-Theaters geschrieben wird, schreibt der Autor den Dramentext der dieselben in sich und weiter trägt.

Bezugnahmen auf zeitgenössische (Dramen-) Literatur seiner Zeitgenossen, Zitate daraus, Anspielungen, Verweise auf Ereignisse des Lebens-Theaters, politisch, spirituell/klerikal, wirtschaftlich oder auch Gerüchte aus dem sozialem Umfeld, welche für den zeitgenössischen Rezipienten selbst Teil des Lebens-Theaters waren und deshalb dekodierbar, also als solche erkenn- und wahrnehmbar sind es in einer zeitlich wie auch gesellschaftspolitisch entfernten Epoche nicht mehr.

Eine wenigstens teilweise Wieder-Sichtbarmachung dieser in der Gegenwart nicht mehr erkennbaren und damit nicht wahrnehmbaren Zeichen ist dann möglich, wenn eine Brücke von der Gegenwart in die Vergangenheit gebaut wird, äquivalente<sup>192</sup> Zeichen für, beispielsweise, veränderte Formen der sozialen Interaktion während des Erarbeitungsprozesses gefunden werden.

Eine genaue Auseinandersetzung mit den Lebens-, Arbeits- und Produktionsbedingungen jener Epoche, in der ein Dramentext entstanden ist, ermöglicht eine Annäherung daran, wie, warum, wann, wer, welche Entscheidung mit welcher Motivation trifft, die Aktionen auslöst, denen Reaktionen folgen, welche in dieser Art, mit dieser emotionalen Qualität, mit dieser Motivation ausschließlich in dieser Epoche schlüssig und nachvollziehbar sind.

Die einzige Konstante, subtrahiert man all die angesprochen Prägungen, ist letztlich der Mensch, das menschliche Verhalten in bestimmten Situationen.

Die äußerliche Gestalt des emotionalen Ursprungs der Motivationen und Aktionen mögen sich unterscheiden, die emotionale Grundlage dafür unterscheidet sich jedoch nicht wesentlich von der Gegenwart des 21. Jahrhunderts.

Neben den angesprochenen zeitlich begründeten kodierten Zeichen, sind die emotionalen Zeichen als zeitlos anzusehen.

Die äußerliche Form des Auslösers einer emotionalen Reaktion mag sich aufgrund der gesellschaftspolitischen Entwicklungen verändert haben (der Anblick eines blanken Knöchels einer Frau löst in unserem sexualisierten westlich-säkularen Kulturkreis kaum noch Liebesbeschwörungen und schlaflose Nächte aus, Anm.) - die Emotion(en) selbst ist/sind jedoch zeitlos.

Theater ist immer noch lebendig, weil es das Verhältnis, die Bedeutung für den

---

<sup>192</sup>"das, wovon man eine äquivalente Reproduktion herstellen kann", Baudrillards Definition des "Realen"; Vgl. Peika, Artur: „Körper(sub)versionen“, S. 63

Menschen, die Auswirkungen auf das soziale Gefüge einer Gesellschaft der Gegensatzpaare Liebe-Hass, Freude-Trauer, Eifersucht-Gleichgültigkeit, etc. analysiert.

Ebenso wie der darstellende Mensch der Gegenwart durch die Einflüsse und multiplen Informationen des Lebens-Theaters geprägt, manipuliert und diese dadurch auch auf seine künstlerische Arbeit einwirkt, trifft dies auf den zeitlich entfernten Schauspieler bzw. die zeitlich entfernte fiktionale Figur zu.

Für den zweiten gilt, was für den ersten ebenso gültig ist: erarbeitet er eine Figur eines zeitgenössischen Dramas, bewegt er sich innerhalb eines ihm vertrauten Raumes. Der Schauspieler unserer Gegenwart muss sich nicht nur mit den Charakterzügen eines ihm fremden Menschen auseinandersetzen, er steht vor der Aufgabe sich dem zeitlich von ihm entfernten Lebens-Ort anzunähern, den Versuch unternehmen, sich in diesem zu bewegen.

Wie hat er gelebt? Was hat er wie gesehen, gerochen, gehört, gespürt?

Wie hat sich das Lebens-Theater angefühlt? Welche Kleidung aus welchem Material hat er getragen, welche Schuhe, wie waren die hygienischen Verhältnisse, wie hat sich die Kleidung auf der Haut angefühlt? Ging er auf gepflasterten Straßen oder im Schlamm - wie haben seine Schuhe auf den Straßen geklungen?

Konnte er regelmäßig essen oder nicht?

Wenn ja, wie waren die Essgewohnheiten, welche Lebensmittel standen zur Verfügung, wie haben diese geschmeckt? Was hat er gehört? Wie hörte sich der „Soundtrack“ der Stadt an, in der er lebte?

Im Reduktionsverfahren wären auch all jene gegenwärtig vertrauten Geräusche welchen der darstellenden Menschen des 21. Jahrhunderts ausgesetzt ist, von diesem auszublenden, um die historische Distanz zum Lebens-Ort der fiktionalen historischen Figur überwinden zu können: alle elektronisch erzeugten Geräusche (d.h. Mobiltelefone, Unterhaltungselektronik, Computergesteuerte Kassen etc.), Geräusche verursacht durch die gegenwärtige Art der Mobilität etc.

Aufgrund dessen ist der angesprochene Anspruch auf Authentizität, wenig wahrscheinlich. (Davon abhängig, wie der Begriff der Authentizität interpretiert wird, Anm.).

Der Mensch des 21. Jahrhunderts ist einer sich ständig weiter beschleunigenden Informationswelt ausgesetzt. Visuelle, akustische, verbale, nonverbale, ikonische

Informationen in im wahrsten Sinne des Wortes nicht fassbarer Quantität wirken auf jeden Menschen ein, psychisch wie auch physisch, sind Teil des Lebens-Theaters und damit auch Teil des theatralen Kunst-Raums.

Der Mensch des 21. Jahrhunderts kann weder hören, riechen, schmecken, gehen und in der Folge: fühlen, wie ein Mensch dessen Leben einer zeitlich entfernten Epoche angehörte.

Der zeitgenössische Mensch ist demnach auch nicht imstande, eine solche Figur authentisch darzustellen, der/die Musiker/in ist demnach auch nicht imstande den „Originalklang“ einer vergangenen Epoche in der Gegenwart wiederzugeben, die Rezipienten sind nicht in der Lage, die „alten“ Zeichen zu dekodieren, zu sehr haben sich Hör-, Seh- und Körpergedächtnis verändert.

Um bei diesem Beispiel zu bleiben: ein Konzerthaus der Gegenwart ist vom „Soundtrack“ einer Stadt umgeben, Schall verläuft wellenförmig, wirkt auf Objekte wie Subjekte ein, gleichgültig ob dies bewusst wahrnehmbar ist oder nicht.

Dieser „Soundtrack“ war in dieser Art in der Entstehungszeit der Komposition nicht existent.

Auch die Rezipienten nehmen aufgrund der subtil vorhandenen akustischen Manipulation den Klang der Instrumente anders wahr. Die Frage, wie die Musik von Händel, Bach, Mozart etc. von ihren Zeitgenossen wahrgenommen wurde muss aber Spekulation bleiben.

Für die Einschätzung der des qualitativen wie quantitativen Umfangs der Wechselbeziehung zwischen dem Kunst-Raum Theater und dem Lebens-Theater, oder auch: dem Sender von multiplen Zeichen an Empfänger=Rezipienten, ist es notwendig sich mit der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit auseinanderzusetzen.

Neurobiologische und - psychologische Parameter sind zum Teil universell auf die Wahrnehmungsfähigkeit aller Menschen anwendbar womit eine objektive Messung dieser mit naturwissenschaftlichen Methoden möglich ist, all jene Reize welche durch das menschliche Gehirn aufgenommen, verarbeitet und Reaktionen auslösen.

*"Das was wir sehen, was wir als Außenwelt wahrnehmen, ist eigentlich nichts anderes als unsere inneren mentalen Bedeutungskategorien, die wir nach außen projizieren. Daß heißt unser Gehirn verfügt über Mechanismen, bestimmten internen Vorgängen Fähnchen aufzukleben auf dem steht: 'Ich bin ein Außenweltobjekt.' Die Wahrnehmung der Realität, die Wahrnehmung, etwas als Außenwelt zu erleben ist eine Leistung unseres Gehirns, eine Leistung unseres Geistes und nicht eine*

*Voraussetzung." (Bernd Rieken, Neuropsychologe)<sup>193</sup>*

Die Voraussetzung, daß wir über Wahrnehmungen reflektieren können, ist das Wissen von uns selbst, der Mensch braucht ein Selbst-Konzept.

Die Neuropsychologie stellt die Frage welche Areale im Gehirn daran beteiligt sind.

Interessant im Kontext dieser Arbeit sind die Beobachtungen die Psychologin Isabella Bültow (befasst sich am Max-Planck-Institut Tübingen<sup>194</sup> mit dem menschlichen Antlitz - der Gesichtserkennung, Anm.), daß die Fähigkeit, Fähigkeit, Gesichter zu erkennen, stark kulturell geprägt ist.

Untersuchung mit zwei Vergleichsgruppen: einer asiatische und einer europäischen; Studie zeigte, daß sich Europäer mehr auf Details im Vordergrund eines Bildes konzentrieren, die asiatische Vergleichsgruppe hingegen, versuchte, sich einen Gesamteindruck zu vergegenwärtigen. Bilder werden demnach je nach Kultur unterschiedlich betrachtet. Bei Studien können die Augenbewegungen der Probanden registriert werden, kann gemessen werden, wie wann und wie lange die Augen auf welchem Sektor eines Bildes blicken. Grundsätzliche Dinge, wie Augenbewegungen werden durch die kulturelle Prägung beeinflusst, Wahrnehmung der Welt je nach Kultur hingegen eine andere.

Affektive Gesichtsausdrücke aber, die Gefühle wie Trauer, Schmerz und Freude zeigen, sind universell gültig.<sup>195</sup>

Das Sozialverhalten ist also wie an anderer Stelle bereits angesprochen kulturell geprägt, Emotionen sind universell, der Umgang damit im Sozialverhalten ist jedoch bestimmt von der jeweiligen Kultur.

Das Zeigen von Emotionen unterliegt jedoch eine teilweise strenge Reglementierung. Wann dürfen welche Emotionen in welcher Stärke in welchem sozialen Kontext ausgedrückt werden? Dem folgend sind auch die Wahrnehmungen durch den Mensch emotional geprägt, Emotionen bestimmen die Qualität der Wahrnehmung, ebenso die Zeitdauer des Erinnerens dieser Wahrnehmung.

Je stärker die Emotion mit einer Wahrnehmungen verbunden ist, umso nachhaltiger

---

193aus: Radiokolleg - Wie unser Gehirn die Welt erschafft - Ö1 - Neurobiologische und konstruktivistische Theorien (2).Gestaltung: Margarethe Engelhardt-Krajanek - Produktion ORF - Radio Ö1 - 31.03. - 03.04.2014. Die Transkription d. o.g. Textes kann trotz aller angewandten Sorgfalt aufgrund von etwaigen Hörfehlern von der Originalaussage abweichen.

194Einer der Forschungszweige ist die Erforschung des Phänomens der menschlichen Wahrnehmung

195Vgl. Radiokolleg - Wie unser Gehirn die Welt erschafft - Ö1 - Neurobiologische und konstruktivistische Theorien (4).Gestaltung: Margarethe Engelhardt-Krajanek - Produktion ORF - Radio Ö1 - 31.03. - 03.04.2014

verbleibt sie im Gedächtnis.

Ergänzend zur Ergründung der Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen ist der Denkansatz der Phänomenologie nach Maurice Merleau-Ponty<sup>196</sup>, daß der Körper/Leib in seiner einzigartigen individuellen Erscheinungsform wahrnimmt.

*„Mit seiner Phänomenologie des Leibes hat Merleau-Ponty die Philosophie der Wahrnehmung neu geordnet. Nicht das Bewusstsein richtet sich intentional auf die Welt und ihre Dinglichkeit, sondern zuallererst der Leib.“<sup>197</sup>*

Demnach erfährt der Körper/Leib die Welt universell über alle Sinne, wenngleich

*„[...]dem Sehsinn eine besondere Bedeutung zufällt, so versteht Merleau-Ponty Wahrnehmungsvorgänge im Wesentlichen als synästhetische Erfahrung. Verankert in der Welt, ist der Leib ihr Mittelpunkt [...] Das Sehen selbst stellt zwischen dem Beobachtenden und dem Ding Relationen her. [...] In der Betrachtung versenkt sich die Beobachtende in ein Ding, wobei und wodurch andere Dinge verdeckt bleiben. [...] Durch den Blick konzentriert sich das Subjekt auf einen Ausschnitt des Schauspiels, der mit den Grenzen des Wahrnehmungsfeldes zusammenfällt. [...]“<sup>198</sup>*

Die Art der Wahrnehmung bestimmt, soviel ist nun geklärt, wesentlich die Intensität der Wechselbeziehung zwischen Kunst-Raum und Lebens-Theater. Festzuhalten ist hier, daß, jede theatrale künstlerische Äußerung in ihrer jeweiligen Erscheinungsform einzigartig ist, an Ort, Zeit der Aufführung und dem jeweiligen Kunst-Raum/Ort gebunden ist.

Weshalb die Wirkung der Wechselbeziehung zwischen Akteuren und passiven Zuschauern/Rezipienten mittels der rekonstruktiven oder einer teilnehmenden oder reportageartigen Analyse objektiv nicht zur Gänze erfasst werden kann. Denn

*„Zwischen dem wahrnehmenden Selbst und dem Wahrnehmenden, der analysiert, bleibt stets ein unüberbrückbarer Abstand bestehen. Die »Wahrheit der Wahrnehmung« kann nur der Wahrnehmung selbst entnommen werden.“<sup>199</sup>*

Die „Wahrheit der Wahrnehmung“ ist m.A. auch als die „Wahrheit des Augenblicks“ zu bezeichnen. Jene Momente von Wahrhaftigkeit die, wie erwähnt in ihrer

---

<sup>196</sup>Hauptwerk: Die Phänomenologie der Wahrnehmung; der eigene Leib eröffnet den Raum der Wahrnehmung; Gegenstände können nur aus der Perspektive des Leibes als solche durch den Leib wahrgenommen werden; Raumwahrnehmung ist nur durch das Da-sein des Leibes durch den Leib möglich; ohne Leib, kein Raum, der wahrgenommen werden könnte; Orientierung im Raum aus der Perspektive des Leib-Körpers; ohne diesen sind Orientierungsbegriffe wie "oben" "unten", "links", "rechts" obsolet; durch die Perspektive des Leib-Körpers wird der Raum vermessen und strukturiert, der Leib-Körper muß sich in seiner Existenz als solche erkannt haben, um sich als Teil des Raumes begreifen und damit in der Folge auch orientieren zu können.

<sup>197</sup>Bartl, Gerald: „Spuren und Narben : die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten ahrhundert“, S. 162

<sup>198</sup>Petrović-Ziemer: „Mit Leib und Körper“; S. 188 ff

<sup>199</sup>ebd. S. 190, Zitat von: Merleau-Ponty, Maurice: "Phänomenologie der Wahrnehmung."; Berlin 1966, S. 344

Erscheinungsform einzigartig sind, wie auch jede performative künstlerische Äußerung in dieser Form einzigartig ist. In diesen seltenen Momenten kann in einem Kunst-Raum eine Einheit zwischen den aktiven und passiven Beteiligten entstehen.

Diese Momente können jedoch nicht mit dem Intellekt allein wahrgenommen werden, sondern, Merleau-Ponty folgend, sind solche Momente eine „Ganzkörperliche“ Wahrnehmungserfahrung welche mit allen Sinnen erfasst bzw. erspürt werden<sup>200</sup>. Eine Aufführung ist ein soziales Ereignis, in der es immer um *„die Aushandlung oder Festlegung von Positionen und Beziehungen und damit um Machtverhältnis. In der Aufführung sind Ästhetisches und Soziales bzw. Politisches untrennbar miteinander verknüpft. Diese Verknüpfung entsteht nicht erst, wenn in einer Aufführung politische Sujets behandelt oder politische Programme verkündet werden. Sie ist mit der leiblichen Ko-Präsenz gegeben und garantiert.“*<sup>201</sup>

Wenn also „Soziales und Politisches untrennbar miteinander verknüpft“ ist, wie Erika Fischer-Lichte meint, machen auch die kulturellen Unterschiede aller an einer Aufführung beteiligten - also hier auch explizit die Zuschauer/Rezipienten - eine nähere Betrachtung notwendig.

Die Akteure/innen im Lebens-Theater des westlich/säkularen Kulturkreises stehen in ständigem bewusst oder auch unbewusst wahrgenommenen Informationsaustausch mit ihnen gänzlich oder teilweise unbekanntem kulturellen Zeichen. Einem zur kulturellen, sozialen wie auch gesellschaftspolitischen Weiterentwicklung unabdingbaren Austausch zwischen den Kulturkreisen.

Die Quantität und Qualität des kulturellen wie gesellschaftspolitischen Einflusses von einer Kultur auf die andere ist abhängig von den globalen Machtverhältnissen und historisch bedingt (Stichwort: Kolonisation, Anm.).

Das Forschungsgebiet der Theateranthropologie beschäftigt sich u.a. mit den Aus- und Einwirkungen zwischen den Kulturen. Denn wenn eine Wechselwirkung zwischen Publikum/Rezipienten und den Akteure/innen des Kunst-Raums behauptet wird, so

---

200Vgl. auch Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetik des Performativen.“: "Nun lässt sich im Theaterraum zirkulierende Energie weder sehen noch hören. Gleichwohl wird sie wahrgenommen. Beim Rhythmus handelt es sich um ein leibliches, ein biologisches Prinzip, das unseren Atem und unseren Herzschlag reguliert. Der menschliche Körper ist in diesem Sinne rhythmisch gestimmt. Er vermag daher auch Rhythmus sowohl als ein äußeres als auch als inneres Prinzip wahrzunehmen."; S. 98  
201ebd; S. 68

bedingt diese Behauptung, sich mit der kulturellen Herkunft dieser am Ereignis einer Aufführung beteiligten und mit sich aus der möglichen kulturellen Differenziertheit der beteiligten Individuen und den Einfluss dieser Differenziertheit sowohl auf die künstlerische Arbeit wie auch auf die Rezeption auseinanderzusetzen.

Abhängig vom kulturellen Standort des Kunst-Raums ist zunächst festzustellen, ob dieser aufgrund der Zusammenstellung der am Aufführungs-Ereignis beteiligten von einem Interkulturellem Raum zu sprechen ist - so dem so ist, ist

*"Als erstes ist festzuhalten, daß ein interkultureller Raum 'immer der Raum eines Vergleichs von zwei Fremdheiten [ist], weil jede von diesen beiden Kulturen, die sich im interkulturellem Raum begegnen eine je eigene für sich selbst ist'"<sup>202</sup>*

Die Anwesenheit von zwei oder auch mehreren einander teilweise oder völlig fremder<sup>203</sup> Kulturen schließt damit auch die Anwesenheit differierender wechselseitig unverständlicher Sprach-Zeichen mit ein. Woran sich die Frage anschließt, ob eine universell kulturelle Grenzen überschreitende Theatersprache denkmöglich ist. Wie Gabriele C. Pfeiffer klar feststellt ist

*"Ein zweiter wesentlicher Aspekt des interkulturellen Theaters [...] die Sprache des Theaters."<sup>204</sup>*

Eine solche „Theatersprache“ ist bestehend aus Wort, Klang, Text- und Verbal-Sprache, Körper-Sprache, Bewegungs-Sprache, Raum-Sprache, Bild-Sprache, Inszenierungs-Sprache, Licht-Sprache etc..<sup>205</sup>

Gabriele C. Pfeiffer hat „8 Modelle eines interkulturellen Theaters“<sup>206</sup> entwickelt, welche durch das Verhältnis zwischen Theater und Publikum bestimmt sind, sich also eingehend mit der Wechselbeziehung zwischen Lebens-Theater und dem Kunst-Raum Theater auseinandersetzt.

---

202Pfeiffer, Gabriele C: "Der Mohr im Mor - interkulturelles Theater in Theorie und Praxis." Frankfurt am Main ; Wien Lang , 1999 .(Europäische Hochschulschriften : Reihe 30, Theater-, Film- und Fernstudienwissenschaften ; 76 ; S. 31 zitiert nach: Renato Cristin, Interkulturalität, IWK - Mitteilungen, 4/94, S. 9

203Definition/Verständnis des "Fremden" nach: WIMMER,Franz M.: "Interkulturelle Philosophie"; S. 89-133; 3 Modelle des Fremden: 1) Barbar - Haltung gegenüber ablehnend, ausgrenzend, isolierend im besten Falle Versuch der Belehrung>>zum eigenen Schutz unter Vorgabe von xxxxxxxx meinendem Handeln (nach eigener Definition natürlich, die möglichen Auswirkungen werden aus dieser Perspektive nicht mitgedacht.; 2) Heide - tolerierende Arroganz' dem anderen gegenüber - letztlich herablassendes Interesse an einer fremden Kultur.; 3) Exote - „missionarische Arroganz">>fremde Kultur fühlt sich oder wird genötigt, die Prämissen einer anderen Kultur zu übernehmen>>hier: Dramatiker, Schriftsteller orientieren sich an z.B. christlich/westlich geprägten Wertvorstellungen und Denkschulen, etc. in: ebd., S. 26 ff

204ebd. ; S. 26

205Vgl. ebd. a.a.O.

206ebd. „8 Modelle eines möglichen Interkulturellen Theaters“ - S. 31-65

Weshalb ich einige in stark verkürzter Form vorstelle, da mir dies für die Thematik dieser Arbeit notwendig erscheint.

Modell 1: "entspricht der klassischen Handhabe der Expansion [...]"

TheatermacherInnen nehmen keine Rücksicht/wissen nicht, daß ein der vorgeführten ("eigenen") Theaterform unkundiges Publikum anwesend ist.

- 1) Eine „fremde“ Theaterform kommt zum Publikum, z.B. im Rahmen eines Gastspiels oder Theaterfestivals.
- 2) Das Publikum bzw. die Rezipienten suchen eine fremde Theaterform auf - etwa im Rahmen einer Reise.

Hiebei befinden sich in der Minderheit befindliche „unkundige“ innerhalb einer Mehrheit der mit dieser Theaterform vertrauten. Charakteristisch für dieses Modell, daß ein kompaktes Theatersystem den in der Minderheit befindlichen der fremden Theatersprache unkundigen gegenübersteht, welche wie eine Fremdsprache erlernt werden muss, um dekodiert werden zu können<sup>207</sup>

Modell 2<sup>208</sup>:

Das s.g. "Touristisches Modell": TheatermacherInnen ist die Anwesenheit eines "fremden Publikums bewusst. In der Vorbereitung wird bereits Rücksicht auf das fremde Publikum genommen, bzw. die Inszenierung speziell für diese Vorführung erarbeitet. Die kulturellen Codes werden auf dieses fremde Publikums abgestimmt - Klischeevorstellungen, Erwartungshaltungen werden bzw. sollen erfüllt werden. Dies stellt eine Verfälschung der ursprünglichen, aus der kulturellen Evolution entwickelten Form dar.

Modell 3:

Modelle - bestimmt durch wissenschaftliches Interesse; Ist der der Geschichte des westlichen Theaters gleichgesetzt und untersucht den historischen Transkulturalismus. Als Modell dient eine fremde Theaterpraxis welche transformiert wird. Die

---

<sup>207</sup>Vgl. ebd; S. 33; in: Barba, Eugenio: "Jenseits der schwimmenden Inseln"; S. 17  
<sup>208</sup>ebd. ab S. 34 ff

ursprüngliche, fremde Modell-Praxis verschwindet hierbei in einem neuem Text oder einer neuen Technik, wodurch das transformierte Theatermodell eine eigene Identität, in Form und Inhalt erhält. *"Das Erlernen der Decodierung der Theaterzeichen erfolgt parallel zur Umwandlung."*<sup>209</sup> Ein Beispiel für Epochenspezifische Theatermodelle: die Schauspielmethode Stanislawskis und sein Einfluss auf das amerikanische Fernsehen, wie auch den Schauspielstil in Film- und Theater.<sup>210</sup>

#### 4. Modell<sup>211</sup>

Komparatistische Tätigkeit. Untersucht werden

*"Geschlossene, voneinander - zeitlich, geographisch, intentionsmäßig, politisch [...] getrennte Arten von Theater, die sich insofern berühren, als daß sie übersetzt und/oder miteinander verglichen werden."*<sup>212</sup>

In diesem Modell ist nicht nur der schriftliche Dramen-Text ist zu übersetzen, sondern alle Texte, die in diesem fremden Theater enthalten sind. In diesem Sinne ist eine tatsächliche Übersetzung nur möglich, wenn dieser fremde Text in einem Probenprozess aus/er-arbeitet wird.

Problem der intergestischen Übersetzung: Schauspieler müssen die fremde Theaterform erlernen, somit verinnerlichen - ansonsten wird eine solche Aufführung lediglich eine Vor-Führung des Fremd-seins, eine oberflächliche Projektion. Einerseits sollen und müssen SchauspielerInnen unterschiedlicher Herkunft und sozialem, kulturellem, politischem Hintergrund miteinander harmonisch agieren - andererseits sollen sie ihre Einzigartigkeit erhalten.<sup>213</sup>

Als Lösungsansatz für diese Problemstellung wird das Einführen einer Erzählfigur vorgeschlagen dessen Aufgabe es ist *"Leitkörper zwischen zwei Kulturen"*<sup>214</sup> sein. Der Erzähler richtet sich an ein Zielpublikum, läßt somit unterschiedliche, Traditionen Mythen, Theaterformen miteinander kommunizieren.

---

209ebd. S. 39

210Vgl. ebd.

211ebd.

212ebd. a.a.O.

213 "man übersetzt nicht einfach einen sprachlichen Text in einen anderen, man stellt vielmehr heterogene Aussagesituationen und Kulturen, die durch Raum und Zeit voneinander getrennt sind, gegenüber und läßt sie kommunizieren." aus: Pavis, Patrice: "Probleme einer spezifischen Bühnenübersetzung", in: ders.: "Semiotik der Theaterrezeption, S. 108. in: ebd. a.a.O.

214ebd. S.40

## 5. Modell<sup>215</sup>:

Konfrontation zweier oder mehrerer Theaterformen oder -elemente.

In diesem Modell treffen mindestens zwei Theaterformen aufeinander, wobei ein Ungleichgewicht zwischen diesen entsteht.

Eine Theaterform dominiert die andere, eine Theaterform stülpt sich über die andere und vereinnahmt diese. Weshalb dieses Modell auch als kolonialistische und/oder missionarisches Modell bezeichnet wird. Eine wechselseitige Beeinflussung ist zwar in jedem Fall gegeben - hier jedoch ist der Einfluss der „kolonisierenden“ Theaterform dominierend.

Die Wechselbeziehung zwischen Publikum/Rezipienten und dem Akteuren stellt sich in dieser Theaterform wie folgt dar: Entweder das Publikum ist mit der „Kolonial-Theaterform“ vertraut, oder fühlt sich dieser zugehörig - dann erfolgt der Decodierungsprozess der fremden Zeichen während der „*Theaterarbeit aufgelöst*“<sup>216</sup> oder aber das Publikum ist der dominierten Theaterform zugehörig. Um den den Aufführungs-Text decodieren zu können ist es für dieses notwendig, ein neues visuelles/gestisches/sprachliches Vokabular zu lernen, jenes der „importierten“ kolonisierenden Kultur.

## Modell 6<sup>217</sup>: Ornaments- oder Zitaten-Modell.

*„Unterschiedlichste Theaterelemente in verschiedensten Ausprägungen und auf mehreren Ebenen werden miteinander kombiniert und in ein in sich geschlossenes, bestehendes Theatersystem eingebaut.“<sup>218</sup> [...] Das theatrale Zeichensystem wird aufgespaltet in die einzelne Zeichen, von denen dann einige durch fremde ausgetauscht werden.“<sup>219</sup>*

Eine Kultur [nimmt] [hier: eine Theaterform als Teil dieser Kultur] von einer anderen einzelne Elemente (oder ein einziges Element) auf und vermittelt diese Elemente, jedoch entsteht aus dem vertrauten und dem Fremden kein neues drittes Element, sondern die beiden einander fremden Elemente existieren nicht mit- sondern nebeneinander.

---

215ebd. S. 41 ff

216ebd. S. 42

217ebd. S. 44 ff

218ebd. a.a.O.

219ebd. a.a.O.

Modell 7<sup>220</sup>:

Geschlossene, voneinander getrennte Theaterformen stehen einander gegenüber, werden gegenseitig präsentiert.

In diesem Modell findet kein Austausch zwischen den verschiedenen Theaterformen statt. Mehrere in sich geschlossene Theater-Texte treffen aufeinander - Arbeitsprozesse sind jeweils abgeschlossen, ohne vom anderen (wissentlich) beeinflusst/bereichert worden zu sein. Das Bild des Marktplatzes (z.B. Theaterfestivals oder auch Kunstausstellungen) in denen multiple (Kunst-)Kulturen/traditionen aufeinander treffen ist hier zutreffend.

Bei einem (möglichen) interkulturellen Austausch sind verschiedenste Ausprägungen möglich. Umschreibung/Zusammenfassung mittels zweier Termini nach Carl Weber<sup>221</sup>: "Acculturation" und "tranculturation".

Ersteres meint in diesem Zusammenhang: "Aneignung" eines fremden Performancecodes ohne Veränderung/mit nur oberflächlichen Änderungen.

Für eine "tranculturation" ist das Verschwinden des Vorbild-Modells in einem neuen Text oder einer neuen Technik mit eigener Identität in Form und Inhalt (Vgl. Modell 3) kennzeichnend. Es findet eine Neucodierung der Bühnen/Theatertextualität, wie auch eine Neucodierung des dramatischen Texts, wie auch eine neue Codierung der Theatertheorie statt.

Modell 8

Wahres Interkulturelles Theater<sup>222</sup>

Dies ist nach Fr. Pfeiffer dann zutreffend wenn durch eine Verschmelzung zweier oder mehrerer Theaterformen eine völlig neue und eigenständige Theaterform entsteht, bei gleichzeitigem Verlust der jeweils "eigenen", ursprünglichen Theaterform.

Das Publikum befindet sich in diesem Modell in einer gleichberechtigten Position, da das Erlernen des unbekanntes Codes universell ist: die Ausgangsposition ist für alle gleich.

Folgerichtig ist diese neue und eigenständige Theaterform ein neues „Drittes“ Theater.

---

220 ebd. S. 47 ff

221 Weber, Carl, AC/TC. Currents of Theatrical Exchange, in: Interculturalism and Performance, S. 34 ff; in: ebd. S 48

222 ebd S. 50 ff.

Die Autorin assoziiert dieses „Dritte“ mit dem „Dritten Theater“ des Eugenio Barba<sup>223</sup>. Dieses „Dritte Theater“ ist keine ausschließlich ästhetische theatrale Ausdrucksform, es ist ein Lebensmodell:

*"Drittes Theater" [zu verstehen] als die "Definition, die sich auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit beschränkt, in der eine überaus große Zahl von Theatergruppen lebt"*<sup>224</sup>.

Nach Barba ist es kennzeichnend für das "Dritte Theater" ist eine gemeinsame *"schwer bestimmbare Spannung"*<sup>225</sup> - verschiedene, persönliche Bedürfnisse, Ängste, Lebenserfahrungen wollen in Arbeit umgewandelt werden. Das Dritte Theater ist eine. Geisteshaltung, Wertbestimmung, Lebenseinstellung, die Motivation dafür, Theater nicht als einen sich abgrenzenden Bereich des Lebens - den Beruf - zu verstehen, sondern Theaterarbeit mit Lebensarbeit gleichzusetzen.

Über die Theatertheoretischen wie auch Theaterpraktischen Problemstellungen die sich aus diesem Modell ergeben setzt sich die Autorin in der Folge auseinander, welche hier jedoch aus Platzgründen keinen Raum erhalten können.

Weshalb an dieser Stelle auf Gabriele C. Pfeiffers Arbeit verweisen möchte, in der ausführlich auf diese Problemstellungen eingegangen wird, wie auch eine nach der Ansicht der Autorin gelungene Umsetzung des Modells eines „Wahren Interkulturellen Theaters“<sup>226</sup>

Fest steht für die Autorin, daß

*"Zeitgenössisches Theater an einen Punkt gelangt an dem es Strömungen, Bewegungen welche beim Aufeinandertreffen mehrerer unterschiedliche Kulturen entstehen reflektiert. Theater ist also ein Ort des Diskurses von Interkulturalität"*<sup>227</sup>

Aus den vorangestellten Modellen ist die Bedeutung der Wechselbeziehung zwischen dem Kunst-Raum Theater und dem Lebens-Theater zu ersehen und damit einhergehend die Bedeutung dieser Wechselbeziehung in Bezug auf die praktische Theaterarbeit für den darstellenden Menschen.

Die kulturelle, soziale und gesellschaftspolitische Herkunft jedes durch diese geprägten

---

223 Vgl. Barba, Eugenio: Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters. Mit einem Postskript von Ferdinando Taviani. rowohlts enzyklopädie - Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck/Hamburg, April 1985

224 Pfeiffer, Gabriele C.: "Der Mohr im Mor - interkulturelles Theater in Theorie und Praxis." "Der Mohr im Mor - interkulturelles Theater in Theorie und Praxis." S. 50; zitiert nach Barba, E.: "Jenseits der schwimmenden Inseln"; S. 218.

225 ebd.

226 Die Theaterproduktion "I ventidue infortuni di Mor Arlecchino di Marco Martinelli vegia di Michele Sambin"; in: Pfeiffer, Gabriele C.: "Der Mohr im Mor - interkulturelles Theater in Theorie und Praxis.", S. 62 ff

227 ebd. S. 51

Individuums ist vergleichbar mit einem Stein, der in einen See geworfen wird: er verursacht (Wirkungs-)Wellen. Wenn jedes Individuum einen solchen Stein repräsentiert, um bei diesem Bild zu bleiben, dann repräsentieren aufeinander treffenden Wellen eine universelle, die Grenzen kultureller, sozialer, spiritueller, politischer etc. Bedeutungssysteme überschreitende ständige Wechselbeziehung bzw. Wechselwirkung.

Unter der Prämisse daß nichts nicht kommunizieren kann, also das Subjekt und Objekt ständig gleichberechtigt kommunizieren, ist der darstellende Mensch somit diesen auf ihn Einfluss nehmenden Kommunikationswirkungen ausgesetzt, ebenso, wie sein unmittelbares wie mittelbares soziales Lebens-Umfeld von diesem beeinflusst wird. Diese Einwirkungen üben ebenso mittelbar wie unmittelbar Einfluss auf den darstellenden Menschen bei der Arbeit an der von diesem zu zeigenden literarischen wie auch außerliterarischen Figur.

Der Tagesablauf eines darstellenden Menschen, gleichgültig ob non-, semi- oder eben professionell (im Sinne daß dieser handwerkliches Können zur Ausübung seiner Tätigkeit erarbeitet hat) kann als Modell dienen um zu veranschaulichen, wie multiple Zeichensysteme die Arbeit und damit die darzustellende Figur durch den darstellenden Menschen beeinflusst wird.

Um darauf zurückzukommen, die Fragen wurden an anderer Stelle bereits gestellt: welche Informationen, welche visuellen, akustischen, Olfaktorischen Informationen/Zeichen, in welcher Quantität und Qualität nimmt der darstellende Mensch vom Moment des Erwachens während der Bewältigung der zeitlichen wie räumlichen Distanz, zum Arbeits-Kunst-Raum wahr?

Welche emotionalen Vorgänge bei der Erarbeitung einer fiktiven, hier: literarischen, Figur durchläuft der darstellende Mensch eingedenk der genannten, auf ihn einwirkenden Einflüsse, welche emotionalen „Mechanismen“ werden von diesem aktiviert.

Eine mögliche allgemein gültige verifizierbare Beantwortung ist untrennbar mit einer Analyse des Lebens-Textes des jeweiligen darstellenden Menschen verbunden. Zur Diskussion steht, ob eine solche Antwort mittels wissenschaftlicher Methoden gegeben werden kann.

### **3.3.1 Emotionsgenealogie**

*"Mit dieser Frage nach dem Menschen ist es, als öffnete sich eine große Tür: Hinter dir gibt es die künstlerische Glaubwürdigkeit und vor dir etwas, was kein technisches Können erfordert, sondern ein Können deiner selbst [...] Genau das ist die wahre Frage: Bist du ein Mensch? [...]"<sup>228</sup>*  
(Jerzy Grotowski)

Das Arbeitsmaterial des darstellenden Menschen ist, wie bereits festgestellt, dieser selbst: er ist auf sich zurückgeworfen, sein bisher Er-Lebtes hat ihn an einen Lebensort geführt, an dem dieser sich mit der Erarbeitung einer literarisch erschaffenen, künstlichen Figur auseinandersetzen muss.

Die in diesem Abschnitt behandelte Thematik ist komplex. Es untersucht den Ursprung einer - durchaus banalen - Handlung eines, hier eben: darstellenden Menschen im flüchtigen Moment der Gegenwart.

Zum Beispiel die banale alltägliche Handlung nach einer Tasse zu greifen.

In diesem Beispiel interessiert nur diese flüchtige Handlung, welche bei physisch und psychisch weitgehend gesunden Menschen in der Regel automatisiert ist, nachdem die für diese Handlung notwendige Motorik entwickelt wurde.

(Das dies aus Gründen der effizienten Nutzung des menschlichen Gehirns evolutionsgeschichtlich ausreichend nachgewiesen ist, setzte ich dies als bekannt voraus, Anm.).

Im Zentrum steht hier der Mensch an sich, der wie bereits ausgeführt, Bedingung ist, nicht nur für die darstellenden Künste, sondern für das Kunst-Schaffen per se.

Der Fokus ist auf die Emotionen bzw. auf die Entwicklung der Emotionen des Menschen gerichtet, in Hinblick auf deren Funktion in den darstellenden Künsten.

Es wird untersucht zu welchem Zeitpunkt ein Mensch die Fähigkeit erlangt, Emotionen zu spüren, zu verarbeiten, darauf zu reagieren, die eigene Fähigkeit Empfindsamkeit zu erkennen, Emotionen zu differenzieren.

Wann entwickelt sich die Fähigkeit, eigene Emotionen Empfindungen zu manipulieren, bzw. manipulativ einzusetzen (gemeint ist die durch den Intellekt bewusst gesetzte Manipulation um ein wie immer geartetes Ziel, eine wie auch immer geartete Wirkung auf einzelne oder eine Gruppe zu erreichen)? Fest steht, daß Emotionen lebensnotwendig für den Menschen sind, denn

*"Emotionen sind ein Marker, die das für das Überleben wichtige markieren.*

---

<sup>228</sup>Grotowski, Jerzy: "Du bist jemandes Sohn". in: Pfaff, Walter, Erika Keil, Beat Schläpfer (Hrsg.): "Der sprechende Körper."; S. 213

*"Emotionen dienen im großen und ganzen dazu, Verhalten zu steuern aus Umweltreizen [...] wichtiges herauszufiltern, sich das wichtige zu merken und dann die entsprechend richtige Verhaltensantwort auszulösen. Mit Emotionen markierte Reize werden dann in mir selbst eine starke emotionale Verhaltensantwort auslösen. Zum Beispiel: Bedrohung. Eine Schlange - ist mit einer negativen Emotion belegt und wird auch in mir eine starke Verhaltensantwort auslösen."<sup>229</sup>*

und weiter:

*"Emotionen machen zwei Dinge: sie fokussieren klar und vereinfachen und kategorisieren dadurch Verhaltensweisen, Verhaltensantwort. ....die ganze Kette zwischen Wahrnehmung, emotionalen Zustand und Verhaltensantwort, wird durch einen starken emotionalen Reiz vereinfacht. Je stärker der Reiz, umso mehr ist der Fokus dieser ganzen Kette auf einen bestimmten Stimulus, auf eine bestimmte Tätigkeit. Das heißt prinzipiell vereinfachen Emotionen unsere Verhaltensantworten. [...] Dadurch das Emotionen auch gleichzeitig [...] immer mit einer starken Erregung einhergehen, wird in zweiter Instanz die Aufmerksamkeit gestärkt und die kann sich dann auch auf komplexere Vorgänge konzentrieren. Ich würde sagen, es ist ein zwei-phasiger Ablauf. Einerseits schnell stereotype Fokussierung von Wahrnehmung und Reaktion und andererseits sekundär, durch einen erhöhten Erregungszustand eine generell erhöhte Wahrnehmung, Konzentration. Die dann auch eben auch vielleicht komplexere Situationen besser analysieren kann."<sup>230</sup>*

Mit diesen Fragestellungen setzt sich jede/r Schauspieler/in auseinander bzw. wird bereits in in der Ausbildungsphase damit konfrontiert. Schauspieler/innen arbeiten nach absolvierter Ausbildung nicht an Emotionen per se zu sondern vielmehr an Emotionsnuancen.

Er/Sie versucht diese - für sich - neu zu entdecken oder auch verdrängte Emotionen wiederzuerkennen. Somit kann bei der Erarbeitung einer fiktiven literarischen Figur nicht von einem Reproduktionsprozess (von Emotionen) sonder von einem Wahrnehmungsprozess gesprochen werden. Ausgehend von der Prämisse das das „Hintergrundrauschen“ von „Ur-Emotionen“<sup>231</sup> - bei/in jedem Menschen stets vorhanden, wenn auch möglicherweise nicht bewusst wahrgenommen wird. Bei dieser „Erinnerungsarbeit“ sucht der/die Schauspieler/in nach diesem, und wird - von der Intensität der Erinnerungsarbeit abhängig - diese meist auch finden - mit allen positiven wie negativen Folgeerscheinungen.

Bezugnehmend auf das zu Beginn des Abschnitts Zitat Jerzy Grotowski sind Fragen

---

229 Zitat von: Neurobiologe Wolf Haubensack - Forschungsinstitut für Molekulare Pathologie in Wien; untersucht die Bedeutung der Gefühle für die menschliche Wahrnehmung; Forschungsziel: wie Emotionen in den Nervennetzen des Gehirns entstehen und was sie bewirken), aus: Radiokolleg - Wie unser Gehirn die Welt erschafft - Ö1 - Neurobiologische und konstruktivistische Theorien (3).

Gestaltung: Margarethe Engelhardt-Krajanek - Produktion ORF - Radio Ö1 - 31.03. - 03.04.2014  
230 Neurobiologe Wolf Haubensack, ebd.

231 Vgl. Hüttler, Michael: „Der Körper als Ort der Erinnerungen.“, S. 10 ff.

eines darstellenden Menschen an sich selbst und eine aufrichtige Beantwortung dieser Bedingung, um sich Authentizität in der darstellenden Kunst annähern zu können. Wo komme ich her? Warum bin ich, was ich bin? Warum bin ich, wo ich bin? Warum fühle ich, wie ich fühle? Wie werde ich wahrgenommen? Wie nehme ich mich selbst wahr? Welche Entscheidungen treffe ich? Welche Entscheidungen habe ich (bis zu diesem Punkt in der Gegenwart) getroffen? Warum habe ich Entscheidungen, wann, wie, aufgrund welcher Erfahrungen mit welchen Auswirkungen auf mich getroffen? An welchem Lebensort habe ich diese Entscheidungen getroffen und wo bin ich in der Gegenwart verortet (Physisch und psychisch)?

Basierend auf seine experimentelle Forschungsarbeit zieht Richard Schechner folgende für diesen Abschnitt interessante Schlussfolgerungen<sup>232</sup>:

- 1) Es gibt universale Signale, die nicht nur die Zeichen, sondern auch ihre Bedeutungen wiederholen: eine universale Sprache von Grundemotionen.
- 2) "Die Sprache der Emotionen ist nonverbal: Gebärden, vokalen Ausrufen, Körperhaltungen (starr) und Bewegungen (Stampfen, Rennen, sich Ducken etc.)
- 3) Es gibt ein universales System von Nerven- und Gehirnvorgängen, diesem System liegt das Ritual zugrunde.

Richard Schechner<sup>233</sup> beschäftigte sich mit Gehirnforschung, wobei er sich mit den Untersuchungen von Paul Ekman<sup>234</sup> auseinandersetzte, der eine Verbindung des *"Vegetativen Nervensystems mit den sechs Grundemotionen: Überraschung (?), Abneigung, Traurigkeit, Angst, Furcht und Glücklichkeit (?)"*<sup>235</sup> behauptet.

In „nichtwestlichen“ Theaterformen sind z.B. Gesichts- und Körperhaltungen - exakt

---

232 ebd.

233Richard Schechner (geb. 23.08.1934); Ph.D., 1962; Theatre, Tulane University; M.A., 1958; English, University of Iowa; B.A., 1956; English, Cornell University; Major Interests: comparative performance; performance theory; experimental theatre; Asian performance theories; theories and practice of stage directing;

Artistic work: Founding director, The Performance Group. Founding director, East Coast Artists. Producing Director, Free Southern Theater. Schechner has directed and/or conducted performance workshops in the USA, Asia, Africa, Latin America, Australia, and Europe; i.a. Editor of „TDR: The Journal of Performance Studies“. Quelle: <http://performance.tisch.nyu.edu/object/SchechnerR.html>; Zugriff am 23.09.2014, 11:08 Uhr.

234Paul Ekman (Geb. 15. Februar 1934 in Washington, D.C.) ist ein US-amerikanischer Anthropologe und Psychologe, der besonders für seine Forschungen zur nonverbalen Kommunikation bekannt wurde. Die Validität seiner Forschungen ist jedoch zunehmend umstritten; Quelle: [http://de.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Ekman](http://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Ekman); Zugriff am 23.09.2014, 11:17 Uhr

235Vgl. Hüttler, Michael: „Der Körper als Ort der Erinnerungen“. S. 8

festgelegt welche 8 Grundemotionen ausdrücken (können müssen): Liebe, Glück, Trauer, Zorn, Energie (?), Angst, Abscheu und Überraschung.<sup>236</sup>

Jeder Mensch hat „seine“ Emotionsgeschichte. Jede physische Handlung, also auch die als Beispiel angeführte „banale“ physische Handlung, ein Glas Wasser in die Hand zu nehmen, hat demnach eine "Geschichte"<sup>237</sup>, wenn davon ausgegangen wird, dass der Ursprung für diese in einem durch einen durch eine Emotion ausgelösten Reiz zu suchen und zu finden ist. Die Ursprungs-Motivation für diese Handlung ist für den Handelnden für sich/in sich zu finden - sie führt aus der Vergangenheit des Handelnden in die Gegenwart und in die Zukunft.

Ausgehend von der Prämisse des Modells der „Ur-Emotion“, sind demnach alle bekannten und benannten Emotionen (von Geburt an) in jedem Menschen vorhanden. Diese müssen, können, sollen "entdeckt" bzw. ihre Existenz erkannt und akzeptiert werden. Emotionen sind angeboren, führen stets zurück, weit in die Kindheit, Verletzungen, Enttäuschungen, Ängste, versäumte Gelegenheiten, Scham: darin liegt der Ursprung einer Emotionskette - die bis in die Gegenwart führt. Vom ersten Augenblick des Lebens markieren sie Erfahrungen, helfen Situationen zu analysieren und einzuordnen<sup>238</sup>.

Der menschliche Geist ist von Beginn des Lebens an mit einem großen Repertoire von Bedeutungskategorien gefüllt, die mit Dauer des Lebens ausreifen, sich ständig erweitern.<sup>239</sup>

Emotionen führen, geht man ihnen, wie in den darstellenden Künsten erforderlich seriös auf den Grund, so sind diese gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Dort liegt der Ursprung einer sich stetig erweiternden, evolutionären Entwicklung des jeweils individuellen „Emotionsrepertoires“.

Ebenso wie dies für positiv besetzte Erinnerungen und Erlebnisse, ist dies auch jene mit negativ konnotierten Erlebnissen verknüpften Emotionen gültig. Jedoch ist davon auszugehen, daß diese „Wiedererkennung- bzw. Erinnerungsarbeit“ für den darstellenden Menschen mit sowohl psychisch als auch in der Folge physisch höheren Belastungen verbunden ist, aufgrund der Intensität mit der dieselbe geleistet wird.

Der darstellende Mensch setzt sich in seiner Arbeit ständig mit der Spannbreite der in diesem enthaltenen, sich entwickelt habenden Emotionen auseinander.

---

236Vgl. Hüttler, Michael: „Der Körper als Ort der Erinnerungen“, S. 10

237Vgl. Neurobiologe Wolf Haubensack, Radiokolleg v. 02.04.2013

238Vgl. Neurobiologe Wolf Haubensack, Radiokolleg v. 02.04.2013

239Vgl. Radiokolleg vom 01.04.2014

Hier ist von Interesse, welche entwickelten Emotionen bzw. Emotionsnuancen drängen sich aufgrund der jeweiligen Sozialisierung in den Vordergrund - welche wurden und werden "erlernt", welche werden aufgrund oben genannter Erfahrungen/Traumata verdrängt oder wurden in ihrer Entwicklung gehemmt.

Im Besonderen der Umgang mit verdrängten Emotionen bedingen eine Aufarbeitung von im bisherigen Lebensverlauf durch soziokulturelle/gesellschaftspolitische Normative unterdrückte bzw. verdrängte Emotionen.

Es ist davon auszugehen, daß jeder Mensch individuelle Erfahrungen mit seinen Emotionen durchläuft. Emotionen können in ihrer Entwicklung gestärkt werden, ebenso wie sie durch negative Bewertung von außen (durch soziokulturelle/gesellschaftspolitische Normative) geschwächt werden können.

*"Jeder Sinneseindruck verändert die Gehirnaktivitätsmuster. Sinneseindrücken, die mit Emotionen belegt sind, verändern eben Emotions-Schaltkreise in unserem Gehirn. Diese Emotions-Schaltkreise wiederum, die veränderten Muster, lassen uns Emotionen empfinden, das ist letztlich neuronale Aktivität - und diese Aktivitätsmuster beeinflussen dann unsere Verhaltensantwort wiederum auf den emotionalen Reiz hin."*<sup>240</sup>

Unsere erlernten Emotionen helfen, situationsabhängig Entscheidungen zu treffen, d.h. der Mensch handelt intuitiv<sup>241</sup>.

Eine solches intuitives Handeln ohne den „Umweg“ über den Intellekt, ist hilfreich um sich in einer möglicherweise gefährlichen Umgebung zu bewegen, jedoch im sozialen interagieren mit Menschen muss ein rein intuitives Reagieren und Handeln kontrolliert werden, um ein sozial-verträgliches Verhalten zu ermöglichen.

Dies bedingt einer ständigen Überprüfung der eingeschriebenen, erlernten Werte durch jeden Menschen: welche emotionale Handlungen wirken sich positiv auf dessen Leben aus, welche negativ?

<sup>242</sup>

Das eine solche Aufarbeitung für jeden Menschen notwendig ist, für sich oder mit professioneller therapeutischer Unterstützung setze ich als gegeben voraus.

Der darstellende Mensch nimmt jedoch eine Sonderstellung ein, indem er diesen komplexen und emotional belastenden Prozess bewusst und wiederholt durchläuft.

---

240vgl. Radiokolleg v. 02.04.2014,Neurobiologe Wolf Haubensack

241Vgl. ebd

242vgl. Radiokolleg v. 03.04.2014 Neurobiologe Wolf Haubensack

Zum einen ist die Reflexion des eigenen (emotionalen) Lebensverlaufs notwendig, der darstellende Mensch durchläuft diesen Aufarbeitungsprozess jedoch auch für die zu erarbeitende Figur.

Um sich dieser fiktiven literarischen Figur annähern zu können, ist ein Aufarbeitungsprozess der Emotionsgenealogie, des „Emotionsstammbaums“ der fiktiven Figur notwendig, den der darstellende Mensch die gleichen Fragen stellen muss, wie dieser an sich selbst gestellt hat.

Diese fiktive, in ihren Charakterzügen auktorial bestimmte Figur, dieses Menschen-Modell, ist vergleichbar mit einem Satz einer Partitur: die Noten sind festgeschrieben, Leben erhalten die Noten durch die Interpretation, hier: des darstellenden Menschen.

Wobei nicht nur die Auffassung - die Interpretation des Textes - verantwortlich ist für die unterschiedliche Darstellung, ebenso auch die Physis: durch die Stimme des darstellenden Menschen, deren Farbe, Ton Rhythmus, etc.; der Körper des darstellenden Menschen und seine physischen Gegebenheiten haben Einfluss auf die Interpretation einer erarbeiteten Figur.

Als Beispiel hier Erika Fischer-Lichte in Bezug auf die Figur des Shakespearschen „Hamlet“:

*"[...]der Hamlet Moissis, Kainz und Salviatis stellt nicht eine Verkörperung dar, wie sie im Text mit sprachlichen Zeichen entworfen ist; es handelt sich vielmehr um einen je anderen Hamlet."*<sup>243</sup>

Die dargestellte, gezeigte, Figur ist demnach einzigartig, da der diese Figur darstellende/zeigende Mensch einzigartig ist, in diese fiktive Figur auch die individuelle Lebensgeschichte des darstellenden/zeigenden Menschen mit eingeschrieben ist.

Eine Lebensgeschichte die auch seine Emotionsgeschichte ist, der individuelle Emotionsstammbaum der bis zum Lebensende weiterwachsen wird.

Das Dilemma des darstellenden Menschen scheint jedoch zu sein daß dieser einerseits ein Ziel vor Augen hat, daß er erreichen will - andererseits muss er dieses Ziel jedoch ausblenden (können) um dieses zu erreichen, während gleichzeitig dieses Ziel stets sublim in ihm präsent bleiben muss.

Es ist ein dualer Arbeitsprozess - sowohl intuitiv als auch intellektuell ist eine Reflexion

---

243Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: „Verkörperung“; S. 15

der individuellen Emotionsgeschichte erforderlich. Ein Prozess, der für den darstellenden Menschen, abhängig von der Beschaffenheit der zu erarbeitenden Figur, wie erwähnt mit mehr oder weniger hohen emotionalen wie auch physischen Belastungen verbunden ist.

Während dieser Erinnerungs- bzw. Wiedererkennungsbearbeitung ist die Wahrscheinlichkeit auf verdrängte Erinnerungen und Emotionen zu stoßen hoch.

Es lässt sich vergleichen mit dem Suchen in einem Rucksack, hier: dem „Lebensrucksack“, in dem die mit Erfahrenem und Erlebtem verbundene Emotionen verborgen sind.

Um diesen Arbeitsprozess zu unterstützen, wurden wie bekannt, Methodologien für den darstellenden Menschen entwickelt, einerseits um diesen Arbeitsprozess zu systematisieren, diesen, auch in der Theaterpraktischen Arbeit nachvollziehbarer und damit bis zu einem gewissen Grad kontrollierbar zu machen, andererseits aber dienen diese Methodologien auch dem Schutz des darstellenden Menschen, in dem dieser durch diese das Verarbeiten von emotionalen Ausnahmezuständen, welche während dieses Arbeitsprozesses ausgelöst werden können, umzugehen.

Unabhängig von den bis in die Gegenwart entwickelten Schauspielmethoden bzw. Schauspielschulen ist davon auszugehen, dass in der Theaterpraxis von jeher der darstellende Mensch mit seiner Lebensgeschichte als Material gearbeitet hat.

Die Differenz die hier auszumachen ist, liegt darin, dass dieses Material zunächst intuitiv genutzt, in weiterer Folge später bewusst als solches erkannt und analysiert und mit dem schließlich systematisch gearbeitet wurde.<sup>244</sup>

Jeder Mensch erinnert auf unterschiedliche Weise, jede Erinnerung ist durch die Distanz des im weitergelebten Erfahrenen „gefärbt“, meist im positiven.

Die Arbeit des darstellenden Menschen ist, je nach Arbeitsweise, teilweise mit jener in der Psychoanalyse vergleichbar: Erfahrungen schreiben sich in den Körper ein und die Psychoanalyse ruft verschüttete Erfahrungen, verschüttetes Er-Leben wach und verändert dadurch den Blick auf sich und die ihn umgebende Welt.<sup>245</sup>

Für den darstellenden Menschen ist es manchmal notwendig, verschüttetes, verdrängtes aus dem „Lebensrucksack“ zu holen, auch wenn dieses mit gutem Grund

---

<sup>244</sup>Als Beispiel für eine der ersten bewussten Analysen ist August Wilhelm Iffland; vgl. Almanach für Theater und Theaterfreunde. Berlin 1807-1812. Bd. 1. 1807 (August Wilhelm Iffland: "Über die Darstellung boshafter und intriganter Charaktere auf der Bühne"

<sup>245</sup>Vgl. Radiokolleg vom 31.03.2014; Biopsychologe Onur Güntürkün von der Ruhr-Universität Bochum

am Boden desselben gut verborgen ist.

Es ist eine Konfrontation des darstellenden Menschen mit sich selbst: welche, von diesem selbst als solche interpretierte, Emotionen sind der fiktiven Figur zuzuschreiben, welche davon sind im darstellenden Menschen präsent? Welche verdrängt, und wenn ja, weshalb sind diese verdrängt (worden)?

Diese Erinnerungsarbeit birgt Risiken, da beim Prozess der empathischen Einlassung des darstellenden Menschen mit den (wenn auch fiktiven) Emotionen einer Figur Strukturen im Gehirn aktiv werden, als ob dieser selbst in diesem emotionalen Zustand ist.

*"Das schwierige für das Gehirn ist es, zu unterscheiden, was ist Fiktion, was ist virtuell, was vorgestellt, was ist Realität? Unterscheidung zwischen Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung wird erlernt."<sup>246</sup>*

Nach Ansicht des Neurobiologen Wolf Haubensack wird erinnerte Wirklichkeit immer wieder neu gedacht. Im Forschungsfeld der Neuroanatomie wurde festgestellt, daß in der Imagination ähnliche Netzwerke im Gehirn aktiviert werden, wie beim realen Erleben einer konkreten Situation, beim realen Sehen, Hören, Schmecken.

Ein Prozess also, der für den darstellenden Menschen Teil seines Alltags-Lebens ist, entweder von diesem intuitiv erspürt oder bewusst mittels geeigneter Methodologien analysiert und gesteuert wird und als Material angewandt wird.

Nachgewiesen ist daß Imaginationsprozesse, hier: des darstellenden Menschen, eine Simulation von Realität sind. In der Imagination werden ähnliche Prozesse abgerufen, welche auch bei einer realen Wahrnehmung gestartet werden.<sup>247</sup>

Die emotionale Verarbeitung des Erlebten ist letztlich ausschlaggebend für die Auswirkung des Er-Lebten für den darstellenden Menschen und für dessen Fähigkeiten dieses Er-Lebte kreativ umzusetzen.

Dieses diffuse „Etwas“ das als Begabung (eines/r Schauspielers/in) bezeichnet wird schließt auch die Fähigkeit ein das Besondere im Allgemeinen zu erkennen, die täglich gelebte Dualität von „Alltagsmensch“ und Kunst-Mensch verarbeiten zu können.

Der Umgang und Verarbeitung eines darstellenden Menschen von Alltagserlebnisse/erfahrungen, welche auf diesen einwirken und den künstlerischen Produktionsprozess beeinflussen. Der kreative Denkprozess an sich beeinflusst das Alltags-Leben, die Wahrnehmung der Umwelt/Informationen bedingen einen

---

<sup>246</sup>Vgl. Neurobiologe Wolf Haubensack; Radiokolleg vom 02.04.2014;

<sup>247</sup>Vgl. Neurobiologe Wolf Haubensack; Radiokolleg vom 02.04.2014

veränderten Wahrnehmungsstandort.

Der darstellende Mensch bewegt sich während des kreativen Erarbeitungsprozesses auf einem schmalen Grat zwischen Intellekt und Intuition, nützt bei der Suche nach „Material“ einerseits die intellektuellen Fähigkeiten, andererseits ist es für diesen notwendig die - trügerische - Sicherheit der Vernunft zu verlassen, sich dem im Probenprozess generierenden Emotionsflusses bewusst auszusetzen, der durch aufgearbeitete Erinnerungen mittels des Körpergedächtnisses entsteht bzw. entstehen kann, sich dadurch generierende Bewegungsabläufe zu erarbeiten.

Jerzy Grotowski folgend ist es Zustand in dem in absichtsloser Absicht zum einen an sich selbst, zum anderen in der Folge auch an einer fiktiven Figur gearbeitet wird.

Jede psychische und physische Handlung des darstellenden Menschen während einer Aufführung ihren Ursprung in der individuellen Lebensgeschichte des/der Agierenden zu finden ist.

Es ist dies der Ursprung, der möglicherweise weiter zurückreicht, über die Geburt des Individuums hinaus, der eine Handlung im flüchtigen Moment dessen, was Gegenwart bedeutet, nachvollziehbar - wenn auch nicht immer verständlich, dem Wertekanon einer Gesellschaftsordnung widersprechend etc. - macht.

Es wird erkennbar, weshalb dieses Individuum in diesem Moment, diese Handlung durchführen musste, weil dieses aufgrund des zurückgelegten Lebens-Weges nicht anders handeln konnte.

Im positiven wie im negativen. Die emotionale Entwicklung während der Sozialisation innerhalb eines Kulturkreises, die durch die Verortung des Individuums in diesem dadurch auf das Individuum einwirkenden multiplen Informationen - Sprachklang, Bewegungsabläufe, Gerüche, Nahrungsmittel, akustische, soziologische etc. - und dessen individuelle Aufnahme, Verarbeitung und Interpretation sind, wie bereits an anderer Stelle angesprochen, ausschlaggebend für die Einzigartigkeit, die - manchmal für ein Individuum auch erschreckende - Tatsache, einmalig zu sein. Wie auch dessen Er-Lebtes einmalig ist.

Der Ursprung dieser Einmaligkeit liegt jedoch wie angedeutet in der Vergangenheit. Denn die beschriebenen prägenden Informationen sind bereits pränatal existent, diese Informationen werden von Individuen erzeugt, mit anderen Worten: das gegenwärtig

existierende und agierende Individuum ist ein Glied einer „Lebenskette“.

*"In der Art und Weise, wie man singt, ist der Raum kodiert. Im Gebirge singt man anders als in der Ebene [...] Schließlich entdeckst du, daß du irgendwoher bist [...] Das bist du vor zweihundert, vor dreihundert, vierhundert oder tausend Jahren, doch das bist du. Weil der, der die ersten Worte zu singen begann, der Sohn von jemandem war, aus einer gewissen Gegend, einem gewissen Ort, darum bist du, falls du diese wiederfindest, der Sohn von jemanden."*

Das Modell eines „vorbestimmten“ Lebensweges erscheint, so der Schluss, der zu ziehen ist, eben sowenig gültig wie jenes in welchem einem Individuum unterstellt wird, autark Entscheidungen treffen zu können, seine Handlungen unbeeinflusst zu bestimmen, die zur Verfügung stehenden Informationen je nach Wissensstand korrekt interpretieren und die Wirkungen auf sich und die Wirkungen seiner Entscheidungen und Handlungen stets kontrollieren zu können.

Weder „Bestimmung“ noch Autarkie sind valide Modelle, auch das Prinzip des Chaos, des Zufalls vermögen nicht zufriedenzustellen, menschliche Handlungen und Entscheidungen nachvollziehbar zu machen.

Fest steht, daß jedes Individuum multiplen Einflüssen ausgesetzt ist, welche sich außerhalb der Kontrolle desselben befinden. Jedes Individuum, an jedem Lebensort trifft unter genannten Voraussetzungen Entscheidungen welche Auswirkungen auf ihre Umwelt haben, ihrerseits Einfluss auf andere Individuen ausüben usw. Eine These, welche einer Erklärung am nächsten kommt, ist in einem Bild am anschaulichsten zu beschreiben.

Das eines Steins (des Individuums) welcher in einen See geworfen wird, (der Lebensraum, die „Welt“), welcher durch die Verdrängung eine Welle auslöst (dessen Entscheidungen, dessen Handlungen), diese Welle wird von anderen Wellen gekreuzt (Entscheidungen, Handlungen anderer Individuen), dadurch in seiner Ausbreitung verändert, geschwächt oder auch gestärkt, und vice versa.

Keine schicksalhaften Ereignisse, auch keine zufälligen, sondern eine Kette an Entscheidungen und Handlungen, welche ständig interagieren und wechselseitig Wirkung aufeinander ausüben. Am Ende dieser Kette steht die Handlung in der Gegenwart, am Ende dieser Kette steht der darstellende Mensch, der seine Handlung auf einer Bühne jeden Tag auf seine ihm eigene Art und Weise vollziehen wird.

## 4 Werner Schwab (k)ein Lebens-Künstler

*It must be nice to disappear  
to have a vanishing act  
to always be moving forward  
and never looking back*

*How nice it is to disappear  
float into a mist  
with a young lady on your arm  
looking for a kiss  
(Lou Reed)<sup>248</sup>*

In den Reaktionen auf das Ableben des „Pop-Dichters-Theatermachers-Sprach-Punk“ Werner Schwab lassen sich die Mechanismen des Kunstmarkts erkennen, es sind dies die nahezu naturgesetzmäßig eintretenden Abläufe desselben<sup>249</sup>.

Die Verkaufszahlen seiner in Sammelbänden veröffentlichten Theatertexte stiegen, die Prosa-Werke Werner Schwabs wurden neu aufgelegt, unveröffentlichtes veröffentlicht.

Der (veröffentliche) Tod erzeugt grundsätzlich markantere Aufmerksamkeitsspitzen als ein Lebens-Lauf.

*"[...] das Ereignis und seine Singularität stehen immer in einer Beziehung zur Erfahrung des Todes: In ihm ist die Endlichkeit, der Abschluss, das unwiderrufliche Verlöschen mitgegeben. Umgekehrt steht das Zeichen in Beziehung zur Verwindung des Todes, insofern es dem Ereignis eine Kontur, eine Identität, zuletzt ein Gedächtnis oder ein Denkmal zu errichten erlaubt."<sup>250</sup>*

Wie dieser absolute Endpunkt eines jeden (biologischen)<sup>251</sup> Lebens von Werner Schwab selbst in seinem Werk thematisiert wurde, er sich mit dem Phänomen des Endgültigen

---

248 aus: „Vanishing Act“ in: © Lou Reed - „The Raven“ - Edgar Allan Poe - 2002)

249"Ich kann mein Leben geben, oder mir den Tod geben, und mich damit der Zirkularität jeder Ökonomie, der der Waren, der Sprache oder der Diskurse entziehen. Im Tod setze ich meinen Körper in letzter Konsequenz als Widerstand gegen die umfassende Ökonomie der Zeichen ein und entziehe mich Ihrem Zugriff. Denn im »Opfertod«, dem Tod, den ich mir gebe, übernehme ich Eigenverantwortung und beglaube damit meine Individualität."; Bartl, Gerald: „Spuren und Narben : die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert“, S. 187 Vgl. auch ebd., "Das Einzigartige jedoch, das nach Derrida den Tod auszeichnet, daß sich mit ihm der Mensch der Zirkularität, das heißt der Stellvertretungsmaschinerie der Zeichen entzieht, dieser Affront gegen die Zeichen Ökonomie wird offenbar durch die Verschriftlichung des Lebens im Buch unwirksam."; S. 432

250Mersch, Dieter: "Körper zeigen"; S. 75 - 91, hier S. 88, in: Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: „Verkörperung“

251Der theologisch-philosophische Diskurs über eine denkmögliche Lebensform über die biologisch-materielle Existenzform hinaus dauert an, wenn auch in absehbarer Zeit kaum mit einem verifizierbaren/falsifizierbarem Ergebnis zu rechnen sein dürfte, Anm.

auseinandergesetzt hatte. Peter Weibel notiert dazu:

*"Bei Schwab ist der Todestrieb nicht der Natur zugeordnet, sondern der Kultur."*<sup>252</sup>

denn

*"Verdrängt worden ist, daß wir unser Leben als Parasiten des Todes anderer fristen. Das Aufschneiden der Kultur würde als ihre Quelle einen Mord zeigen. Genau das ist es, was Schwab in seinem Werk leistet. Sein Theater ist ein anatomisches Theater. In seinen Stücken sehen wir die Anatomie unserer Kultur als Aufschneiden der Kultur."*<sup>253</sup>

Es kann den Eindruck der Freude an der Morbidität hervorrufen, jedoch ist die Auseinandersetzung mit dem Leben Werner Schwabs aus naheliegenden Gründen gleichzeitig eine mit der Art und Weise, wie Werner Schwab aus dem Leben ging. Der Tod - auch der eigene, selbstbestimmte - war in der Denk-Welt des Werner Schwab stets präsent, wie auch Ingeborg Orthofer, Schwabs erste Frau, in einem Gespräch mit Helmut Schödel bestätigt

*"Über Selbstmord wurde immer schon geredet. [...] das ist die letzte Freiheit, die ich hab. Tod überhaupt. Das war kein konkreter Plan, das war ein Bestandteil. Ganz konkret ist es dann Anfang 1993 geworden. Im Sommer eigentlich wollte er den Schritt setzen. Aber dann ist er gekommen und hat gesagt, in dem Moment geht es nicht, er muß noch ein paar Sachen ordnen. [...]er hat dann tatsächlich angefangen, seine Papiere zu ordnen, ganz konkret Texte, Skizzen wegzuschmeißen [...]"*<sup>254</sup>

Während seines Studiums an der Wiener Akademie für bildende Künste wurde sein Interesse geweckt und/oder verstärkt, sich mit der Beschaffenheit von Materialien aller Art auseinanderzusetzen, vor allem der Transformationsprozess bzw. die Metamorphose vergänglichen Materialien in einen veränderten Aggregatzustand wurde von Werner Schwab untersucht.

Markantestes Beispiel dafür ist die in Biographien vielzitierte Knochensammlung Werner Schwabs: Reste von geschlachteten Tieren, auch im Wald gefundene Kadaver legte er in einen Ameisenhaufen und beobachtete den Prozess, bis nur noch die Knochen übrig blieben; die Transformation des Fleisches in Nahrung, welche die Lebensgrundlage für andere Lebensformen ist.

Auch die Transformation eines Subjekts in ein Objekt, daß durch die Transformation

---

252SCHWABFleisch. Fleischstücke mit Text, Textstücke mit Fleisch. Von Peter Weibel; S. 45, in: Orthofer, Ingeborg. Peter Weibe [Hrsg.]: "Über SCHWABTexte : [Informationen, Beschreibungen, Annäherungen] / [Gemeinschaftsproduktion Wiener Festwochen und Neue Galerie Graz]. Verlag Droschl - Graz 1996

253ebd.; S. 40

254Schödel, Helmut: "Seele brennt: der Dichter Werner Schwab." "Seele brennt: der Dichter Werner Schwab." - Wien : Deuticke , 1995; S. 43 ff

eine neue Bedeutung zugeschrieben werden kann.

*"Oft bin ich stundenlang durch den Kohlberger Wald gegangen [...] Wenn meine inneren und äußeren Umstände unhaltbar wurden und ich keine Luft mehr bekam in der niedrigen Stube des Bauernhauses, dann bin ich oft losgezogen in die umliegenden Wälder, um wieder einen klaren Kopf zu bekommen und Mut zu fassen. [...] Oft saß ich stundenlang vor den großen Ameisenhöfen der schwarzen Waldameise und beobachtete die kleinen Tiere dabei, wie sie die Knochenteile, die auf den Hügel gelegt hatte, sauberputzten. Es dauerte Tage, manchmal auch Wochen, bis sie die Knochen vom stinkenden Kadaverfleisch befreit hatten und diese blank und weiß waren und so sauber aussahen, als wären sie aus Plastik."<sup>255</sup>*

Diese Knochensammlung/installation begleitet Werner Schwab in jedem seiner Wohnsitze, sein Freund und späterer Biograph gibt seinen Eindruck über die Bedeutung dieses Knochenhaufens für Werner Schwab wieder:

*"Ein Knochenhaufen, eine Knocheninstallation, eingebettet in den geflochtenen Korb [...] Mir wurde [...] bewußt [Schwab wollte zu diesem Zeitpunkt nichts näheres über die Bedeutung des Knochenkorbs erklären], daß dieser Knochenkorb für ihn von großer Bedeutung war [...] der ihn von einem Wohnsitz zum anderen begleiten würde [...]"<sup>256</sup>*

Die Vergänglichkeit allen Lebens, aller Materie immer vor Augen, und auch seines eigenen. Daraus kann geschlossen werden, daß die Beziehung zwischen Werner Schwab und dem „Leben an sich“, vor einer intensiven Hass-Liebe geprägt war. Auch von einem von seinem sozialen Umfeld beobachteten Selbsthass, einem unterentwickelten Selbstwertgefühl.

*[Ingeborg] Orthofer: "Werner war gar kein Karrieremensch. Er war zutiefst davon überzeugt, wer er ist und was er ist. Daß er absolut letztklassig ist.[...] Das war auch in der Liebe so schwierig, daß er kein Selbstwertgefühl hatte [...]"<sup>257</sup>*

Diese Einschätzung widerspricht dem von Werner Schwab selbst erzeugtem „Avatar“, wie auch Werner Schwabs Handlungen und Aussagen von Widersprüchen gekennzeichnet sind.

Einerseits verabscheute dieser aufrichtig den Zwang sich zu präsentieren und in der Folge medial zu prostituieren<sup>258</sup>, andererseits ist Werner Schwabs Konzept der

---

<sup>255</sup>Werner Schwab in: Höfer, Bernd: "Werner Schwab 1989 - 1991. Vom unbekanntem Dichter zum anerkannten Dramatiker ; eine biographische Erzählung". Wien - Klosterneuburg - Verlag - Ed. Va Bene - 2008, S. 8

<sup>256</sup>ebd., S. 21 ff

<sup>257</sup>Schödel, Helmut: "Seele brennt: der Dichter Werner Schwab.", S. 29

<sup>258</sup>Ingeborg Orthofer über den Umgang Schwabs mit dem plötzlichen, heftigen Erfolg: „Das hat ihn gequält Was wir nach der Scheidung geredet haben, das läßt sich leicht eingrenzen. Das war hauptsächlich über diesen Graus, diesen wirklichen Ekel in der Zeit seines Erfolgs. [...] Damit wollten wir ja eigentlich nichts zu tun haben [...] Das war ein Schmutz, der ihn wirklich berührt hat: Daß er sich nicht entzogen hat, weil die Magie doch zu groß war und weil er sich selber auch sonst nie hat schützen können. Ich kann mich entziehen, wenn ich einigermaßen selbstbewußt bin. Das sind

Instrumentalisierung der Mechanismen des Kunstmarkts durchaus als Lebens-Experiment zu verstehen, kein Rad innerhalb der Kunstmarkt-Maschine zu sein, sondern der Maschinist der sich dieser bedient.

In der Studierstube an einem Werk zu arbeiten und auf seine „Entdeckung“ zu warten, erkannte Werner Schwab als untauglich, um Anerkennung zu finden.

Ein Dichter, der mit seiner Arbeit weder Anerkennung und, für Werner Schwab wichtiger, kein Geld verdient, war für ihn eine gescheiterte Existenz.

Tatsächlich drängt sich eher das Bild eines Schwerarbeiters auf, folgt man den erinnerten Beobachtungen seines sozialen Umfelds.

Die Schreib-Akkordarbeit in „Nachtschichten“, die Musik, die Werner Schwab dazu brauchte - Heavy Metal<sup>259</sup>, Death Metal<sup>260</sup>, Noise<sup>261</sup>, Industria<sup>262</sup> - läßt an ein Arbeitsumfeld einer Stahlhütte, einer Fabrikshalle denken. Maschinenmusik für den Schreib-Maschinisten.

*"Fast zehn Jahre lebte Werner Schwab in der Schlucht. Ackern, Schlachten, Schreiben [...]."*<sup>263</sup>

Trotzdem hatte sich

*"[...] sein [Werner Schwabs, Anm.] Platz in der Welt [...] [durch die Ortswechsel von*

---

Strategien und Techniken, die man lernen muß, und die hat er sicher nicht gehabt [...]" ebd. S. 30  
259"Hauptsächlich in der Nacht, wenn ich meine Schreibe zu Papier bringe und in Stimmung kommen möchte", sagte er [Werner Schwab], "dann spiele ich diese Heavy-Metal-Musik.", Höfer, Bernd: „Werner Schwab.“, S. 79

260"[...] Death Metal [...] der die Ästhetik des Splatterfilms aufnimmt [...] Körper [werden] zerlegt, Blut zum Spritzen gebracht [...] Der Körper wird als entgrenzt, deformiert, grotesk und damit auch in seiner Materialität als verwundet thematisiert. Der Fokus im Splatterfilm liegt auf dem Einschnitt, der Verletzung des Körpers [...] die Sprache des Splatterfilms ist das Blut, sein Topos das (aufplatzende, aufgebohrte) Fleisch, seine Lust die körperliche Destruktion. Da bei Schwab 'Körper' nicht nur die Dimension des Leibes meint, sondern ebenso die Materie Sprache einschließt, bricht er sowohl die Körperbilder als auch die Sprachbilder in ihrer Monstrosität auf.;" Krawehl, Stephanie, "Die Welt abstechen wie eine Sau", S. 38

261"Den 'Sturz auf die totale [Musik]' (HL 211 - 'Der Himmel mein Lieb meine sterbende Beute' S. 211) löst der Noise ein, da er Körper und Raum so besetzt, dass sie nicht mehr analytisch fassbar sind, da der Noise als synästhetisches Gesamtkunstwerk die Sinne affiziert, ohne vorhersagbar und referenziell zu sein, Bedeutung nur für den Augenblick seiner Realisierung beansprucht. Das Konzept der Sinneserschütterung eines Nitsch, des direkten Angriffs auf das Publikum eines Muehl oder der Grenze des Erträglichen bei Brus wird hier körperlich über die Klangskulptur erfahrbar.;" ebd. S. 38 a.a.O

262"Angesichts der Versatzstücke, der Experimentierfreude, der Repetition, der Provokation und der Intertextualität lehnt sich das Konzept von Schwabs Dramatik auch an die 'industrial culture' (1974-1980) an: eine künstlerisch-heterogene Strömung, die Punk und seinen Hohn auf Nostalgie radikalisierte und Tendenzen der Kunstszene - insbesondere der Aktionskunst, aber auch des Futurismus, der musique concrète, der Art Brut, des Situationismus und des Dadaismus - zur Inszenierung des Abjektiven und zur affektiven Konfrontation aufnahm. [...]"Die Atmosphäre, die der frühe Industrial schuf und widerspiegelte, war eine der Kälte, des Metalls, des Todes, des Anorganischen, der Kontrolle und der Monstrosität." ebd; S. 37

263Schödel, Helmut:"Seele brennt: der Dichter Werner Schwab.;" S. 42

*Graz nach Wien nach Kohlberg] nicht verändert. Dort, wo Schwab lebte, das war nie: Hanglage, Meerblick, das war immer: Schattenseite.*"<sup>264</sup>

„28.2.80

*Wenn wir am Berg fahren haben wir ein Wort und zwar: Verhängnis und hatten es im Tal schon. Das kam, wie ich jetzt denke, schon vor dem Tag, an dem ich dachte, daß, wenn man mehr als die Hälfte der Vorgänge nicht mehr beschreiben kann, an sich schon vor dem Eintreffen begnügt [...]  
Den ganzen Winter eine verbrannte Wiese anschau'n. [...] Wie könnte ich, wäre ich ins Haus dahinter (sic). Hinter der Wiese ist ein Haus, das zur Wiese wie ein Gegensatz aussieht. Es herrscht winterliches Licht. Eine Wiese, verbrannt, sieht so verbrannt aus, schon weil man in der Möglichkeit auch verbrennen könnte.*"<sup>265</sup>

Er spielte einerseits auf dem von ihm selbst und seiner Agentin, Eva Feitzinger<sup>266</sup> gestimmten „Medienklavier“, gab den rebellischen Dichter, nach seinem selbst verfasstem Drehbuch, doch seine Arbeits- und Lebensweise war gekennzeichnet durch physische wie auch psychische Selbstausschöpfung.

Er konnte sich der Umarmung der Erfolgsgesellschaft nicht entziehen, also tanzte er mit ihr.

*„Später hat er sich der Illusion hingegeben, daß er die Kulturmaschinerie im Griff hat und nicht sie ihn. Er hat sich das zurechtgelegt. Dieses Pubertäre, das war für ihn ein Ausweg aus der Situation.*"<sup>267</sup>

Werner Schwab nutzte seine Zechtouren und Exzesse wohl für seine Zwecke, der „schlechte“ Ruf wurde von ihm gepflegt und gehegt um den Rebellen medial präsent zu halten.

*"[...] Schwab erfand sich ein Double [...] Er modellierte die dunklen Seiten seiner Person heraus und verkaufte den Schatten als den Dichter Werner Schwab. Das war, was er selber das Projekt Schwab nannte. [...] Wie ein Sid Vicious der Literatur sollte Schwab wirken, vom Himmel gefallen wie ein Meteor, nur um einzuschlagen."*<sup>268</sup>

---

264ebd.; S. 43

265Exzerpt aus: Schwab, Werner: „in harten Schuhen. ein Handwerk.“ [Hrsg. von Ingeborg Orthofer] - Erstausg. - Graz ; Wien : Droschl, 1999, S. 30

266"Ende Februar 1990 [...] wurde Werner vom Thomas Sessler Verlag in Wien unter Vertrag genommen. Günther Panak hatte Frau Feitzinger, eine leitende Mitarbeiterin des Verlags, auf Werner aufmerksam gemacht, und diese war sehr schnell davon überzeugt gewesen, daß Werner Schwab ein äußerst interessanter Dramatiker sei." Höfer, Bernd: „Werner Schwab.“; S. 140; etwas kritischer sieht Helmut Schödel die (Arbeits-)Beziehung zwischen Fr. Feitzinger und Werner Schwab: "Ein paar Jahre vor seinem plötzlichen Erfolg hatte Schwab noch wie ein Einsiedler gelebt. Jetzt stand er im Rampenlicht. In Kohlberg hatte er ein selbstbestimmtes Leben geführt, jetzt gehorchte er seiner Agentin Eva Feitzinger vom Wiener Sessler-Verlag."; S. 120

267Ingeborg Orthofer in Schödel, Helmut: "Seele brennt: der Dichter Werner Schwab.", S. 30 a.a.O.

268ebd. S. 121 ff

Die Berühmtheit, wie er selbst in einem Fernsehinterview aus dem Jahre 1992<sup>269</sup>, anmerkte müsse man jedoch in dem Moment vergessen, in dem sich die Wohnungstür hinter sich schließe.□

Er lebte damit, eine öffentliche Kunst/Medienfigur zu sein - und starb in aller Stille.

*"So wie Schwabs Leben gelaufen war, konnte es nur so sein: Er hatte sich auf diese großbürgerliche Welt eingelassen, um herauszufinden, warum auch sie ihm nicht gefallen kann."*<sup>270</sup>

Werner Schwab erscheint als fleischgewordenes Gegensatzpaar, er ist ein „Sowohl-als Auch“, kein „toter Dichter“ in der Reihe des Analyse-Kanons, der sich in tradierte wissenschaftliche Kategorien einordnen ließe.

Er suchte gleichermassen die Stille wie den Lärm. Er brauchte Lebens-Raum für sich alleine ebenso wie er die Gesellschaft von ansprechbaren Menschen brauchte.

30.11.83

„[...]

*Aus dem Stadtwald bin ich fortgelaufen - wohlweislich, wie ich dachte, nur früh genug, sagte ich immer - hinunter jetzt in den Buchensüden, nachschauen, ob der Stamm innen mein Fleischrot hat, und ob ich etwas ablesen kann aus dem Land, das mich herausgepreßt hat.[...]*<sup>271</sup>

Ansprechbar meint hier, daß Werner Schwab ein feines Sensorium entwickelt hatte für jene Menschen, welche seiner Ansicht nach menschliche und intellektuelle Substanz hatten, die interessant für ihn waren, die ihm zuhörten und denen er zuhören konnte und wollte.

*"Schwab hatte die akademische mit einer vorsintflutlichen Welt vertauscht, das Konstruierte mit dem Gewachsenen."*<sup>272</sup>

Der Fremd-Körper in diesem als düster und abweisend beschriebenen Landstrich<sup>273</sup> war sich über das eigene Fremd-Sein an diesem Ort bewusst. Und liess sich in die Leben der dort verwurzelten Menschen einsaugen.

Sie liessen ihn in ihres ein, weil er genuin war, sich weder anbiederte, noch eine intellektuelle Herablassung des Besser-Wissenden den ihm begegnenden Menschen zeigte.

---

269Interview in einem Beitrag der Kulturredaktion des ORF aus dem Jahre 2004 zum 10. Todesjahr Werner Schwabs in: „Der Dreck und das Gute - Werner Schwab“ - Sendedatum: 18.01.2004, ORF2, - Produktion: ORF 2004

270Schödel, Helmut: „Seele brennt: der Dichter Werner Schwab.“; S. 142

271Schwab, Werner: „in harten schuhen. ein handwerk.“; S. 169, Exzerpt aus dem letzten Eintrag, „Die Immergraugeschichte (Purgatorium)“

272Schödel, Helmut: „Seele brennt: der Dichter Werner Schwab.“, S. 41

273Vgl. ebd., S. 38

Der Prozess der Annäherung zwischen Werner Schwab und den Kohlbergischen Menschen muss auf eine einfühlsame, respektvolle, Weise vollzogen worden sein, dieser Schluss kann gezogen werden, denn Werner Schwab und seine Frau Ingeborg Orthofer so hat es den Anschein, wurden zwar als Außenstehende erkannt und als solche wahrgenommen, jedoch akzeptiert.

Gegenteiliges ist weder von Werner Schwab noch von Ingeborg Orthofer aus den zur Verfügung stehenden Quellen<sup>274</sup> nicht bekannt.

Wenngleich in diesen Quellen auch hier die Widersprüchlichkeit Werner Schwabs sichtbar wird: eine Hass-Liebe zum Land-Leben und den Land-Menschen<sup>275</sup>.

Zudem waren diese Menschen für Werner Schwab auch „Material“<sup>276</sup>, daß er genau beobachtete:

25. 1.82

*jauk*<sup>277</sup> (eine Zusammenkunft)

*neben der tafel stehen immer nur wenige. meist verstreut man sich auf die bänke zum nachlassen. eindrucksvoll stehen die medaillen und bänder in raschen farben. niemand kommt daher, alle brechen daher.[...]*

*immer wieder müssen gewappnete herankommen, als erstes zur panzerung der geburt. die gestählten haben natürlich die meisten federn für den kleineren scheidel. [...]*

*das eintreffen muß den ersten charakter haben. brennt dann die körperwärme, dunstet man eben den landstrich mit dem berückenden dampf ab[...]*<sup>278</sup>

Das evozierte Bild des destruktiven, zu Aggressionsausbrüchen neigenden „Literatur-Punk-Rebellen-Rocker-Soziopathen (usw.)“ unterscheidet sich diametral vom Werner Schwab abseits der Kunst-Lebens-Bühne, im besonderen während seines Land-Lebens.

Werner Schwab war ein Fremd-Körper in seiner Kunst-Körperlichen Erscheinung in einem Landstrich, der, zum Zeitpunkt des Land-Lebens Werner Schwabs in Kohlberg, eine statistisch überdurchschnittliche Suizidrate aufwies, in der Alkoholismus weit

274Primärquellen v.a. Schödel, Helmut: „Seele brennt: der Dichter Werner Schwab.“; Höfer, Bernd: „Werner Schwab.“ und Schwab, Werner: „in harten schuhen. ein handwerk.“

275„Ein »Tal des Todes«, eine Art »Elephantenfriedhof« nannte Werner Schwab die Schlucht bei Kohlberg in der Oststeiermark [...]Der Ruf »Zurück zur Natur« war es nicht. Die Sehnsucht, in der Kohlberger Einsiedelei regelfreier leben zu können als in der Wiener Kunstwelt, hatte die Entscheidung sicher beschleunigt [...] In Schwabs Versuchen, seine Zeit auf dem Land zu mythologisieren, versteckt sich auch ein Stück Wahrheit über jene Gegend.“; Schödel Helmut: „Seele brennt: der Dichter Werner Schwab.“, S. 37 ff.

276"Viel Schreibstoff für die Fäkaliendramen wird hier [im Gasthaus Jauk im Kohlgraben, Anm.] geboren, und Werner merkt sich mit seinem Ausnahmegedächtnis alles, seine Schreibmaschine wird heißlaufen in dieser Nacht.“; Höfer, Bernd: „Werner Schwab“; S. 31

277„Jauk“ ist ein Gasthaus der Familie Jauk in der Nähe von Kohlberg.

278Schwab, Werner: „in harten schuhen.“, S. 156

verbreitet war (ist?).

(Keine günstige Gegend für Werner Schwab, Anm.)

10.5.80

*außerdem sieht man die bilder  
die doch ein loses gefüge sind  
wenn man denkt  
und daß man sich schon bei der luftfarbe täuschen kann  
das heißt nicht zu wissen in welchem land man ist  
auf antrieb  
kissen also unentbehrlich  
auf dem weg  
die luft auszumachen und zu signieren  
ein lauffäuschen wenn man an die landkarten denkt<sup>279</sup>*

Dem alkoholkranken Kellerkind<sup>280</sup>.

Das im Sommer auf dem Land auf einem Bauernhof von Verwandten den Most kennenlernte<sup>281</sup>, die einzige Beziehung einging, die in Werner Schwabs Leben nachhaltig Bestand haben sollte, jene zum Alkohol.

Eine Liaison, einem von Ingeborg Orthofer diagnostiziertem Mangel an Selbstwertgefühl, der sich zum Selbsthass steigern konnte,<sup>282</sup> geschuldet (Vgl. Zitat von Fr. Orthofer oben, Anm.), der Rauschzustand keine Katharsis, sondern vielmehr ein „Panic-Room“, ein Flucht-Ort.

Doch selbst dort konnte er sich selbst nicht vergessen, wie sich auch sonst kein Mensch dauerhaft von sich entfernen kann.

Jeder Mensch trägt seinen „Lebensrucksack“ mit sich, er läßt sich nicht beiseite stellen, kann dessen Inhalt nicht negieren<sup>283</sup>. Dieser Inhalt, Werner Schwabs Erfahrungs- und Erinnerungsbrocken, konnte dieser nicht akzeptieren und deshalb auch nicht verarbeiten.

*„Ich bin nicht gefragt worden, ob ich geboren werden will. Ich bin nicht gefragt*

---

279 ebd, S. 115

280Vgl. Schödel, Helmut: "Seele brennt: der Dichter Werner Schwab." S. 11 ff

281"Das Kind findet den Weg in den Mostkeller und trinkt. Betrunken rennt es in die Wälder. [...] niemand will etwas bemerkt haben. [...]Später [...] werden sich in einem Theaterstück Werner Schwabs [...] Spuren aus jener Zeit finden. Dann wird ein betrunkenener Bauer, Der Hundsmalusepp in Mein Hundemund, sagen: 'Dann heißt es schreien gehen in den Wald.'"; Ebd., S. 23

282"[...] [Schwab schöpft] seine Energie zum Schreiben aus seinem Haß. Dieser Haß ist auch ein Selbsthaß [...]" Brunnthaler, Auguste: Werner Schwab : ein "Sprach-Täter" / vorgel. von Auguste Brunnthaler , 1998, S. 16

283"Man muß das Leben aushalten können', Sagte Schwab später und versuchte seine Lebensgeschichte aus der Distanz des Zeugen zu sehen. Nicht, daß seine Verwandtschaft ein Kind ignoriert, ist jetzt der Schrecken hinter der Geschichte, sondern daß es überhaupt ein Kind geben muß, eine Verwandtschaft, einen Mostkeller und einen Wald. Deshalb schreit das Kind."; ebd. S. 25

*worden, wo und wie, unter welchen Umständen. Infolgedessen ergeben sich automatisch solche Dinge wie Verzweiflung.“(Werner Schwab)<sup>284</sup>*

Der so entstehende psychische Überdruck konnte durch das Ventil der kreativen Arbeit teilweise entweichen, jedoch niemals zur Gänze.

*„Kunst ist das freie Spiel der Gehirnkräfte. Gehirnkapitalismus. Kunst ist ja kein Heilmittel. Es ist Beschäftigungstherapie. Aber es hilft nicht weiter, am wenigsten demjenigen, der es macht. Man kann sich nicht freischreiben. Das ist eine uralte, dumm-treu-deutsche Idee.“<sup>285</sup> (Werner Schwab)*

Der Erfolg in einer Erfolgsgesellschaft, das Reüssieren des Kunst-Objekts Schwab auf dem Kunstmarkt, war kein solches Ventil um kurz bei diesem Bild zu bleiben, das Wahren des medial von ihm selbst generierten Bildes einerseits und die innere Ablehnung dieses Selbst-Bildes erzeugten einen unlösbaren Widerspruch.

Werner Schwab, das ist die als tragische zu bezeichnende Komponente in dessen „Lebens-Spiel“, hatte seinen Weg aus der „Kunstmarktfabrik“ bereits definiert und diesen innerlich bereits eingeschlagen. Den Weg zurück zur literarischen Form der Prosa<sup>286</sup>, für ihn gleichbedeutend mit einem Weg zur - erhofften - Ruhe.

Aus einem Gespräch mit dem Kulturjournalisten Thomas Trenkler:

*„[...]“*

*Trenkler: Möchtest Du weiter Prosa schreiben?*

*Schwab: Ja, würd' ich gern momentan, aber...Wer' ich auf alle Fälle machen. Ich hab' ja furchtbar viel Material, was ich zwischen 20 und 30 g'schrieben hab'.*

*Trenkler: 10.000 Seiten, oder wie viele sind es?*

*Schwab: Tausende auf alle Fälle:*

*Trenkler: Und die sollen jetzt rauskommen?*

*Schwab: In den nächsten Jahren, ja.*

*[...]*

*Trenkler: Und welche Strategie gibt es für die Zukunft.? Es gibt doch sicher eine Strategie.*

*Schwab: Ja, sicher, das gibt's immer. Aber es ist besser, retrospektiv drüber zu reden als prospektiv.*

*Trenkler: Andeuten kann man's aber zumindest.*

*Schwab: Ja meine Güte, die einzige Strategie, die's jetzt noch geben kann, ist, in*

---

284in: ebd, S. 7

285in: ebd, S. 7 a.a.O.

286Vgl. Fußnote 184

*aller Ruhe und gemessen zum Klassiker zu mutieren. [...]*<sup>287</sup>

Folgt man den Äußerungen Werner Schwabs, wertet man diese als aufrichtig und nicht als einen weiteren Zug in Werner Schwabs Lebens-Spiel, ist diese Interpretation als zutreffend zu bezeichnen. Denn der Kunst-Schreib-Körper Werner

*"Schwab haderte schwer mit seiner neuen Rolle und versuchte den verhaßten Kunstbetrieb niederzuschreiben. In seiner alphabetischen Menschensammlung Abfall, Bergland, Cäsar heißt es unter K wie Künstler: '...einen menschen, der sich als K festspricht mit dem satzpfropfen: ich bin ein künstler, gehört unbedingt total zugestöpselt. man könnte das im: unser täglich wort gib uns heute: leicht montieren, indem man statt: dieser mensch ist dumm wie ein schwein oder eine kuh, einreißen ließe: die type ist ja blöd wie ein künstler.'"288*

Werner Schwab, dessen Beobachtungsgabe mit Sicherheit als überdurchschnittlich bezeichnet werden kann, hat die feinsten menschlichen Emotionsnuancen erkannt und analysiert, die sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten per se wie auch seine eigene in Frage gestellt und, eben deshalb die Sprache untersucht, diese für ihn doch der Beachtung Wert-Volle Sprache in eine, für ihn, wahrhaftige Sprache zu formen gesucht.

21. 1.82

*„Zum Beispiel warten alle immer auf sich in einem Raum.“*<sup>289</sup>

---

287in: Fuchs, Gerhard (Hrsg.): „Werner Schwab“ - Graz ; Wien Verlag Droschl , 2000 . - (Dossier ; 16 ), S. 9-27; hier: S. 27; Interview von Thomas Trenkler mit Werner Schwab am 07.10.1992 im Grazer Schauspielhaus

288Schödel, Helmut: „Seele brennt: der Dichter Werner Schwab.“ ; S. 123 ff

289Schwab, „in harten schuhen“, S. 154

## 5 Körperskulpturen/Sprachskulpturen

„[...] ich habe gehört  
daß man das schönste machen kann  
aus der besten sprache  
das einzigartigste aus der verrücktesten sprache  
daß alles das da mit der sprache möglich ist  
[...] was das schönste sprache machen anbelangt  
das überhaupt möglich ist  
(längeres lachen)  
wieviel sprache haben wir schon reingelegt  
beim ableben [...]“  
(Werner Schwab)<sup>290</sup>

Die Möglichkeiten der Sprache, ihre Wirkung, ihre manipulative Kraft - im positiven wie im negativem Sinne. Stark verkürzt und vereinfacht kann das Werk Werner Schwabs als „Work-in-Progress“ eines Forschungsprozesses<sup>291</sup> bezeichnet werden. Einer Erforschung der Sprache, eine Untersuchung auch ihrer Zeichenhaftigkeit. Ein Versuch, für sich, unter anderem folgende Frage zu beantworten, oder einer Antwort nahe zu kommen:

*"Wenn es ein grundsätzliches Problem des Zeichens gibt, so das des Zeichens grundsätzlich. Es ist nicht, was es vorgibt zu sein. [...] Zeichen, insbesondere Sprachen, täuschen. [...] Was die Sprache soll, tut sie, was tut, kann sie? Das hängt davon ab, was sie soll."*<sup>292</sup>

Die Frage nach dem was Sprache können soll, die im obigen Zitat Gerald Bartl in den Raum gestellt hat, beschäftigt Werner Schwab von Beginn an, wie am Zitat Werner Schwabs am Beginn dieses Abschnitts aus „in harten Schuhen. ein handwerk“ deutlich zu erkennen ist.

Was man aus Sprache „machen“ kann: hier ist auch schon ansatzweise erkennbar, daß Werner Schwab Sprache als ein formbares Material erkennt.

Nach Werner Schwabs freiwilligen Abgang von der Akademie der bildenden Künste in Wien, wo er bei Gironcoli Bildhauerei<sup>293</sup> studierte in ein steirisches Tal bei Kohlberg, nach seinem Entschluss, sich der Sprache als Kunst-Material intensiver als bisher zu

290 aus: Schwab, Werner: „In harten Schuhen: ein Handwerk.“ [Hrsg. von Ingeborg Orthofer] - Erstaug. . - Graz ; Wien : Droschl , 1999; 25.03.80, S. 68

291 Vgl.: Gerhard Rupp - „Körper und Schrift“: „Schreiben erscheint als Prozeß, wobei die Tätigkeit des Schreibens und das System der Schrift einem beständigen Wandel unterworfen sind. Diese Prozeß-Orientierung gerade in der Verbindung mit Schreiben geht u.a. Roland Barthes' Definition von Literatur als das <Schreibbare>, als das immer wieder neu zu Schreibende und zu Fassende zurück.“; in: Krause, Günter [Hrsg.]: Literalität und Körperlichkeit . - Tübingen : Stauffenburg-Verl. , 1997; S. 290,

292 Bartl, Gerald: „Spuren und Narben : die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert“, S. 14

293 Vgl. Schödel, Helmut: „ Seele brennt : der Dichter Werner Schwab.“; S. 29 ff

widmen.

Wie ein Granitblock steht die (deutsche) Sprache vor Werner Schwab, dessen Materialbeschaffenheit erst geprüft werden muss, dessen äußere Erscheinungsform durch das herausbrechen- und -schlagen von Material sowohl äußerlich als auch in seiner Struktur verändert wird.

Die solchermaßen erarbeitete Skulptur steht als eigenständiges Zeichen in der Welt, hier: als eigenständige sprachliche Zeichen.

*"Als Schwab sich an seinen Schreibtisch setzte, hatte er den Traum von der Musikerkarriere aufgegeben, das Studium der Bildhauerei abgebrochen. Aber Wörter wie sound und Skulptur waren aus seiner Vorstellung nicht mehr wegzudenken. Er nahm die Sprache als Material für Sprachskulpturen, deren Klang etwas 'Schepperndes' haben sollte."*<sup>294</sup>

Jedoch: Werner Schwab arbeitete nicht nur ausschließlich mit der von ihm geschaffenen Sprachskulptur, sondern auch das „Bruchmaterial“ wurde nach von diesem weiter verwendet<sup>295</sup>.

Es ging nichts verloren, kein Bruchstück, wurde aufgegeben, weggelegt. Es wurde beiseite gelegt, archiviert.

Weil ein solches Sprach-Stück, Teil der Lebens-Welt des Werner Schwab blieb, weil diese Sprach-Stücke möglicherweise (zunächst auch von Werner Schwab selbst?) verdrängt, ignoriert, missbraucht wurden, jedoch immer noch existent waren und (in den Texten Werner Schwabs immer noch) sind.

Durch das Zusammenfügen von Sprach-Stücken erst in seinen frühen Prosa-Texten, später in seinen Theatertexten lenkt er die Aufmerksamkeit auf die Wirkungskraft von Sprache. Durch das Umkodieren der Sprache, das Collagieren der Bruchstücke mit der Sprachskulptur - auch durch die ständige Weiter-Bearbeitung dieser Sprachskulptur selbst - wird die beiläufige, selbstverständliche, Verwendung der Sprache hinterfragt und schließlich verunmöglicht.

Das Lesen und erst recht das Sprechen dieser Sprache fordert.

Fordert auf, über Sprache an sich zu reflektieren, den Umgang mit dem Instrument der Sprache zu prüfen, offen zu sein für eine Wiederentdeckung der Möglichkeiten von

---

294 Schödel, Helmut: "Seele brennt : der Dichter Werner Schwab."; S. 118 ff.

295 "[Schwab transportiert] ein bildnerisches Konzept in die Literatur. [...] so ist er selbst ein ›Sprachbildhauer‹, einer, der »das Gerüst für die großen Auftritte« (Ihs 132 - in harten schuhen) der Sprache errichtet [...] ›behaut‹ und ›modelliert‹ er das Material Sprache und verhilft ihm zu Eigenleben. Er formt und streckt es wie eine architektonische Fläche, bis die Plastik, das Idiom ›Schwabisch‹ ein Raumerleben möglich macht, das durch Klang und Rhythmik zusätzlich getragen wird"; Krawehl, Stephanie: "Die Welt abstecken wie eine Sau"; S. 173

Sprache (nicht nur des „Schwabischen“), einen Perspektivenwechsel vorzunehmen, der es ermöglicht in allgemein vertrauten Worten und Begriffen ein erweitertes Bedeutungs- und Ausdrucksspektrum in diesen entdeckt (bzw. entdecken kann). Denn

*„[...] in gewissem Sinne bedeutet einen Satz zu verstehen nichts anderes, als sein lautliches Dasein ganz in sich aufzunehmen oder ihn zu hören/verstehen [entendre] [...] der Sinn ist die Totalität des Gesagten, das Insgesamt aller Differenzierungen der Wortkette, er steckt in den Worten für jene, die Ohren haben, ihn zu hören.“<sup>296</sup>*

Werner Schwabs Sprachforschung ist eine Suche nach einer Sprache die „wahr“ ist. Darin ist die von ihm nahestehenden Menschen mitunter beinahe manische Beschäftigung mit dieser Materie nachvollziehbar.

*"Die Utopie einer Sprache, die ›wahr‹ spricht, hofft auf eine innere Motivation der Zeichen. Weil diese Motivation von Haus aus fehlt, oder genauer, durch eine kulturelle Übereinkunft ersetzt wurde, muß man sie neu erfinden."<sup>297</sup>*

Die von Werner Schwab solcherart erarbeitete Kunst-Sprache, das „Schwabische“<sup>298</sup> - ein auch in literaturwissenschaftlichen Analysen mittlerweile anerkannter und angewandter Begriff - diese Kunst-Sprache wird lebendig durch die Schwabschen Figuren. Mittels derer - für sich genommen banale, triviale, belanglose Worte und auch Sätze anwachsen zu Ungeheuerlichkeiten.

Der alltäglichen Banalität, der alltäglichen Trivialität, der Belanglosigkeit, auch: der Gefühlskälte und Grausamkeit dessen, das „Umgangssprache“ genannt wird. □

Die Theatertexte, die Worte, Sätze, die Werner Schwab durch seine Figuren dem Publikum entgegenschleudert, erhalten ihre Wirkung erst durch ihre verbale Vermittlung. □

*"Schwab zerlegt mit seiner Sprache sein Personal, nimmt es auseinander, um das Schlechte, Scheußliche und Dämonische ans tägliche Licht zu bringen."*  
*[...] Seine Menschen simulieren Leben durch Produktion von Sperma, Blut, Kot, Urin etc. und werden zu Lust- und Vernichtungsmaschinen dadurch hat die Sprache einen Sieg über sie errungen - sie triumphiert."<sup>299</sup>*

296 Bartl, Gerald: „Spuren und Narben : die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert“, Fußnote 140, S. 166; zitiert nach: Merleau-Ponty: "Das Sichtbare und das Unsichtbare." Verlag Fink - München 1986, S. 203

297 ebd., S. 15

298 "Das 'Schwabische' ist ein Kunstdialekt, zusammengesetzt aus Zeichen und Zeichensystemen, die aus verschiedenen Bereichen stammen. Er konstruiert eine neue Sprache aus gebräuchlichen Sprachgesetzen. Er nimmt künstlich hochstilisierte und kompliziert ausgedrückte Sätze und vermengt diese mit Idiomen aus der Mundart [...]"; Brunthaler, Auguste: „Werner Schwab: ein 'Sprach-Täter'"; S. 21

Vgl. auch: 'Schwabisch' ist zugleich Reflexionsmedium und Werkstoff, der sich selbst ausstellt und den performative, ambigen Charakter der Sprache vorführt, gar zur Einsicht in den Dominanzcharakter der Sprache zwingt. Somit gelangt auch das Sprechen über die Texte an seine Grenzen, und das heißt an jene Grenzen von Metasprache überhaupt."; Krawehl, Stephanie: "Die Welt abstecken wie eine Sau", S. 15

299 Brunthaler, Auguste: „Werner Schwab : ein 'Sprach-Täter'"; S. 17

Es ist eine lebendige Sprache, aus dem Leben (auch dem Leben des Autors wenngleich die Theatertexte Werner Schwabs nicht explizit autobiographisch zu lesen sind - es sind autobiographische „Bruchstücke“, die Werner Schwab in seinen Texten verwendet)<sup>300</sup> trotz des Spiels mit der Grammatik, trotz ihrer scheinbaren Künstlichkeit.

Die Dramen-Figuren des Werner Schwab in den ersten Theaterstücken sind psychisch und physisch verletzte Menschen; aufgerissene, aggressive, depressive Gestalten, deren nicht gesellschaftskonforme Existenz schonungslos gezeigt werden.

*"Schwabs Bühnensprache ist etwas körperhaftes, sie bricht aus den Figuren nur so heraus, sinnlos und ohne Nutzen aber einziges Mittel der Figuren, um sich gegen das Leben und ihr Leiden zu wehren."*<sup>301</sup>

Sprach- und Literaturwissenschaftler scheinen auf der Suche nach einer Intentionalität in den Werken Schwabs zu scheitern - sein Umgang mit Sprache ist gleichzusetzen mit dem - spielerischen - Gebrauch eines Werkzeuges.

Sprache scheint für Schwab gleichermaßen Werkzeug, Baustein und Werk-Stück zu sein, die Sprachstücke scheinen aus einem bestimmten Kontext herausgerissen und mühelos in einen anderen Werk-Kontext eingesetzt werden - ein Sprach-Kunst-Körper in Modul-Bauweise.<sup>302</sup>

*"Das 'abhorchen' der 'präsenten wirklichkeit', die 'mit der pein und dem tatsächlichen zittern untrennbar ist' (ihs 72 "in harten Schuhen", S. 72, Anm.), legt sodann auch Schwab seinem organischen Sprachkonzept zugrunde. Seine Figuren lassen sich als Wiedergänger Artauds lesen. Auch sie erleben ihre Präsenz zuerst über ihren versehrten Körper. Während für Artaud der Suizid aber keinen Akt der Souveränität*

---

300 Über autobiographische Bezüge in Schwabs Werk: "[Hermann, Figur aus der 'Volksvernichtung'] Körperbehindert, ein Künstler, der oft als das andere Ich Schwabs interpretiert wird. Tatsächlich kann man feststellen, daß er 'Volksvernichtung' sich selber zugeschrieben hat: 'Es sind immer meine biographischen Kürzel, die in den Stücken auftauchen. Aber natürlich verstecke ich das [...]'; ebd.S. 44; zitiert nach: Steinlechner, Karin: "Kampf gegen jeden." In: Münchner Merkur vom 23.11.1991 o.S.;

Vgl. ein das obenstehende relativierende Zitat: "Diesen Rückschlüssen muß man allerdings mit großer Vorsicht begegnen. Sicherlich ist der Zusammenhang nicht auf eine einfache lineare Art herzustellen [Schwabs Schaffen ist nicht] als Autobiographie zu lesen [...] Schwab selbst hat diesen Sachverhalt den 'Brennwert einer Geschichte' genannt. Er existiert nur dann, wenn es ein Wissen darum gibt, wovon man schreibt; Erfahrung."; S. 47; zitiert nach: "SAMMELFIEBER. Ein Gespräch mit Ingeborg Orthofer von Gerald Maria Bauer." In: Über Schwabtexte. S. 23;

Diese Gegenüberstellung soll illustrieren, daß eine klare Grenzziehung und Kategorisierung nicht möglich ist, und die Widersprüchlichkeit des Werner Schwab, wie jedes Menschen, als solche akzeptiert werden muss, keine Entscheidung für ein „Entweder“-„Oder“, sinnvoll ist, sondern die Akzeptanz für das „Sowohl-als-auch“.

301 ebd., S. 21 a.a.O.

302 Vgl. Miesbacher, Harald: "Die Anatomie des Schwabischen"; S. 62 ff

*darstellt, so ist er für Schwabs Figuren der Preis ihrer Souveränität. [...] Die Sprache, die Schwab ihm [dem Subjekt=seiner Figur] einschreibt, ist eine der Grausamkeit, eine des 'Fleisches', des Ereignisses und der Vitalität, die den Gesetzen der Affekte gehorcht statt der regulären Grammatik.*"<sup>303</sup>

Und doch, trotz der starken Begriffe für das „Schwabische“<sup>304</sup> ist ob der offensichtlich intensiven Auseinandersetzung mit dem Phänomen Sprache durch Werner Schwab auch ein hohes Maß an Zärtlichkeit und auch Liebe zur Sprache erkennbar welche für die Entstehung des „Schwabischen“ konstitutiv ist. □

Sprache und Werner Schwab das war eine intensive, konfliktreiche, exzessive, leidenschaftliche Liebesbeziehung.<sup>305</sup> □

Ein konventionskonforme Beziehung zur Sprache diesen Schluss lassen die zur Verfügung stehenden Quellen zu, unmöglich, doch ebenso erscheint ein Beziehungsende denkmöglich, wobei die Sprache letztlich den dominanten Teil in dieser Beziehung darstellt.

*"Die Sprache steht bei ihm an erster Stelle und dann erst kommen seine Figuren, die aber auch nicht nur für die Bedeutung eines Wortes, Satzes oder Textes dazusein scheinen, wie Schwab sie bezeichnete, sie weisen über Stereotypen hinaus [...]"*<sup>306</sup>

Die Schwabschen Dramen-Figuren treten hinter dessen Sprache zurück, die immer auch eine Sprach-Klang-Installation sein kann, in der jeder Satz einer Figur eine Mikro-Performance für sich ist.<sup>307</sup> Werner Schwab

*"über den Zusammenhang von Sprache, Schrift und Körper": "Sagen wir, so wie diese Schrift steht, weil sie [...] nicht liegen wollen mag unter dem Schildzeichen, vor dem die braven Straßenbahnen stillhalten, alltäglich immerzu, so steht diese Schrift eben unter dem Schild, vor dem die braven Straßenbahnen stillhalten alltäglich immerzu. Sie, die Schrift, steht also und wartet, weil sie gerade nicht darniederliegt, wartet vergeblich und tastet in einer Jackentasche herum, bis sie mit ihren Fingern*

---

303 Krawehl, Stephanie: "Die Welt abstechen wie eine Sau", S. 27

304 "Im übrigen war es der 'Theater heute'-Mitherausgeber, der mit dem Begriff des Schwabischen auch die entsprechende Bezeichnung für das so auffällige wie eigentümliche Theateridiom des Autors fand [gemeint ist Michael Merschmeier, Anm.][...] Seit dem Jahre 1992 jedenfalls darf der Begriff des Schwabischen in der Kritik als etabliert gelten.", Miesbacher, Harald: „Die Anatomie des Schwabischen.“, S. 29 ff

305 Über das Verhältnis von Schrift und Sprache schreibt Günter Krause u.a.: "[...] Schrift richtet das Wort so zu, daß es nicht aneckt; andererseits verschafft ihre Spitze aber dem Sprachkörper einen gewissen Spielraum [...] wenngleich bzw. weil sich der Sprachkörper immer gegen das Material, d.h. die Schrift auführt. [...] "Auf letzteres hatte [...] schon Antonin Artaud - dessen Theaterkonzeption mit Ausnahme der grundlegenden Funktionen der Schrift etliche Parallelen zu Werner Schwab aufweist [...] in „Le théâtre et son double“ sehr nachhaltig hingewiesen [...]" ; in: S. 200

306 Brunthaler, Auguste: Werner Schwab : ein "Sprach-Täter"; S. 12

307 Vgl. Krause, Günter [Hrsg.]: Literalität und Körperlichkeit: " [...] im Schwabschen <Theater der Schrift> [manifestiert sich] eine Abweichung von der epochalen Vorherrschaft des Wortes auf der Bühne, die in der Inszenierung der Sprache als theatralischem Körper die komplexe Dimension von Literalität für das Theater erschließt bzw. zurückerobert [...]" ; S. 207

*eine echte Nagelfeile erfüllen kann, die ihr gehört, weil sie sie ausgesucht hat und deswegen ankaufen mußte. Die Feile ist nicht bloß scharf: sondern auch wundervoll spitz. Dieser Sachverhalt erinnert die Schrift an ihre Körperoberfläche, die gegen ein jedes Metall sich von Natur aus aufführt, also gegen das Material: und aber für die Spitze. Und dies ist möglich schrecklich genau zu überlegen, weil man sich als Schrift so gut kennen muß, wie ein Hofhund sich und vor allem seinen Herrn anerkennen, muß.*"<sup>308</sup>;

Eine geduldige, vorsichtige wie auch penible Analyse der Schrift-Sprache wie auch der Laut-Sprache, der Fähigkeit zuhören zu können, dem ortsspezifischen Dialekt (in diesem Fall mehrheitlich aus dem Oststeirischem Raum) in seiner Wertigkeit der s.g. kultivierten Schrift-Sprache gleichzustellen, ließ das „Schwabische“ entstehen.<sup>309</sup>

Diese, teilweise systematische, teilweise intuitive Analyse kann zeitlich mit seiner Lebensphase im Südoststeirischen Kohlberg verortet werden, die in Werner Schwabs tagebuchähnlichen Prosatexten „in harten schuhen“<sup>310</sup> erstmals verschriftlicht sichtbar wird.

Vom 28.01.1980 bis zum in diesem Werk letzten Eintrag datiert mit 30.11.1983 ist diese Schreib-Arbeit und ihre Entwicklung nachzuvollziehen<sup>311</sup>.

Durch die Verschmelzung Werner Schwabs autodidaktischer<sup>312</sup> literarischer und philosophischer Vorbildung mit groben oststeirischen Dialekt-Sprachbrocken entwickelte sich eine genuine Sprachausdrucksform.

---

308aus: Schwab, Werner: "Der Dreck ist das Gute. Das Gute und der Dreck." Verlag Droschl - Wien/Graz 1992, S. 31; in: Krause, Günter [Hrsg.]: Literalität und Körperlichkeit; S. 198

309Eine umfassende Analyse und Entstehungsgeschichte des „Schwabischen“ findet sich u.a. bei den hier zitierten Harald Miesbacher, Stephanie Krawehl sowie Auguste Brunthaler.

310Schwab, Werner: „in harten Schuhen. ein handwerk.“ [Hrsg. von Ingeborg Orthofer] - Erstausg. . - Graz ; Wien : Droschl , 1999

311Vgl. Schwab, Werner: „in harten schuhen. ein handwerk.“

312 „[...] Natürlich hat ein junger österreichischer Autor, der mit seiner Waldheimat im Clinch liegt Thomas Bernhard gelesen. Da will ein Österreicher die Sprache wieder zum Reden bringen [...] also kauft er sich Fritz Mauthner: „Beiträge zu einer Kritik der Sprache“, oder Schriften von Oswald Wiener [...], liest der Unbedingte Pasolini, [...] Stücke und Prosa von Beckett [...] Aber Kellerkinder sind Autodidakten, und so gehören zu Schwabs Bibliothek nicht nur Bücher, sondern typischerweise Mittschnitte aus Bildungsprogrammen des ORF-Hörfunks [...] Durch eine dieser Sendungen kam er auf den Philosophen Martin Heidegger. Er sammelte Beiträge über Ludwig Wittgenstein, Nachrufe auf Thomas Bernhard und Vorlesungen von Oswald Wiener, der ihm besonders wichtig wurde. [...]“, Schödel, Helmut: "Seele brennt: der Dichter Werner Schwab." S. 15 ff.

Nietzsche, Adorno, Canetti<sup>313</sup>, Artaud<sup>314</sup>, die so genannte (aber als solche nie wirklich existente) „Wiener Gruppe“<sup>315</sup>, die von Werner Schwab geschätzten Autoren Thomas Bernhard die Auseinandersetzung mit der „Grausamkeit“ welche der Sprache an sich innewohnt (bzw. innewohnen kann, so sie entsprechend instrumentalisiert und funktionalisiert wird), deren Thesen, Theorien, Behauptungen können als „Zellen“ in der „Ursuppe“ der schwabschen Sprach-Welt gelten.

*"An subversiven Praktiken der Gruppe übernimmt Schwab die Zersetzung, Zerreißung und 'De-Identifikation'. Den Gedanken der visuellen Poesie, der den Schriftbegriff überschreitet und die Materialität der Sprache figuriert, überträgt er auf sein Konzept von Fleisch- und Räumlichkeit, in dem die Körper das Visuelle und Auditive der Schrift materialisieren."*<sup>316</sup>

Sichtbar wird der Einfluss der „Wiener Gruppe“ im Besonderen bei einer Gegenüberstellung der Texte Werner Schwabs mit jenen Konrad Bayers, dessen Sprache ebenso wie die Werner Schwabs im verbalen Ausdruck - auch „Ausbruch“ wäre treffend - ihre Wirkung entfaltet, nach Performativität verlangt.

Gemeinsam ist beiden die Kompromisslosigkeit in ihrer Kunstauffassung, ihrem von analytischer Sprachforschung und manischem, assoziativem Schreib-Arbeiten gekennzeichnetem Kunst-Leben.

Beiden war ein Leben ohne Schreib-Arbeit nicht vorstellbar, beide loteten die Grenzen

313"Geht es Canetti aber um die 'Vereinigung des Zersplitterten' ohne ein 'Zerbrechen der sprache', ist es bei Schwab das zersetzen und Zerbrechen gerade dieser >heiligen< Sprache. Gemeinsam sind ihnen aber die Grundmotive, um die beider Dramen kreisen: der Kampf (um Freiheit, wider den Tod und die Maske), die Einverleibung und die Verwandlung. [...] Zwar benutzt Schwab im Gegensatz zu Canetti nur eine, zudem höchst entwirklichte, akustische Maske: 'Schwabisch' als 'die gleiche Idiomatisierung' aller Figuren. Die Einverleibung sich wiederholender linguistischer, physiognomischer Merkmale zur Erstellung eines individuellen Codes aber folgt dem Prinzip Canettis."; S. 29 ff; zitiert von: Brandt, Ellen "Innerer Totalkrieg", in "Spectaculum. Sechs moderne Theaterstücke." Frankfurt/M - Verlag Suhrkamp 1992, S. 281-284, hier: S. 282";Krawehl, Stephanie: "Die Welt abstechen wie eine Sau" S. 29; zitiert nach: Canetti, Elias: "Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972." Frankfurt/M. - Verlag Fischer 1981, S. 49 u. 293.

314"Schwab folgt Artaud, indem der Körper nicht zurückgehalten wird und mit dem Äußersten (das, was sich der Vereinnahmung durch die Ökonomie widersetzt: Sexualität, Tod, Wahnsinn und Gewalt) die 'Grausamkeit' anruft. [...] Schwabs Theater rückt aber insofern von Artauds magischem Theater ab, als Sprache und Text dominieren und semantisiert bleiben.",Krawehl, Stephanie: "Die Welt abstechen wie eine Sau"; S. 28 ff

Vgl. auch Schödel, Helmut: "Seele brennt: der Dichter Werner Schwab.", S. 15: "Schwabs Bibel aber, das war Elena Kapraliks Artaud-Biographie: Antonin Artaud. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs, erschienen 1977 im Verlag Matthes & Seitz, München. Auf der Rückseite des Buches ein Satz Artauds: 'Ich anerkenne, was mir paßt und nicht, was auf der Linie liegt.'"

315"Von der 'Wiener Gruppe' bezog Schwab wichtige Impulse für sein Schreiben. Ihr Revoltieren gegen das Ordnungssystem der Schriftsprache, gegen den gewohnten Sinn, rückte das Verhältnis von Alltagswirklichkeit und Sprache in ein neues Licht. Schreiben war für die Wiener Gruppe [...] 'ein Instrument zur Untersuchung von Denkvorgängen'. [...] In der aufgezeigten Verdinglichung der Sprache unterwandert die Wiener Gruppe den Glauben an ihren Repräsentationscharakter."; Krawehl, Stephanie: "Die Welt abstechen wie eine Sau" S. 21; zitiert aus: "Die Wiener Gruppe. Achleitner Artmann Bayer Rühm Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen". Reinbek:Rowohlt 1967, S. 26

316 Krawehl, Stephanie: "Die Welt abstechen wie eine Sau", S. 23

des ihren Körpern wie auch ihrer Psyche zumutbaren aus.

Es ist statthaft, es als „Tragödie“ zu bezeichnen, daß diese Schreib-Arbeiter und -Künstler ein Leben liebten und lebten, daß sie nicht ertragen konnten, eben sowenig wie sich selbst.

Die Schreib-Körper des (der) Dichter(s) sind in deren Texte eingeschrieben

*„Ein Text-Corpus, der sich am Körper orientiert, und der menschliche Körper als Träger von Informationsmaterial (sic), nähern sich in ihrer gemeinsamen medialen Funktion einander an.“<sup>317</sup>*

## 5.1 Vor dem „Schwabischen“ - Werner Schwab und Josef Trink

Vor der Stadtflucht hatte Werner Schwab sein erstes Stück „brack komma ein“ verfasst und noch an der Wiener Akademie für bildende Künste intern zur Aufführung gebracht.<sup>318</sup>

Doch erst mittels eines „menschlichen Felsens“, des Bauern Josef Trink, so hat es den Anschein, scheinen sich diese „Sprach-Zellen“ zum als „Schwabisch“ bezeichnetem „Sprach-Tier“ entwickelt zu haben, daß alle Regeln zu ignorieren vermeint, nur von Werner Schwab selbst kontrolliert werden konnte.<sup>319</sup>

Oder von diesem „freien Lauf“ gewährt bekam. Die Sprache, die „kam“, zulässt, assoziativ schrieb, über sich selbst, seine Lebens-Verortung und vor allem über Sprache an sich reflektierte.

Hier in der von Helmut Schödel so bezeichneten „Schlucht“, dem selbsterträumten Asyl, dem Zufluchtsort vor den - sowohl von Werner Schwab, als auch seiner damaligen Frau Ingeborg Orthofer als solche empfundenen<sup>320</sup> - Zumutungen der

---

317 Mitterdorfer, Elke: „Verkörperungen - die Manifestierung des Körpers in der Literatur ; Leib-Texte der Wiener Gruppe / eingereicht von Elke Mitterdorfer , 1998, S. 10

318 "Werner Schwab hatte sich in der Stadt den Kopf zgedröhnt mit Philosophie, Gesellschaftstheorie, Sprachkritik und hatte sein erstes Stück brack komma ein geschrieben. [...] Es ist ein Stück für einen Raum und einen Sprecher, dessen Stimme vom Band kommt, verteilt auf zwei Boxen (a1 und a/2). Der Text wird von Geräuschen unterbrochen [...] Im Raum befinden sich ein Wüstenantilopengeweih, ein Milchschauch, ein Paravent, ein Wäschekorb, Stühle, ein Haken und ein Tischchen mit einer Jugendfotografie, einer Karaffe mit Rotwein, zwei Gläsern und einer Zeitung. In diesem Raum hört man die Stimme des Sprechers, und was er sagt, ist: 'brack komme ein', also 'ein brack', auf Hochdeutsch 'ein Abfall', Müll, Schrott. Sprache halt, Sätze, eben, Anfänge von Geschichten, abreißende Gedanken."; Schödel, Helmut: "Seele brennt: der Dichter Werner Schwab." S. 39"; Die „Offizielle“ Uraufführung fand im „Herbst 1995“ im Schauspielhaus Wien statt, Vgl. im Nachtrag bei Schödel, S. 169

319 "Was man heute das Schwabische nennt: eine Übertreibung der Trinkschen Sprache, zu der ein inkohärentes Assoziieren gehört [...]" ; ebd., S. 63

320 Fr. Orthofer in einem Gespräch mit Helmut Schödel über die Beweggründe, das Stadtleben hinter

„Kunstschickeria“, der Kunstszene in Wien und auch Graz, der Flucht aus den Kellern ihrer beider Kindheit.<sup>321</sup>

Diese biographische Notiz ist an dieser Stelle damit begründbar, da an diesem Lebens-Ort, trotz aller Lebenspraktischen Schwierigkeiten, die sich aus der positivistischen Naivität beider, dem Landleben und vor allem dem Leben vom Land-Boden gegenüber, zwangsläufig ergaben, untrennbar mit der Sprachentwicklung Werner Schwabs verbunden ist.

An diesem Ort, der erstmals in seinem Leben „sein“ Ort war, war er in der Lage an sich und an der Sprache zu arbeiten. Eine Zäsur.

In Kohlberg war Werner Schwab vom „Kunstbetrieb“ mit den bekannten Nebenerscheinungen und in der Folge: Überreizungen, Ablenkungen, Manipulationen, abgekoppelt.

Erde, Wald, Wiese, Tiere, deren Kadaver, den mit dem Land bereits verwurzelt scheinenden Menschen, andere Geräusche, andere Gerüche und: andere Sprachklänge. (Werner Schwab arbeitete auch in Kohlberg beinahe ausschließlich unter lauter Musikbeschallung, auch unter Alkoholeinfluss, vermutlich auch im Rausch; es war nie die Intention Schwabs, abseits eines urbanen Lebensumfelds zu einem „Peter Rosegger<sup>322</sup> in Leder“ zu mutieren, Anm.).

Als Hinweis für die Wirkung den der Lebens-Ortswechsel Werner Schwabs für seine Arbeit an sich und der Sprache kann der erste (erhaltene?) Eintrag aus „in harten schuhen. ein handwerk“ gelesen werden:

28.01.1980

*für mich gibt sich nämlich eine ganz neue stellung  
für das was man schreiben nennt  
einerseits fertiggeschrieben  
möchte ich nicht*

---

sich zu lassen: „Das war ein Bruch von heute auf morgen [...] das wars nicht, die Wiener und Grazer Kunstschickeria. Wir haben uns dann 1979 entschlossen, aufs Land zu gehen [...] Am 1. Januar 1981 sind wir dann in ein kleines Bauernhaus bei Kohlberg gezogen [...] Wir waren beide in Kellern aufgewachsen [...] Für uns beide war das Land immer der Traum. Kohlberg - das war ein kompromißloser, aber sehr schöner Weg.“; ebd., S. 35

321Vgl. ebd., S. 29 ff

322„Nachdem ich mit dem Theater nie etwas zu tun hatte und mit dem Dichterhabitus auch nicht, habe ich mir gedacht, du machst es halt anders: auf Pop-Star. Und das Image hab ich von Anfang an gepflegt.“ Werner Schwab über sein Selbstbild als „Dichter“ auf die Bemerkung eines Journalisten „Wie ein Dichter sehen Sie nicht aus. So ein blauäugiger Hüne in Stiefeln, mit Lederjacke und Haarsträhnen“, in: ebd., S. 5; Hinweis des Autors im Anhang, S. 172: „Das Kapitel Fragen ist ein fiktives Interview mit Werner Schwab. Die Antworten sind seinen Presse-Äußerungen von 1990-1993 entnommen.“

ein bann ein gebrochen  
 ein fertig  
 ich zerhacke bilder und solche die es nicht sein können  
 in ein stückzerfall  
 für den kopf lasse ich mir hierzu nur bei der berührung  
 mit der schreibewelt etwas vormachen  
 hört sich einfach und gescheit an  
 zudem ein wenig gängig  
 für mich bleibt das alles weitgehend dunkel  
 vielleicht wird so was für mich  
 im vordersten bewußtsein verliere ich schnell den faden  
 auf faden verlieren habe ich keine lust  
 das micht mich vielleicht aus  
 ich bin etwas aggressiv und schäme mich leicht  
 es fällt mir überhaupt schwer bei einer sache lange zu verweilen  
 die sich türmenden schwierigkeiten beim genauen betrachten  
 und schlimmer noch bei der ausführung  
 beim hinstellen des ertrachteten  
 lassen mich konstruieren oder weglaufen  
 auch beides möglich  
 das hat sich bei der arbeit allerdings entscheidend gebessert  
 die arbeit  
 über die unmittelbare idee hinausgewachsenes  
 zu einer ungeheuren anstrengung  
 also wirklich<sup>323</sup>

Hier lernte er Herrn Trink<sup>324</sup>, einen mittelbaren Nachbarn kennen und schätzen.

Vielmehr. Herr Trink wurde zu einem Vertrauten. Es entstand eine Beziehung, für den der Begriff „Freundschaft“ tatsächlich zutreffend ist. Werner Schwab über Herrn Trink:

*„Er war sicher einer der genialsten Menschen, die ich jemals getroffen habe, und er hat gedacht, wie man das in der intellektuellen Szene suchen kann.“<sup>325</sup>*

Es entwickelten sich Gespräche, und Werner Schwab hörte zu. Helmut Schödels<sup>326</sup>

Beschreibung Herrn Trinks folgend, läßt den Schluss zu, daß es Werner Schwab zunächst nicht möglich war, jedem von Herrn Trinks Worten die korrekte begriffliche Zuordnung zuzuordnen. Er hörte zu.

Er nahm den die deutsche Sprache bis zur Unkenntlichkeit verfremdenden Wort-Klang

---

323Schwab, Werner: „in harten schuhen. ein handwerk.“; S. 7

324"Herr Trink hat einen massigen Bauernschädel und schaut mit wachen Augen durch lupendicke Brillengläser. [...] er sieht aus wie jemand, den man noch nie gesehen hat. Und er spricht eine Sprache, die man nur schwer verstehen kann. In seiner eigenartigen Artikulation klingt sie wie eine Übertreibung der Schwabschen Kunstsprache.", Schödel, Helmut: "Seele brennt: der Dichter Werner Schwab.", S. 46

325Vgl. ebd, S. 61

326Vgl. ebd, S. 45 - 69; Kapitel „Sensenmann“ - Gespräch zwischen Ingeborg Orthofer und Herrn Trink. Herr Trinks Antworten sind ob ihrer umfang- und sprachlichen Einzigartigkeit nicht für ein Zitat geeignet. Sie müssen in ihrer Gesamtheit gelesen werden, es sind keine einzelnen Sätze exzerpierbar aus diesem Sprachkörper, Anm.

wahr:

*„Trinks Sätze - das sind semantische Brocken eines steiermärkischen Zyklopen [...] Trinks spezielle Artikulation, die kaum zu verschriftlichen ist [...] dieses Zermalmen der Vokale zu Diphthongen, dieses Raunen des Perfekts, die hörbar falsche Interpunktion - Zäsuren beenden unfertige Sätze, Punkte schlagen den Takt, wie sie wollen - schien Schwabs Kunstsprache den Rhythmus vorzugeben.“<sup>327</sup>*

Herr Trink wird bei Werner Schwab mehrfach in Erscheinung treten: als „Hundsmaulsepp“ in „Mein Hundemund“, als „Josef T.“, „Josef Thierschädel“, als „Joe McVie“<sup>328</sup>, ihm wird von Werner Schwab ein Stück gewidmet werden, ihm, der nicht wusste, daß dieser große, blonde junge Mann, der ihn besuchte, schrieb. Es genügte, daß er wahr war.

Die willkürlich, intuitiv angewandte Wort- und Satzstellung, die im Bemühen um Verständnis erzeugten Wortgebilde, welche *„kaum zu verschriftlichen“*<sup>329</sup> sind, finden erstmals „in harten schuhen“ Aufnahme in Werner Schwabs Schreiben.

(Wenngleich sich die Aufmerksamkeit und Konzentration der Literatur- und, nachvollziehbarer Weise, der Theaterwissenschaft auf die Theatertexte Werner Schwabs richtet, ist anzumerken, daß diese für Werner Schwab bekanntermassen ein Mittel zum Zweck des Erlangens von Anerkennung und vor allem Geld darstellten, Anm.).

Werner Schwab nahm zur Kenntnis, daß er, vorerst, mit seiner Sprach-Experimentellen Prosa sein dezidiertes Ziel, vom Schreiben, von der Kunst, leben zu können nicht erreichbar war.<sup>330</sup>

Das Fundament der Schwabschen Theatertexte ist zum ersten in Werner Schwabs Denken als bildender Künstler und zum zweiten in der Kohlbergschen Lebens-Zeit zu

---

327ebd., S 60ff

328Vgl. ebd., S 64

329ebd., S. 61

330"Schwab sah bald ein, daß er mit Prosa und experimentellen Stücken wie brack komma ein nicht überleben konnte, und beschloß, den Erwartungen entgegenzukommen. Er schrieb nicht mehr 'Stimmen' für 'Sprecher' sondern Dialoge für Figuren, denen er seine Sätze wie Knallfrösche in den Mund stopfte. Er schrieb und stopfte, [...] bis seine ewigen Spießler schier zerplatzten." ebd. S. 119"

Vgl. auch: "[...] sein Versuch mit Faust:: Mein Brustkorb: Mein Helm Goethes Faust zu zersetzen, war mißlungen. [...] Er wollte mit diesem Stück [...] 'die ganze Scheiße noch einmal an-, fertig- und niedererzählen', aber was dabei vom Schwabschen Theater übrigblieb, war die Methode, die sich allmählich verselbständigte und leer lief. Er wußte selber, daß dies ein Endpunkt einer bestimmten Art zu schreiben war, und plante seine Zukunft als Prosa-Autor. Endlich schreiben. Endlich kein Theater mehr.;" ebd. S. 141

sowie bei Fuchs, Gerhard (Hrsg.): „Werner Schwab“ - Graz ; Wien Verlag Droschl , 2000 . - (Dossier ; 16 ), S. 9-27; Interview von Thomas Trenkler mit Werner Schwab am 07.10.1992 im Grazer Schauspielhaus

finden.

Im ersteren liegt die Begründung dafür, Sprache als „Material“ zu behandeln (worauf bereits eingegangen wurde, Anm.), im zweiten die Entwicklung einer - in Werner Schwabs Denk-Welt - gültigen, aufrichtigen, emanzipierten Sprache.

Weshalb, retrospektiv gesehen, ein Auseinandersetzung mit den Kohlbergischen Sprach-Brocken für eine Annäherung an Werner Schwabs Werk aufschlussreicher als dessen Theatertexte sind.

Im „Prosahandwerk“ „in harten schuhen“ ist Werner Schwabs Zweifeln ebenso enthalten, wie dessen Reflexion seiner mittelbaren und unmittelbaren Lebens-Welt, der Natur, den Menschen, der Land-Arbeit - wie auch die Reflexion seiner zu diesem Zeitpunkt scheinbar vergeblichen Schreib-Arbeit, sein Abarbeiten an einer Sprache für „die Schublade“<sup>331</sup>, sieht sich selbst als „Sprecher ohne Möglichkeit“ wie er „in harten schuhen“ am 06.02.1980<sup>332</sup> notiert (dem die Mechanismen des „Kunstmarkts“ sehr bewusst waren)

*„als sprecher ohne möglichkeit wäre man sich keiner schuld bewußt.  
es würde von einem nicht mehr gesprochen.*

*andererseits hätte man von einem nie zuvor gesprochen.*

*als sprecher ohne möglichkeit verdirbt man.*

*nichts bleibt also, als zwischen nicht mehr gesprochen und nie  
zuvor gesprochen ein unverbindliches zwischenglied zu schaffen.*

*nichts bleibt also, als den sprecher ohne schwierigkeit zu ergründen,  
denn als sprecher ohne schwierigkeit überlappt man.*

[...]

*der sprecher ohne mögl. (sic!) eine allgemeine zuflucht*

*der ohne schwierigkeit mit möglichkeit*

*so wurde die möglichkeit ein zufluchtsort.*

[...]

*das umgarnen.*

*das umgangssprachliche wurde zur möglichkeit des sprechers*

*ohne schwierigkeit, für die herausführung jener, die sich im umgangssprachlichen  
befanden, aus dem umgangssprachlichen.*

[...]

*als sprecher ist man einer dieser unverhohlenen, denen man,*

*nur um zu überleben, zuspricht; am anfang ohne möglichkeit,*

*am ende ohne schwierigkeit. [...]*

„in harten schuhen. ein handwerk“ ist deshalb keinesfalls auf eine posthum veröffentlichte erste „Fingerübung“ eines Dramatikers zu reduzieren.

---

331 „In der Kohlberger Zeit verschickte er seine Texte, vor allem Prosa, an Literaturzeitschriften, bewarb sich um Stipendien und nahm an Wettbewerben teil. »Hot er mir oft so leid tan«, sagt Aloisia Schwab. »Wenn er die Manuskripte eingeschickt hot, hot er immer noch mei Adresse angebn. Olle san zurückkommen.«; Schödel, Helmut: „Seele brennt: der Dichter Werner Schwab.“, S. 119

332 Schwab, Werner: „in harten schuhen“; S. 16 ff.

Es ist der Anfang eines Schreib-Werks, das Werner Schwabs nicht mehr fortführen konnte.

*„Josef Trink weiß bis heute nicht, daß Schwab ihm ein Stück gewidmet hat. In Trinks Keusche hat sich Schwab als Holzbildhauer vorgestellt, der er nie war.“<sup>333</sup>*

### 5.1.1 Fleisch-Sprache - Sprach-Fleisch

Jedes Wort, wie auch das Regelwerk der deutschen Grammatik scheint vor dessen (Be-)Nutzung in den Dramentexten Werner Schwabs durch diesen auf seine Bedeutung untersucht worden zu sein. Harald Miesbacher schreibt über die Arbeitsweise Werner Schwabs:

*"Von der bildhauerischen bzw. skulpturalen" Seite her kommend, wird Schwab als außerordentlich materialfixierter Autor erkennbar, der sein Material Sprache schließlich auch hervorragend zu handhaben versteht.. Schreiben ist für ihn vorrangig Arbeit an und mit den (sicherlich auch gegen die) morphologischen Strukturen der Sprache, ist Arbeit am Sprachkörper“.<sup>334</sup>*

Nur die genaue Kenntnis einer Struktur ermöglicht es, diese zu verändern. □

Die Wirkung der Schwabschen Sprache auf das Publikum kann solcherart eine nachhaltige sein bzw. werden:

*"›Schwabisch‹ wird zum Tumor, der invasiv in Organe und Gewebe eindringt und in ihnen ›wuchert‹. [...] [Sprache] ist die Waffe, die den Gegner entblößt, unterdrückt und verletzt [...]“<sup>335</sup>*

Die Theatertexte Werner Schwabs reißen Türen zu den Untiefen menschlicher Existenzzustände auf, zeigen übersteigerte Kunst/Sprach-Figuren, die doch so unangenehm bekannt scheinen, Figuren, mit denen man keine gemütlichen Abende verbringt, denen ausgewichen wird, nach denen man sich auf der Straße umdreht und im besten Fall Bedauern empfinden kann.

Der Zuschauer<sup>336</sup> wird hineingerissen in Lebenswelten, in Milieus, daß dieser in den meisten Fällen weder kennt noch kennen will. □

Die Theater-Texte Werner Schwabs brauchen das Menschenfleisch eher als umgekehrt,

---

333Schödel, Helmut: "Seele brennt: der Dichter Werner Schwab.", S. 69

334Miesbacher, Harald: "Die Anatomie des Schwabischen"; S. 227

335Krawehl, Stephanie: "Die Welt abstechen wie eine Sau"; S. 183 ff.

336 "Der Rezipient ist in derselben Position wie die Figuren, die die verschiedenen Realität der Handlungsebenen und Rollenanforderungen nicht mehr zu unterscheiden vermögen. Der Text wird zum Widerstand gegen den ihn sich einverleibenden Theaterapparat und gerät an die Grenze der Spielbarkeit, des Chaos."; ebd.S. 91

es spricht verletztes, gealtertes, sterbendes, Menschenfleisch von der Bühne.□

Zu verletztem, gealtertem, sterbenden Menschenfleisch im Zuschauerraum.

*"Seine Skulpturen [in der Ausstellung SchwabFleisch Gemeinschaftsproduktion Wiener Festwochen und Neue Galerie Graz 1996] waren Fleisch mit Text, sein Theater ist umgekehrt: Text mit Fleisch."*<sup>337</sup>

Künstler-Dichter-Lebens-Menschkörper Schwab: was er sich selbst zufügt läßt er seine Figuren sich und anderen zufügen.

*"Auch im Eßzimmer kommt es zu einer Eskalation. Werner Schwab sei ein leidenschaftlicher Koch gewesen [...] [er habe] wunderbar gekocht, liebevoll serviert, aber selber nichts davon gegessen. 'Und bei einem dieser Essen ist es dann gekommen, daß er aufgestanden und mit dem Kopf gegen die Wand gelaufen ist, aber so, daß ich gedacht habe, er bleibt liegen', sagt Elisabeth Krenn [Schwabs letzte Freundin]. Schwab wiederholte die selbstzerstörerischen Übungen, mit denen er schon in der Pubertät begonnen hatte."*<sup>338</sup>

Bei Werner Schwab ist kaum ein Unterschied zwischen seinem in-derWelt-leben und dem Leben-in-seiner-Arbeit wahrnehmbar.

Die Figuren sind keine Fiktion, sondern ins absurd-übersteigerte Lebens-Realitäten.

Seine Prosa wie auch seine Dramen sind im Wortsinn Körper-Sprache.

---

337Brunnthaler, Auguste: „Werner Schwab : ein "Sprach-Täter", S. 55.

338Schödel, Helmut: "Seele brennt: der Dichter Werner Schwab." S. 89

## 6 „skandalon:stille“

*„ich bemühe mich um eine sprache, die mir dann nie mehr wehtut“  
(Werner Schwab)<sup>339</sup>*

Die Performance des „ProjektTheaterStudio“ wurde unter dem Titel „skandalon:stille“ als Auftragswerk im Rahmen der Kulturhauptstadt Graz 2003 im Grazer Literaturhaus uraufgeführt.

Die größte Teil des Arbeitsprozesses fand in den Räumen des „ProjektTheaterStudio“ in der Burggasse 28-32 in Wien Neubau statt.

Der Begriff „Arbeitsprozess“ ist hier dem des Begriffs „Probenarbeit“ vorgezogen, da die Performance in einer kollektivistischen auf Impulsimprovisation beruhenden Arbeitsweise erarbeitet wurde.

Anhand der als Quelle<sup>340</sup> fungierenden Probenprotokolle sowie der Textfassung die für die Premiere im Literaturhaus in Graz verwendet wurde, soll untersucht werden, ob und mit welchen ästhetischen und (Schauspiel-)Methodologischen Strategien/Mitteln in dieser Produktion eine mögliche symbiotische Verbindung zwischen den Sprachskulpturen Werner Schwabs und den Körpern der Performer/innen und so zu ihrer Transformierung zu Sprachskulpturen erkennbar ist.

Der Fokus ist zunächst auf die Methodologie während des Arbeitsprozesses gerichtet, mittels derer sich eine symbiotische Verbindung zwischen den performativen Kunst-Körpern der Performer und Performerinnen und den Sprach-Körpern Schwabs entwickeln konnte. Anhand der vorliegenden Probenprotokolle wird die Entwicklungsgeschichte dieser Symbiose rekonstruiert, stellt jedoch keine Tageschronologische Rekonstruktion des Arbeitsprozesses dar.

Die Protokolle veranschaulichen wie durch die Dynamik der kollektiven Arbeitsweise während eines Probenabends, ästhetische, formale und inhaltliche Grundlagen für die

---

339 Textfragment aus: Schwab, Werner: „In harten Schuhen“; S. 18, 8.2.80

340Die Probenprotokolle wurden vom Autor während dieses Arbeitsprozesses geführt. Es handelt sich um Protokolle, repräsentiert also die subjektiven Wahrnehmungen des Autors. Deshalb wird darauf hingewiesen, daß diese Beobachtungen nicht mit den künstlerischen Intentionen wie auch den Textinterpretationen der künstlerischen Leiterin Dr. Eva Brenner übereinstimmen, diesen zum Teil auch widersprechen können. Um Missverständnissen vorzubeugen wird an dieser Stelle explizit erklärt, daß es nicht die Intention des Autors ist, das künstlerische Konzept der Performance bewusst verfälschen oder Kritik an der Arbeit zu üben. Die Probenprotokolle sind im Besitz des Autors.

Performance entwickelt wurden.

So ist die Produktion „skandalon:stille“ ein Beispiel für eine polymimische, performativ/theatrale künstlerische Ausdrucksform, in der gleichzeitig auch formal/ästhetische Elemente einer Raum-, Klang- und Lichtinstallation zu erkennen sind.

In den Momenten der Ruhe und der Stille der während des Aufführungsprozesses innerhalb dieses Kunst-Raums auch die Funktion eines Ausstellungsraums mit Kunst-Objekten lebendiger wie auch toter Materie erkennbar wird.

Die wesentlichen ästhetischen Prämissen dieser Produktion sind die musikalische, rhythmische Qualität der Schwabschen Sprache, wie auch die Analyse der Verhältnisse zwischen Körper, Raum, Klang, Licht und Publikum/Rezipient sowie die im Titel der Performance enthaltene Stille zwischen den lautstarken Zeilen der Schwabschen Sprache.

Anhand der Aufzeichnungen des Probenprotokolls, lassen sich einige angewandte Arbeitsmethoden rekonstruieren, jedoch, wie hier angemerkt werden muss ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Zudem die Anwendung dieser während des Arbeitsprozesses der Dynamik desselben unterlag, sodass innert eines kurzen Zeitraums variierende Methodologien angewandt wurden, diese sich teilweise überlagerten bzw. ein Oszillieren zwischen den Arbeitsmethoden feststellbar war.

Im Laufe des Arbeitsprozesses entwickelten sich die persönlichsten, weil stark autobiographisch zu lesenden Texte aus dem erst posthum veröffentlichten Band „In harten Schuhen. Ein Handwerk.“<sup>341</sup> zum fundamentalen sprachlichem Arbeitsmaterial der Performer/innen. Eine Prämisse der Arbeitsweise in dieser Produktion, war die freie Textauswahl der Performer/innen aus einer von der Dramaturgin Renate Ganser zusammengestellte und mehrfach überarbeiteten Textauswahl (die auch als erste „Rohfassung“ bezeichnet werden kann. Zwei Versionen waren zunächst in Verwendung: eine von der Dramaturgin vorgenommene Textauswahl aus den Dramen- wie auch den Prosatexten Werner Schwabs, sowie eine dem traditionellen literarischen Theater verwandten in dem die ausgewählten Texte bzw. Textfragmente Figuren zugeschrieben wurden, Anm.).

Die Arbeitsweise des Ensembles beruhte wie erwähnt auf improvisatorischer, assoziativer intuitiver Erarbeitung von Figuren, wobei, auch aufgrund des

---

<sup>341</sup>siehe Fußnote 107

Textmaterials aus „In harten Schuhen“, die Erinnerungsarbeit und die Aktivierung des Körpergedächtnisses der Performer/innen essentiell für die Entwicklung dieser Figuren war, die sowohl physisch wie auch psychisch hohe Anforderungen an die Performer/innen stellte.

Diese Figuren sind nicht im Sinne konventioneller literarischen Figuren eines dramatischen Textes zu verstehen, es liegt hier keine Annäherung/Erarbeitung der Performer/innen an einen fiktionalen Charakter vor, vielmehr ist in diesen Figuren gleichzeitig die Einzigartigkeit und Individualität der einzelnen Performer/innen ent- und erhalten, wie auch eine Verknüpfung mit den - in den autobiographisch gefärbten Prosa-Texten aus „In harten Schuhen“ vermuteten - Charakterzügen des Dichters Werner Schwab.

Die Komplexität der Aufgabe für die Performer/innen lag darin, daß diese über die Auseinandersetzung mit ihrer Biographie sowie der Aktivierung ihres Körpergedächtnisses über physische Handlungen in der Improvisationsarbeit einen Schwabschen Text für sich erarbeiten sollten, in dem Verknüpfungspunkte der Biographie Werner Schwabs mit dem intimen Inhalt ihres persönlichen „Lebensrucksacks“ gefunden werden sollten.

Sie, die Performer/innen analysierten sich während des Probenprozesses permanent selbst, andererseits waren sie gefordert, den Schwabschen Text zu analysieren und sich diesen anzueignen und zu erarbeiten.

Die beteiligten Performer/innen hatten eine in sich widersprüchliche Aufgabe zu bewältigen: sie arbeiteten die vielschichtige Persönlichkeit Werner Schwabs auf, analysieren diese aufgrund von - allen Mitwirkenden bekannten - biographischen Fakten Werner Schwabs Leben, wie auch aufgrund dessen Prosa und Dramatik. Jede/r Performer/in erarbeitete und zeigte jene Teile von Schwabs Persönlichkeit, welche sich mit ihrer/seiner Biographie verknüpfen liessen.

Der aufgefundene/erarbeitete auch: erspürte, Text, so die Prämisse der künstlerischen Leitung, durfte jedoch nicht von der Bewegung des Kunst-Körpers dominiert und/oder durch dessen körperliche Präsenz manipuliert und damit verfälscht werden.

An Brecht orientiert sollten die Informationen der genuinen sprachlichen Schwab-Zeichen „gezeigt“ werden.

Der/die Performer/in sollte nicht Werner Schwab bzw. einen Teil seiner Persönlichkeit als fiktionale Kunst-Figur repräsentieren - er/sie hatte die Aufgabe, ein Persönlichkeitsfragment Werner Schwabs sichtbar zu machen.

Dies bedeutete für den Arbeitsprozess, daß sich der/die Performer/in diesen Text in einer ersten Erarbeitungsphase im wahrsten Sinne „einverleibte“, sich mit diesem zu identifizieren suchte um sich, sobald dieser Prozess abgeschlossen war, von diesem distanzieren zu können, sich nicht von der Schwabschen Sprache in ihrem Agieren im Kunst-Raum beeinflussen, sich von dieser bestimmen zu lassen.

Die Kunst-Körper der Performer/innen und die Kunst-Sprache Schwabs entwickelten sich so zu etwas neuem, dritten: einer temporären Kunst-Figur - durch Brüche in der Choreographie verblieben die Performer/innen nur temporär im Status einer Kunst-Figur - es sind Momente, in denen die Symbiose sichtbar/spürbar wurde.<sup>342</sup>

Mit der Dynamik der Performance entwickelte sich langsam der Zustand der Symbiose in, existierte am Scheitelpunkt einer dynamischen Kurve um dann von den Performer/innen selbst, oder durch erarbeitete dramaturgische Sollbruchstellen aufgelöst zu werden, um einen neuen Transformationsprozess vom Kunst-Körper-Material des/der Performers/in zur Kunst-Figur, zur Skulptur zu ermöglichen. Auf jeden Höhepunkt folgt eine Entspannungsphase.

Die Performer haben in dieser Hinsicht durchaus die Multifunktion von Klang/Sprach-Körpern, wie auch des Performers/in-Schauspieler/in, wie auch skulpturaler Teil des Kunst-Raums, den er/sie durch seine Existenz, seinen Bewegungen, Handlungen, Reaktionen und Nicht-Handlungen mitgestaltet und beeinflusst.<sup>343</sup>

---

342Zur Körperlichkeit in Werner Schwabs Theater texts schreibt Corina Caduff u.a.: "Doch [die] Handlungsort[e] [in den Theater texts Werner Schwabs] sind [...] weitgehend irrelevant. Sie fungieren angesichts der Körperzentriertheit der Schwab-Sprache lediglich als erdachte Verlängerungen der Menschenkörper [...]" ; S. 161; Anm.: Die von Corina Caduff festgestellte „Körperzentriertheit“ ist nicht auf Werner Schwabs Theater texts zu beschränken; die posthum erschienenen Prosa Texte, hier: „in harten schuhen. ein handwerk.“ sind ebenso als „Körper-Texte“ einzuordnen, „verlangen“ nach verbaler Aus-Sprache, „brauchen“ den die Worte Aus-Sprechenden Menschen;

343Vgl. "[...]Wie immer ich mich auch verhalten mag [als Teilnehmer oder als selbst aktiver Performer]: Immer gebe ich mich selbst preis[...] Die Leiblichkeit hinterläßt im performativen Vollzug ihre eigene Spur. Es verweist auf die Spur eines Sich-zeigens." Mersch, Dieter: "Körper zeigen", in: Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: „Verkörperung“; S. 75 - 91 i; hier: S. 81 ff

## 6.1 Arbeitsprozess

Der Arbeitsprozess dieser Produktion lässt sich in mehrere Arbeitsphasen gliedern, Um diesen komplexen Arbeitsprozess anschaulicher machen zu können, wird anhand der vorliegenden Probenprotokolle den Ablauf eines Probenabtages beschrieben, wie auch die dortselbst notierten angewandten Methodologien.

Ein Probenabtag war in drei bis vier Abschnitten strukturiert.

Ausgenommen davon ist hier die Arbeitsphase der ersten Textproben.

Auf eine Besprechung und Diskussion der Probenergebnisse des Vortages folgte die Formulierung von Zielsetzungen für den aktuellen Probenabtag.

Wie oben bereits angemerkt, stand von Beginn an zum ersten eine rohe Textfassung zur Verfügung, zum zweiten ein offen formuliertes ästhetisches Konzept.

Als „ästhetische Achse“ der Performance ist die widersprüchliche Persönlichkeit Werner Schwabs von Beginn an auszumachen - seine, vor allem in den „Harten Schuhen“ omnipräsente Selbstanalyse, wie auch seine Reflexion über Sprache, der ihn umgebenden Natur, deren Elementen er auf seinem Bauernhof ausgesetzt war, wie seine Beobachtung und sein Umgang mit den Menschen, mit denen er Kontakt suchte, sind Teil der Performance, bzw. es wurde versucht, dies durch die Performer/innen selbst, der Auswahl der Kostüme, des Bühnenbilds wie auch durch die Auswahl der Musik umzusetzen.

Die oben bereits kurz beschriebenen künstlerisch/ästhetischen Lösungen sind durch eine genauere Beschreibung des Arbeitsprozesses besser einzuschätzen und nachvollziehbarer. Wesentlich ist, daß sich der Arbeitsprozess durch eine Unterbrechung von ca. 3 Wochen in zwei Hauptabschnitte teilen läßt, eine die Produktion prägnante Zäsur (Einige der Beteiligten nahmen auch am von Eva Brenner und Axel Bagatsch organisierten „Schiele-Festival“ in Neulengbach teil, ein Treffen von Künstler/innen unterschiedlicher Kunstgattungen, welche während dieses Festivals gemeinsam an Kunstwerken arbeiteten, dessen Ausgangspunkt ein Bild Egon Schieles war, Anm.).

Auch wenn die formulierte Prämisse, keine chronologische Beschreibung des Arbeitsprozesses wiederzugeben, ist diese Zäsur aufgrund des interkulturellen Charakters dieses Festivals wesentlich, da während dieses Zeitraums Abstand zur

täglichen Probenarbeit gewonnen werden konnte, die Performer/innen Gelegenheit bekamen, sich von der durch die Arbeitsweise bedingte Selbstbezogenheit zu trennen, sich mit den beteiligten multinationalen Künstler/innen austauschten und zusammenarbeiteten. Die während des Festivals gemachten Erfahrungen der Performer/innen konnten somit in den Arbeitsprozess eingebunden werden.

Der Ablauf eines Probenabends ist mit wenigen Punkten beschrieben:

- a) (wie schon oben erwähnt) Vor- bzw. Nachbesprechung
- b) warm-up - Körperarbeit
- c) freie Improvisations- und Bewegungsarbeit - Körperarbeit/frei improvisierte Texte aus der Bewegung.
- d) nach einer kurzen Pause (optional kurze Besprechung) Suche nach Schwab-Texten - Improvisationsarbeit mit den ausgewählten Texten Werner Schwabs.
- e) Besprechung der Improvisationsarbeit

Die auf Intuition, Assoziation, Selbstreflexion und (Körper-)Gedächtnis- und Erinnerungsarbeit basierende Arbeitsweise macht es notwendig auch auf die, den Notizen in den Probenprotokollen folgend, identifizierbaren Arbeitsmethoden hinzuweisen, welche die Performer/innen bei der Erarbeitung unterstützten. Diese wurden abhängig von der Aufgabenstellung des jeweiligen Probenabends angewandt, auch abhängig von der Dynamik, welche während der Gruppenarbeit entstand.

Das Arbeitskonzept sah vor, daß jede/r Performer/in selbst passende Texte (aus)suchen konnte/sollte, diesem Prinzip folgend, sollten sich „Figuren“, Choreographien, Stellungen, Haltungen aus der Improvisationsarbeit frei entwickeln können. Festgelegte Figuren-Texte wurden eher als hindernd und einschränkend eingeschätzt. Als diese Arbeitsweise unterstützend konnten Elemente Meyerholds, Strasbergs, Jerzy Grotowskis, und Eugenio Barbas Methodologien ausmachen, wie auch eine von Mary Overlie in den 1970er Jahren ursprünglich für Tanzchoreographie entwickelte Arbeitsmethode, den Six-View-Point(s).

Diese wurde von den Regisseurinnen Anne Bogart und Tina Landau für praktische

Probenarbeit mit Schauspieler/innen adaptiert.<sup>344</sup>

Diese „Six Points“ sind: space, story, time, emotion, movement und shape, eine Methode also, mittels derer ein/e Schauspieler/in sich mit dem Verhältnis von Raum, Zeit, der fiktionalen wie auch der eigenen Geschichte, Emotion(en), Bewegung und der Körper/form/beschaffenheit/sprache zueinander auseinandersetzt.

Eine für die beispielgebende Performance wie auch für diese Arbeit meiner Einschätzung nach substanzielle Arbeitsweise.

Unter dem Titel „Das Zarte, Rücksichtsvolle... - Gedanken zu Werner Schwab von Eva Brenner & Ensemble“ vom August 2003“ sind im Programmheft die gesetzten Schwer- und auch Standpunkte der Performance zusammengefasst, die hier auszugsweise wiedergegeben werden:

### **„Das Projekt SKANDALON:STILLE**

*In allem, was über Werner Schwab bekannt geworden ist, bleibt meist das ausgespart, was nicht dem Bild des Abfallpoeten entspricht.*

*Das Zarte, Rücksichtsvolle, der Drang im Koloss des ererbten Sprachkörpers die feinen Wahrheiten über dessen Ortung und Bindung aufzuspüren, die Subtilität seiner Witterung, sein Wissen um Vergessenes und Erinnerungsweisen... Sein Suchen nach einer Sprache, die in diesem Sinne sprechen kann, mit oder ohne, vor oder nach einem Sprecher, kann man nachlesen in den Tagebuch-Texten (sic!) von 1980 - 1983, [...] „In harten Schuhen - Ein Handwerk“ [...] Diese Texte, ergänzt durch Zitate aus den Stücken Schwabs, dienen als Grundlage für unser Projekt, wobei besonders Schwabs formale Begabung herausgearbeitet wurde, die in seiner Musikalität zu finden ist, aus der er mehr als aus seiner zweifelnden Beziehung zum Theater - seinen Antrieb fand. [...]"<sup>345</sup>*

Neben „In harten Schuhen“ wurden folgende Texte Werner Schwabs in der Performance be- und erarbeitet: „Königskomödien“<sup>346</sup>, „Dramen Band III“<sup>347</sup> sowie „Der Dreck ist das Gute“<sup>348</sup>.

Zusätzlich wurde von der Performerin Agnieszka Salomon ein polnisches Arbeiterlied eingebracht.

---

344 Vgl.: Bogart, Anne: „The Viewpoints Book“. New York: Theatre Communications Group. 2005,

Vgl. auch: Bogart, Anne: „And then, you act: making art in an unpredictable world.“ - 1. publ., repr. . - New York [u.a.] : Routledge, Taylor & Francis Group , 2008

345 © PROJEKT THEATER STUDIO - Redaktion: Armin Anders, Eva Brenner, Axel Bagatsch -

Künstlerische Leitung: Eva Brenner und Axel Bagatsch - Anm.: Der zitierte Text basiert auf mehreren Gesprächen Eva Brenners mit den Performern und Performerinnen im August 2003.

346 Schwab, Werner: „Königskomödien“ - Erstaug. . - Graz ; Wien : Droschl , 1992

347 Schwab, Werner: „Dramen Band III“. - Graz ; Wien : Droschl. Erstaug. , 1994

348 Schwab, Werner: „Der Dreck und das Gute - Das Gute und der Dreck.“ - Erstaug. - Graz ; Wien:Droschl, 1992

Neben der intensiven Auseinandersetzung sowohl mit der Kunst-Figur als auch des Menschen Werner Schwab an sich, ist die in der Schwabschen Sprache enthaltene Musikalität der zweite Hauptstrang dieser Performance.

Diese Musikalität findet sich in der formalen Umsetzung derselben wieder, sie ist an der Strukturierung eines musikalischen Werkes orientiert, ist (den Aufzeichnungen des Probenprotokolls nach; Anm.) in Sätzen unterteilt.

Jeder „Satz“ hat ein eigenes Thema, spezifische Tempi - in jedem Satz sind auch Tempi- wie auch Taktwechsel erkennbar - die Stimmung der „Sprachmusik“ ist je nach Thema lyrisch bis zu einem aggressiven forte.

Aggressivität, Lautstärke und Dynamik der performten „Sprachmusik“ geben dem Rückgrat der Performance Raum: der Stille.

Dem Zwischenraum zwischen dem vergangenem, jedoch noch sublim existenten Klang des ausgeschwungenen Sprachklangs und dem noch zu holenden Atem für das nächste Wort.

Ein an John Cage erinnernder, temporärer nicht zu beschreibender Ort des Stillstands, in dem, für diesen Zeitraum, sich der Kunst-Raum öffnet, eine Einheit zwischen Kunst-Raum und Lebens-Theater existiert: alle Klänge sind an diesem Ort Teil einer Komposition, das Atmen der (aller in diesem Raum)) anwesenden Menschen, Schritte im Stiegenhaus, Papierrascheln, Verkehrsgeräusche ebenso wie Arbeitsgeräusche (über dem Spielort, einem Vortragssaal im Literaturhaus in Graz, befand sich eine Bar, Anm.), Geschirrklopfen etc.

## 6.2 Sprachmusik - Kunst-Raum

Dazu ein Statement des Ensembles, veröffentlicht im Programmheft unter dem Titel „Zur 'Musik der Stille'“:

*„Schwabs Poesie liegt wesentlich in der Stille, im Ab- und Zuwarten, im Zögern [...] Was verbirgt sich hinter/vor/neben/unter der brachialen Sprache Schwabs [...] Was versteckt sich in den Lücken zwischen den (lauten)Worten? Von Interesse ist die bipolare Spannung zwischen 'laut' und 'leise' - kulminierend in einer Musik der Stille [...] In der experimentellen Kompositionspraxis wohnt den Körpern wie Sprache/n 'Musik' inne, sie oszilliert zwischen 'laut' und 'leise' [...] „Fünf PerformerInnen verunsichern den offenen Raum, projizieren ihre Sprach/Musik/Stille-Welten wie auf eine leere Leinwand. Im Verlauf entstehen Duos, Trios, Quartette, formiert sich das komplexe Gewebe von Körperbildern, szenischen Fragmenten, Tönen, Worten, Musiken zu einem begehbaren Gesamtwerk. Live-Musik-Partikel des Ensembles treffen auf moderne E-Musik des experimentellen Grazer Komponisten Andreas Weixler<sup>349</sup> [...]“<sup>350</sup>*

Den Probenprotokollen zufolge ist die Komposition Andreas Weixlers neben der offenen Arbeitsweise die einzig wirklich offensichtliche Konstante dieser Produktion, und signifikant ist, daß ab dem Zeitpunkt seiner Einbindung - Andreas Weixler war an zwei Probentagen in Wien, wie auch an mehreren Tagen am Ort der Uraufführung in Graz persönlich anwesend und bekam Gelegenheit, sich einzubringen und damit merklich Einfluss auf inhaltliche wie formale ästhetische Entscheidungen während des Arbeitsprozesses zu nehmen.

Bis zu diesem Zeitpunkt - dem siebenten Probentag in Wien - (ein notwendiger Rückschritt in der Chronologie des Arbeitsprozesses, Anm.) war die Ausgangsüberlegung grundlegend mit der Assoziation von „Lebensbahnen“ verbunden,

---

<sup>349</sup>**Andreas Weixler** wurde 1963 in Graz geboren und absolvierte hier das Studium in Komposition an der an der Musikhochschule/Kunstuniversität Graz bei Andrzej Dobrowolski, Younghi Pagh-Paan mit Diplom bei Beat Furrer. Es folgte eine Spezialisierung in weitreichenden Feldern der Computermusik. Seine Konzepte und künstlerische Arbeit führten zu einer regen internationaler Konzert- und Lehrtätigkeit in vielen Ländern Europas, Asien, Nord- und Südamerikas mit mehr als 120 Uraufführungen und fanden internationale Anerkennung in Festivals und mehrmaligen Auswahlen zu den bedeutendsten Konferenzen der elektronischen Kunst und Computermusik wie ICMC (New York 2010, Belfast 08, Kopenhagen 07), NIME (NYC 07), und ISEA (Singapur 08, Japan 02). Seit 1997 ist Andreas Weixler Universitätslehrer für Musik- und Medientechnologie an der Anton-Bruckner-Privatuniversität und unterrichtet seit 2004 an der Kunstuniversität Linz, audiovisuelle interaktive Projekte / Max Msp Jitter (sic!) am Institut für Medien im Studienweig InterfaceCulture. Seit 1981 betreibt Andreas Weixler die international aktive Künstlergruppe Atelier Avant Austria, seit 1996 gemeinsam mit Se-Lien Chuang, für zeitgenössische Komposition, Computermusik, Video & interaktive Medienkunst.; Quelle (und weitere Informationen über die Arbeit Andreas Weixlers): <http://avant.mur.at/weixler/kurzbio.html>, Zugriff am: 05.09.2014, 09:43 Uhr

350 © PROJEKT THEATER STUDIO; a.a.O.

und ausgehend von dieser Assoziation eine (Vor-)Entscheidung für die Gestaltung des Kunst/Arbeits/Spiel-Raums getroffen worden.

Die Performer bewegten sich in den ersten Proben Tagen auf - mit fünf elastischen Bändern markierten - Bahnen, arbeiteten mit diesen bei ihrer intuitiven und assoziativen Suche nach „ihrer“ Sprache, ihres Textes.

Durch die Verbindung der musikalischen und rhythmischen Qualität der Schwabschen Sprache und der Arbeitsweise des Ensembles ist - retrospektiv - die Assoziation des markierten Bodens mit einem Notenblatt nachvollziehbar, beinahe naheliegend.

Die Präsentation des Auftragswerks - des gleichen Namens wie die der Performance, „skandalon:stille“ - war eine Zäsur, denn ab diesem Zeitpunkt wurden die „Lebensbahnen“ als ästhetisches und formales Raumkonzept aufgegeben.

Es wurde die Entscheidung getroffen, den Kunstraum/die „Spielfläche“ - auch in Hinblick auf die räumlichen Möglichkeiten des Uraufführungsorts in Graz - in Rastern aufzuteilen, innerhalb derer sich die Performer/innen ihre Sprach- und Aktionsräume erarbeiteten (in weiterer Folge wurde gemeinsam mit dem Gestalter des Kunst-Raums Jakob Scheid<sup>351</sup> entschieden der „Hauptspielfläche“ eine quadratische Form zu geben: Graz 13x13m/Wien 7x7m, Anm.).

### **6.2.1 Exkurs - Beschreibung der Kunst-Räume**

Die wesentlichsten Unterschiede der Kunst-Räume in Graz und in Wien kurz dargestellt:

Der Spielort in befand sich im Literaturhaus Graz. In der Form quadratisch, Naturbelassener Holzboden, Holztäfelung an den Wänden.

Nach vorne hin eine dreigeteilte Treppe, drei Glastüren, durch die man in den Garten gelangt. Auch dieser kleine Vorplatz wurde für die Aufführung genutzt. Außen Links und Rechts je zwei starke Scheinwerfer. Neben den drei Glastüren befinden sich innerhalb des Raumes noch drei Türen die nach außen, bzw. zu Lagerräumen führen und die für Auftritte und Abgänge genutzt wurden. In der Raummitte der Aufbau des

---

351Jakob Scheid. - Bühne. (Musik-)Maschinen. Geboren am 15. September 1966 in Wien. 1985 - 1993: Studium an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Meisterklasse für Produktgestaltung - Metall, bei Prof. Carl Auböck und Prof. Paolo Piva - 1993: Diplom mit Auszeichnung - 1994: Mitbegründung des Ateliers für experimentelles Design "Produktgestaltung" im Wiener WUK - 1996: Freier Mitarbeiter bei Coop Himmelblau - seit 1999: Lehrauftrag an der Universität für angewandte Kunst in Wien, Studienrichtung Design Lebt und arbeitet als freischaffender Künstler und Designer in Wien. Ausstellungen, größere Arbeiten und Projekte, Quelle (und weitere Informationen) [http://www.sirene.at/jakob\\_scheid](http://www.sirene.at/jakob_scheid), Zugriff am: 09.09.2014, 11:32 Uhr

Bühnenbodens, der in der Folge noch genau beschrieben wird. Während der Aufführung verbleibt ein Darsteller außen auf dem genannten kleinen Vorplatz an einem durch eine Tischlampe erleuchteten Tisch sitzend.

Das Publikum rahmt den Spielort ein – nur die drei Ein- und Ausgänge an der Vorderseite werden freigelassen.

In Wien stand ein rechteckiger, schmaler Raum als Spielort zur Verfügung, mit zwei Räumen an der rechten Seite (vom Haupteingang gesehen) bzw. gegenüber dem Publikum. Diese beiden Räume wurden während der Aufführung ständig genützt. Im ersten der beiden Räume saß ein Darsteller wie in Graz mit gleicher Ausstattung. Neben den beiden Räumen zwei Aus- bzw. Eingänge, die als Auftritts- bzw. Abgangsmöglichkeit genutzt werden.

Das Publikum begrenzt auch hier den Spielort – an der Längsseite sowie an der Vorder- und Rückseite des Raumes.

Die Gestaltung des Bühnenbodens für beide Spielorte geht auf einen durch während des Arbeitsprozesses ausgehenden Impuls Eva Brenners aus, die Sprache Schwabs wörtlich zu nehmen und das Wort „Aufbruch“ auf den Kunst-Raum zu übertragen. Die Sprache war auch hier Vorbild und Impulsgeber für die Gestaltung des Bodens. Der Bühnenboden sollte von den Performern/innen buchstäblich aufgebrochen werden können. Vordergründig ein in Fischgrätenmuster verlegtes, grobes „Parkett“ aus etwa fünf Millimetern starken Platten.

Jakob Scheid entwarf hierfür Bodenplatten, welche auf einer Seite eine monochrome Färbung aufwiesen. Der Kunst-Raum sollte durch die Kunst-Körper der Performer/innen und der Schwabschen Sprache verändert werden können.

Auf der Rückseite der Platten waren Bodenbeläge, Polsterbezüge, Tapeten, Tischtücher aus Plastik usf. aufgezogen, Materialien, (Erinnerungs-)Muster die mit der Biographie Schwabs und damit auch mit dessen Sprache verbunden sind: Klein- und Spießbürgerliche Häuslichkeit suggerierende Muster und Farben.

Hervorzuheben ist eine Bodenplatte auf die ein künstliches Kuhfell aufgezogen worden war, ein Einzelstück, das einzige Element, mit dem lebende Materie assoziiert werden konnte und die - ohne vorgreifen zu wollen - auch durch den Arbeitsprozess eine Ausnahmestellung einnahm.

Der aufgebrochene Boden verändert die Struktur des gesamten Kunst-Raums, verändert auch das Verhältnis der Kunst-Körper mit diesem Kunst-Raum, Bewegungen, Haltungen verändern sich, ein „sicherer“ Boden ist nun nicht mehr gegeben.

### **6.3 Sprachmusik - Kunst-Raum II**

Die „Lebensbahnen“ blieben weiterhin Teil der Performance, mitgedacht von den Performer/innen, nicht mehr physisch existent, sondern durch das Agieren der Performer auf imaginierten Linien/Lebensbahnen/Notenlinien.

Die letzte vorliegende „Endfassung“<sup>352</sup> - drei Tage nach der Premiere von „skandalon:stille“ in der alle seit der Premiere Korrekturen eingearbeitet ist - ist wie folgt strukturiert<sup>353</sup>:

1. Ouvertüre - Lesung des „Purgatorium“<sup>354</sup>
2. Sprachmusik - Musikalität der Sprache/Suche nach Sprache
3. Teil 2 - „Neue Stellung“ (Arbeitswelt - (Schreib-)Arbeitsalltag - Suche nach Sprache; „Sprecher ohne Möglichkeit“ - Reflexionen über die Unmöglichkeit sich mit Sprache verständlich zu machen)
4. Aufbruch - Lebensweg - „Lebensrucksack“ - (Reflexion des Lebens-Theaters)
5. CODA - Trauerarbeit - Reflexion über die Vergänglichkeit des Seins, über den bis dahin gegangenen Lebensweg.

Der Kunst-Raum der Performance ist hier ein mit den Kunst-Körpern der Performer/innen wie auch den Körpern des Publikums/der Rezipienten zusammen gedachter Klang-Körper, für einen beschränkten Zeitraum ist der Kunst-Raum/Spielort vergleichbar mit dem sonst verborgenen „Innen“ eines Musikinstruments, oder auch einer Musikmaschinerie.

Die Elemente der Performance, die Schriftsprache Werner Schwabs, die Verklangerung dieser durch die Performer/innen, die „Körpermusik“ der

---

<sup>352</sup>Sowohl die Textfassung als auch die Performance-Struktur ist im Besitz des Autors, Anm.

<sup>353</sup>Anm.: mit der Einschränkung, daß sich die Themen der „Sätze“ in dieser performativen Komposition zum Teil überschneiden, die Titel der Abschnitte jeweils ein Grundthema repräsentieren.

<sup>354</sup>in: Schwab, Werner: „In harten Schuhen“; 30.11.83, S. 169-170

Performer/innen, die Klangkomposition Andreas Weixlers, das mitspielende Akkordeon (gespielt von Axel Bagatsch, Anm.), der musikalische Einwurf - gleichzeitig Kommentar und Reminiszenz an verblässende aber immer noch präsente Lebens- und Gesellschaftsmodelle - von Janis Joplins Interpretation von „Freedom's just another word for nothing left to loose“; diese Elemente bilden eine Einheit, ein Gesamtkunstwerk indem jedes dieser Elemente - im besonderen die agierenden Performer/innen - ihre/seine Individualität bewahren, einzelne Elemente kommentierend, einen inhaltlichen Aspekt betonend - in jedem Fall temporär aufflackern - niemals jedoch dominieren.

Jener Abschnitt der die musikalische/rhythmische Qualität der Schwabschen Sprache thematisiert erscheint im Kontext eines Kunst/Klang-Raums am anschaulichsten ein Bild von dem bis hier geschriebenen vermitteln zu können.

Diesem wird das erste von zwei Beispielen entnommen, das die Symbiose zwischen den Kunst-Körpern/Körperskulpturen der Performerinnen und den „Sprachskulpturen“ Werner Schwabs veranschaulichen soll.

Zur Orientierung wird eine Beschreibung dieses Abschnitts an erster Stelle gesetzt, zum Teil gemeinsam mit den von den Performer/innen bei ihren Handlungen verwendeten Textfragmenten Werner Schwabs, auch um die enge Verbindung, welche während der Probenarbeit zwischen Performer/innen und den von diesen ausgewählten Texten entstand zu verdeutlichen.

Im gewähltem Beispiel werden die hierbei verwendeten Texte zur Gänze wiedergegeben, in der Beschreibung des Ablaufs sind die verwendeten Texte aus Platzgründen in den Fußnoten zu finden.

Aus dramaturgischen Gründen wurde bei der Zusammenstellung der Textauswahl auf eine Zuordnung zu den jeweiligen in den angegebenen Bänden veröffentlichten Stücken verzichtet, (vermutlich um Assoziationen mit diesen zu vermeiden; den Probenprotokollen zufolge, war der Autor im Auswahlprozess nicht involviert, Anm.). Die bibliographischen Angaben beziehen sich auf die in der Bibliographie angegebenen Ausgaben der jeweiligen Dramensammlungen (z.B. HS 37 = „In harten Schuhen“, S. 37, KK 99 = „Königskomödien“, S. 99 usf.).

## 6.4 Körperskulpturen/Sprachskulpturen

Eingeleitet wird der Sprachmusikalische Abschnitt von der Performerin Maren Rahmann. Am Rücken liegend bewegt sie sich langsam am Boden fort, ein hoher Ton geht von ihr aus, im Außenraum abseits des quadratischen Spielorts, hinter den Sesselreihen. Die Performerin Agnieszka Salamon und der Performer Daniel Kundi bewegen sich suchend [*suchend nach sich, ihrem Platz in der Welt (?)*], sprechen miteinander verschränkt, sich überlappend Textfragmente aus den „Königskomödien“<sup>355</sup>

### 6.4.1 Beispiel 1 - „Kuhzene“

Das als „Kuhzene“ bezeichnete Beispiel ist ein Überbegriff, da es sich um keine räumlich und zeitlich begrenzte Einzelszene handelt, sondern, wie es für diese Performance typisch ist, aus mehreren parallelen Aktionen der Performer/innen zusammengesetzt ist, bzw. sich der Beispielgebende Ausschnitt mit peripheren Aktionen der anwesenden Performer/innen überlappt.

Es ist ein Moment der Stille, umrahmt vom Körper-Klang wie auch vom Sprach-Klang der Performer/innen welche damit diese Stille, die Skulpturalität des Performers Clemens Matzka, seine Einheit mit Raum, Material und Klang für das Publikum erst wahrnehmbar machen bzw. die Wahrnehmung stützen.

Ausgangsimpuls für die „Kuhzene“ ist ein Duo zwischen den Performern Daniel Kundi und Clemens Matzka. Daniel Kundi steht für den mystifizierten (als wesentlicher Teil von Werner Schwabs Selbstinszenierung auch offensiv nach außen getragener) rohen, „wilden“ des ebenso widersprüchlichen wie Vielfarbigen Charakters des Autors.

Nach der Textfassung der Grazer Uraufführung wurde die „Figur“ als „Rockstar“ und „Punk“ bezeichnet: jung, drahtig, feingliedrig, ein trainierter „schöner“ Körper in Lederhosen und Körperbetontem weißem T-Shirt trifft er auf den in dieser Szene als

---

355 1) „Dick und schnuddelig war ich in der Welt der Kindheit entlang. Aber die großen Musikstücke haben mir meine fetten Steine zusammen mit mir fortgesungen.

2) Ich bin nicht mehr übergewichtig, ich bin eine Sängerin.

3) „.....ich bin nicht mehr übergewichtig. Ich bin ganz unwichtig.....“

4) Meine Sängerin in mir hat mich die Menschen lieben gelehrt.

5) „.....ich bin nicht mehr übergewichtig. Ich bin ganz unwichtig.....“

6) Ich warte auf dich, weil sich das Warten schon immer gelohnt haben muß.“; alle Textfragmente aus: „Königskomödien“, S. 99

„Bauer“ bezeichneten Clemens Matzka, kräftig gebauter Körper, einen guten Kopf größer als Daniel Kundi, große Hände, markante, „scharfe“ Gesichtszüge, in blauer Arbeiterkleidung, einerseits orientiert an einem für Werner Schwab wichtigen Menschen, den Bauern Josef Trink (Modell für die Dramenfigur „Hundsmaulsepp“ in „Mein Hundemund“<sup>356</sup>) jedoch auch Symbol für Schwabs Auseinandersetzung mit der Natur, seiner Reflexion des im steirischen Kohlberg sozialen Umfelds, den Lebens- und Arbeitsbedingungen der in diesem Ort lebenden Menschen.

Der Lebenshungrige, ausschließlich in der Gegenwart lebende, auch:

Verantwortungslose und Lautstarke trifft auf den mit der Erde verbundenen, in Jahreszeiten denkenden Stillen.

Die Lebenslust in Gestalt des Daniel Kundi will auf den Rücken des Lebensschweren Clemens Matzka, schafft es einige Male, posiert auf dem Rücken, wird immer wieder abgeworfen, begleitet von einem dialogisch gesprochenen Text:

*verwundert nicht  
mir fehlt einfach das weitermachen  
wieso  
wer sagt das  
wie  
weitere fragen  
so ein einfluß  
mit der beschäftigung ist das so eine sache  
ein stäubchen im auge  
das beschäftigt  
die ganze zeit geht's nicht ohne beschäftigung  
diese eine beschäftigung  
aus schwachheit  
eine beschäftigung um das alles zusammenzuhalten  
wir  
wir haben unsere musik  
und dann quält man sich  
eine Beschäftigung<sup>357</sup>*

Die Performerin Maren Rahman, immer noch am Rücken am Boden bewegt sich singend vom Außenraum in die Spielfläche.

Der „Bauer“ hat sich vom „Rockstar/Punk“ befreit, kniet auf dem „Parkettboden“ untersucht eine Bodenplatte mit seinen Händen, streicht sanft darüber. Das Singen der Performerin Maren Rahman verklingt.

---

356UA: Schauspielhaus Wien und forum stadtpark theater Graz, am 15.01.1992; Regie: Ernst M. Binder, Christian Pölzl.

357aus: „In harten Schuhen“; S. 11

Der Performer, nun solo, beginnt scheinbar zu summen, ein tiefes, langezogenes „M“ erklingt. Seine Finger tasten nach der Fuge zwischen den Bodenplatten, erst mit den Fingerspitzen, vorsichtig, die Energie der Bewegung steigert sich unisono mit der Lautstärke und Länge des „M“-Tons aus dem sich ein „u“ schält, die Bemühungen die Bodenplatte aus dem Boden zu brechen werden intensiver, ein „MUUUUUHHHH“ wird hörbar, als der Performer die Bodenplatte leicht vom Boden lösen kann und auf der Unterseite ein künstliches schwarz-weißes geschecktes Kuhfell sichtbar wird. Das Gesicht des Performers drückt Freude, Entzücken auch Zärtlichkeit aus, die großen Hände streicheln das Fell, er blickt um sich, möchte seine Freude teilen, drückt die Bodenplatte/Kuh am Boden auf einem Knie gebeugt an sich.

Ein Augenblick Stille - der Performer buchstäblich mit dem Kunst-Raum verbunden - ebenso mit der Sprache Werner Schwabs, der noch im Kunst-Raum verbliebenen Klangspuren, wie auch mit der in den Texten der „harten Schuhe“ enthaltenen biographischen Bezüge zur Natur.

Ein Moment der Vereinigung von Raum, Körper, Klang und Licht, ein Moment in dem der Kunst-Körper des Performers aus dem Bühnenboden zu wachsen scheint.

Ein Moment, der gebrochen wird durch die Weiterentwicklung des „MUU“ zu einem „MMMMUUUSSSSIICHKKKK“ (als Idee bereits in der Anfangsphase der Probenarbeit vorhanden, gemeinsam mit dem Komponisten Andreas Weixler ausgearbeitet und weitergedacht. Der Ursprung der Komposition Andreas Weixlers basiert auf einem in einer großen Halle erzeugtem „Knacks“, der elektronisch bearbeitet zu mehreren Klangflächen als „Soundtrack“ der Performance skandalon:stille bezeichnet werden kann. Anm.)

Im Besonderen die Betonung des Konsonanten „K“ am Ende des Wortes „Musik“ ging auf einen Vorschlag Andreas Weixlers zurück und nimmt direkten Bezug auf seine Komposition.

Der Performer Daniel Kundi nimmt seine Interaktion mit dem „Bauern/Körper-Arbeiter“ Clemens Matzka auf, holt eine Leiter, ist ganz der exaltierte Kunst-Körper-Mensch, der „verkörperte“ Gegensatz zur mit dem Boden verbundenen und durch den Boden existierenden, posiert auf der Leiter, buchstäblich den Verlust des Kontakts mit dem Boden suchend, über dem Boden (den „Dingen“?), sich der materiellen Realität entziehen, sich von diesem Teil seines „Lebensrucksacks“, seines Selbst entledigen,

sich distanzieren wollend:

*geh schon  
zur gesundheit  
eine melkmaschine  
schichtenweise  
jetzt kommt wieder aufgetürmt  
ein weißer  
es macht der hund an der leine<sup>358</sup>*

Die Stille ist gebrochen, die Performer/innen erzeugen mit ihren Handlungen und gesprochenen Textfragmente, teils kommentierend, teils direkt ans Publikum gewandt wieder Dynamik.

Der Performer Clemens Matzka widmet sich während der parallel/simultan ablaufenden immer noch „seiner“ „Kuh“ - in dessen Gesicht wahrnehmbar wandelt sich Freude und Entzücken zu Erstaunen und Ungläubigkeit in Sorge, Trauer und schließlich Wut: die „Kuh“/Bodenplatte wird vorsichtig mit der Fellseite nach oben vom Performer hingelegt, untersucht, versucht das „Leben“ zu retten, die „Kuh“ wiederzubeleben.

Der Tod als Teil der Natur, als solcher immer gegenwärtiger Teil des Lebens, wie auch die Akzeptanz der Vergänglichkeit aller lebenden Materie. Wobei anzumerken ist, hier nicht das Klischee des „mit den Kräften der Natur in Einklang lebenden“ und daher über dem Urbanen von zweidimensionalen Oberflächlichkeiten bestimmten Lebens-Bild stehenden „Landmenschen“ bedienen zu wollen.

Auch läßt sich ein direkter biographischer Bezug zu Werner Schwab feststellen, der während seines Lebens auf seinem Bauernhof mit der Vergänglichkeit konfrontiert war: aufgrund mangelnder, oder besser: keinerlei agrarischer Erfahrung mussten er und seine damalige Frau die zur Zucht bestimmten Schafe aufgrund einer ansteckenden Tierkrankheit notschlachten lassen<sup>359</sup>.

---

358aus: „In harten Schuhen“, S. 12

359Vgl. Höfer, Bernd: „Werner Schwab“; S. 17 ff.

## 6.4.2 Beispiel 2 - „Sprachmusik-Chor

*„Blutlecken ist eine Eintrittskarte in die Natur“<sup>360</sup>*

Dieses Satzfragment gesprochen von der Performerin Agnieszka Salamon bricht die Distanz zwischen Agierenden und Publikum/Rezipienten/innen, die Performerin sitzt unter den Zuschauern/innen spricht diese direkt an, dann sich erhebend der Mitte des Spielortes zu Daniel Kundi, beide sprechen die Zuschauer direkt an

*„...wir spiegeln uns ja höchstens als eure Heiligenbildchen und trinken euch unerschrocken weiter, bis ihr aufhören könnt und wir aufhören müssen.“<sup>361</sup>*

Mit Maren Rahman die solo mit Textfragmenten<sup>362</sup> das von Clemens Matzka begonnene „Musik“-Thema - wieder aufnimmt, eine neue dynamische Welle auslöst - während parallel die „Kuh“ weiter von Clemens Matzka betrauert wird, läuft in „Spiralen“ über den Spielort (Regieanmerkungen der Textfassung der Premiere: „Wie ein Tier aus dem Käfig“) - verschränkt mit Agnieszka Salamon

*„Musik ist das einzige Messer mit dem man auf sich schneiden kann, schnitzen kann, komponieren kann. Aber: AUF SICH, nicht innen in der Verdauung.“<sup>363</sup>*

Die Dynamik steigert sich, die Performer interagieren sprachlich wie auch physisch, Clemens Matzka - immer noch trauernd - erhebt sich, nimmt einen Notenständer, bewegt sich bedächtig, berührt den Boden vorsichtig, jeder seiner Schritte wird vom Akkordeonspiel des außerhalb der quadratischen Spielfläche an einem Tisch sitzenden Performers Axel Bagatsch begleitet, der Qualität und Intensität der Bewegungen Clemens Matzkas folgend und diese auch kommentierend. Clemens Matzka der sich langsam, spiralförmig über die Spielfläche bewegt, den Notenständer über den Kopf erhoben diesen leicht schwingend, der Blick folgt dem Notenständer durch die Luft, suchend,

*„...Musik...die ja in der Luft liegt, wie Musik in der Luft liegen pflegt, wenn eine*

---

360 Textfragment aus: „Königskomödien“, S. 75

361 Textfragment aus: „Königskomödien“, S. 113

362 „Das Tonstück es hat Augen das Herz wärmt keinen Schädel doch der Schädel der hat Krieg. Herzkloppenkrieg. Wir spielen das aufgerauhte Nachtstück Zucker Metall Musik

„...dem Boden wird es schlecht unter uns, wir werden gesungen und singen mit unseren Füßen den Boden“ aus: „Königskomödien“, S.85/86 und

„[...] es muß Farbe sein, Tonfetzen, Musik...für die Beute ein wichtiges Wort, ein löschendes Feuer. Mechanisch grenzenlos verwahrlost vergisst man sonst das erwürgte Tier am Sturzplatz, allen Sturzplätzen, vergessen den künftigen Handschlag für künftige Greuelthaten, die das größere Sagen haben können als alle jemals vergewaltigten Kohlweißlinge[...]“ aus „Königskomödien“, S. 112/113

363 Ebd., S. 116

*Zeitschneise sich aufrafft und rot wird....Musik liegt in der Luft...<sup>364</sup>*

Parallel dazu wendet sich Maren Rahman aufgewühlt, drängend am Ende verzweifelt/wütend sowohl an die Performer/innen, als auch an das Publikum

*„...sie mal wer gekommen ist....“  
aber aber gib rüber gib rüber  
aber ich hab doch schon ich hab doch schon sieh mal wer gekommen ist sieh doch wer gekommen ist  
es ist nicht immer das kommen das ausschlaggebende  
das ist ja eine mutmaßung eine mutmaßung  
da muss ich ja singen  
wieder und wieder singen  
allabendlich all abendlich  
der gesang um die wette  
das ist das beste  
immer wieder das abscheulichste singen  
geh doch hinaus zum singen mit dem gesang<sup>365</sup>*

Clemens Matzka beginnt, den Notenständer wie eine Sense zu schwingen, Axel Bagatsch untermalt diese Schwingungen mit dem Akkordeon, er „färbt“ die physische Handlung klanglich, Clemens Matzka wird zu einer „Hermes“-Statue - alle anderen Performer/innen werden zu „Echos“ dieser Pose. Clemens Matzka leitet den „Sprachmusik-Chor“ ein

*„Einmal möchte ich so eine richtig echt musikalische Musik  
Eine richtig musikalische Musikalität*

überlappende mit der lachenden, übermütigen Maren Rahman, die einen Teil des vorangegangenen Textes wieder aufnimmt

*„...da muß ich ja singen  
wieder und wieder singen  
allabendlich....“<sup>366</sup>*

Die Dynamikwelle der Bewegungen und der Sprache flaut ab bis alle Performer/innen kommen am Boden zu liegen, wieder ein Moment der Ruhe, des Ausruhens, sowohl der Performer/innen, als auch des Publikums.

---

364 Ebd., S. 113 a.a.O.

365 Textfragment aus: „In harten Schuhen“; S. 60

366 Ebd. a.a.O.

Das Atmen der Performer/innen, das Atmen der anwesenden Menschen vereinigt zu einer temporären Klang-Installation. Aus der Ruhe, noch im Liegen beginnen die Performer, nachdenklich, in sich gekehrt, in unregelmäßiger Abfolge den Text des „Sprachmusik-Chors“

*„Einmal möchte ich so eine richtig echt musikalische Musik  
Eine richtig musikalische Musikalität  
Die....die so richtig  
Also die einem so echt aber so richtig echt  
Sie verstehen schon  
Die einen vergessen macht  
Total vergessen macht  
Das verstehen Sie sicher.....“<sup>367</sup>*

Langsam sich erhebend, den Text erst zueinander sprechend, erst mit dem Text auseinanderstrebend in verschiedene Richtungen des quadratischen Spielortes, um an einem Punkt innezuhalten, sich wieder zu einer Gruppe zu formieren, die Anwesenheit des Publikums bemerkend an dieses richtend zu wiederholen.

Erst einzelne Sätze, dann die Intensität und Lautstärke steigernd sich zu einem unisono vereinigenden Sprachmusik-Chor, den gesamten Text wiederholend, die Lautstärke zu einem „Brüll-Gesang“ steigernd - um diesen abrupt enden zu lassen, den letzten Satz im fragenden, sanften Konversationston an das Publikum gerichtet, jeder an seiner Position verharrend, „eingefroren“.

---

<sup>367</sup>aus: „Königskomödien“, S. 83/84

## 6.5 Wahrnehmungen

*"[die Rezeption einer Performance kann] als eine Art von Wahrnehmung beschrieben werden, welche die Zuschauer in den Zustand der Liminalität versetzt. Zugleich transformiert sie sie in Teilnehmer und in diesem Sinn selbst in Handelnde, indem sie die Bühne des Körpers auf die Bühne der Einbildungskraft projiziert - einer Einbildungskraft jedoch, die an den Körper gebunden ist bzw. Teil des Körpers, d.h. eine körperliche oder besser: eine verkörperte Einbildungskraft, welche körperliche Empfindungen hervorruft."*<sup>368</sup>

Dem erarbeiteten Konzept dieser Performance folgend, markiert das Ende des „Sprachmusik-Chors“ ein Innehalten, das Zulassen von Stille, von Ruhe.

Eine dramaturgisch gesetzte Pause, sowohl für das Publikum als auch für die Performer selbst, die dadurch Gelegenheit erhalten ihre Körper zu entspannen, ihrem „Arbeitsmaterial“ eine Belastungspause zu geben, die vorangegangenen Handlungen ausklingen zu lassen, sich physisch wie psychisch vorzubereiten auf den darauffolgenden Abschnitt.

Wobei der Nachklang aller vom Beginn der Performance gesetzten Aktionen in den Körpern der Performer/innen (wie auch in den Körpern des Publikums, Anm.) gespeichert ist, in diesen mitschwingt, bis zum Ende der Performance präsent ist, die Harmonie der Abläufe und Interaktionen der Performer/innen erst möglich macht. Der Fokus auf die musikalische/rhythmische Qualität der Schwabschen Sprache während des Arbeitsprozesses in der Probenzeit wird hier deutlich gemacht, wie auch der Rhythmus der gesamten Performance an das Bespielen eines Saiteninstrumentes erinnert: dem Anschlagen, Anzupfen, Anstreichen der Saite - in Intensität und Qualität dem Standort innerhalb der „Sprachkomposition“ angepasst - folgt, nachdem der oberste Punkt der Klangkurve erreicht ist, ein Ausschwingen (lassen)<sup>369</sup>.

Wie auch die Performance ausschwingt, nachdem das letzte Textfragment Werner

---

368Fischer-Lichte, Erika: „Performance-Kunst und Ritual: Körper-Inszenierungen in Performances“. in: „Lesbarkeit der Kultur“ / Gerhard Neumann (Hrsg.). - München, 2000; S. 125 ff

369Vgl. "Nun läßt sich im Theaterraum zirkulierende Energie weder sehen noch hören. Gleichwohl wird sie wahrgenommen. Beim Rhythmus handelt es sich um ein leibliches, ein biologisches Prinzip, das unseren Atem und unseren Herzschlag reguliert. Der menschliche Körper ist in diesem Sinne rhythmisch gestimmt. Er vermag daher auch Rhythmus sowohl als ein äußeres als auch als inneres Prinzip wahrzunehmen."; Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetik des Performativen.“, S. 98

Schwabs vom Performer Daniel Kundi gesprochen wurde.

gemeinsam mit der sich langsam zum Crescendo aufbauenden „Klangwand“ Andreas Weixlers, wird der Kunst-Klang-Raum langsam dunkler, eine Tischlampe wird vom am Schreibtisch vor seiner Schreibmaschine sitzenden Performer Axel Bagatsch gelöscht. In der Dunkelheit ist für 10 Sekunden nur noch die „Klangwand“ Andreas Weixlers wahrnehmbar. Bis auch diese verebbt.

Der Klang-Körper des Spielorts „atmet aus“. Auch dem Publikum/Rezipienten wird so Gelegenheit gegeben, im wahrsten Sinne des Wortes „auszuatmen“, die während der Dauer der Performance gereizten Sinne zu entspannen.

Mit dem Saallicht und dem einsetzenden Applaus wird aus dem ästhetisch wie formal sich abgrenzenden Kunst-Raum ein Teil des Lebens-Theaters, des Alltags.

Die Menschen im Publikum - nun selbst ins Licht gerückt - nehmen sich und die Anwesenden nun wieder bewusst wahr.

Die Performer/innen sind ihnen ein Stück weit näher gerückt, sind keine unantastbaren Kunst-Körper mehr, die Performer/innen haben einen Teil der Rücktransformation vom Kunst-Körper zum Alltags-Körper vollzogen, nehmen ihrerseits die Menschen des Publikums in veränderter Weise wahr, beide Gruppen befinden sich - beinahe - auf einer annähernd vergleichbaren Ebene. Jedoch ist

*"Nicht die Produktion und ihr Produkt im Sinne des Werkhaften entscheidend, sondern der Augenblick des Geschehens [...] [der] die Dichotomien zwischen [...] dem Künstler und seinem Publikum tendenziell aufhebt. [...] Der Körper wird zum theatralischen Ort, zum Mittel der Inszenierung, zum Instrument einer Erfahrung"<sup>370</sup>*

Auf die Besonderheit, daß diese Performance gleichzeitig für zwei Kunst-Räume konzipiert wurde, bin ich bereits eingegangen.

An beiden Spielorten, sowohl in Graz als auch in Wien, wurde, wie erwähnt, die Entscheidung getroffen, das zentrale Geschehen der Performance auf einer quadratischen Spielfläche zu konzentrieren.

Im Grazer Uraufführungsort, dem neu errichteten Vortragssaal im dortigen Literaturhaus waren sowohl die technischen, wie auch die räumlichen Möglichkeiten dank der Unterstützung der technischen Mitarbeiter des Literaturhauses im Vergleich zum Spielort (gleichzeitig auch Probenraum) erweitert.

Sowohl Tontechnisch wie auch der Lichttechnisch mussten für die Aufführungen in

---

370ebd., S. 80

Wien Kompromisse eingegangen werden, die zu ebenso schlüssigen ästhetisch-formalen Lösungen führten: Weder inhaltlich noch formal waren wahrnehmbare Veränderungen notwendig.

Die Zusammensetzung des Publikums kann als homogen bezeichnet werden:

Menschen, die das Werk Werner Schwabs kennen, und/oder welche die prinzipiell an künstlerischen Ausdrucksformen interessiert sind, das Kunstschaffen- und leben generell aufmerksam verfolgen, sich eigeninitiativ über dieses informieren und diesem eine grundsätzlich positive Grundhaltung einnehmen. Interessant zu beobachten war in dieser Hinsicht das Verhalten von Zuschauern/innen, welchen die künstlerische Ausdrucksform der Performance offenkundig fremd war: sowohl der Spielort selbst, wie auch der Mangel an „Rückzugsmöglichkeiten“ für die Zuschauer/innen löste eine leichte Verunsicherung aus.

Die Anzahl der vorgesehenen Plätze war zu gering, die Sesselreihen standen zu nah am Spielort um ein Verbergen zu ermöglichen. Die Zuschauer/innen beobachteten die Performer/innen, jedoch konnten sie sich weder der Beobachtung der Performer/innen, noch der gegenüberstehenden Zuschauer/innen entziehen.

Nur in den Phasen, in denen der Raum abgedunkelt war, war dies möglich. Zudem wurden die Zuschauer von Beginn an in den Ablauf der Performance eingebunden, wurden diese von den Performer/innen direkt angesprochen, die Performer bewegten sich innerhalb des Zuschauerbereichs - der damit nicht mehr explizit als solcher bezeichnet werden kann: denn dieser ist Teil des Spielorts. Ein Beispiel für eine Grenzüberschreitung- bzw. Erweiterung des Kunst-Raums, der, wie an anderer Stelle erwähnt, auch die baulichen Grenzen des Spielorts überschritt und auch den Garten des Literaturhauses miteinbezog.

Der Beginn der Performance wurde durch ein ästhetisches Element des Illusionstheater markiert: die Performer befanden sich im Garten, der Zuschauerraum war dunkel, die Jalousien der Glastüren welche zum Garten führen wurden mit Einsetzen der Musik Andreas Weixlers hochgefahren, die Performer wurden für das Publikum sichtbar.

Ein ästhetisches Stilmittel, daß auch an traditionellen Guckkastenbühnen angewendet wird, indem der „Eiserne Vorhang“ mit Beginn des Stückes - den auch hier oft der Einsatz von Musik oder anderen akustischen Zeichen markiert - hochgefahren, der

Spielort, hier eben die Guckkastenbühne, für das Publikum sichtbar wird.

Die Erwartungshaltung, „gewohntes Theater“ zu sehen zu bekommen wird dadurch gestärkt, wodurch ein Überraschungseffekt durch die Brechung dieser möglich wird. Ein Effekt, der durch die baulichen Voraussetzungen des Spielortes in Graz möglich war. In den Räumen des „ProjektTheaterStudio“ in Wien war diese ästhetische Möglichkeit nicht gegeben, aufgrund der wesentlich beschränkteren räumlichen und baulichen Gegebenheiten.

Auch aufgrund der dualen Funktion dieser Räumlichkeiten als Arbeits- und Probenort wie auch als Spielort/Kunst-Raum, der atmosphärisch kühl und nüchtern war (schmales längliches Rechteck mit zwei hinter Schiebetüren befindlichen Räumen, weiß gestrichene Wände, Kunststoffboden, Abnutzungsspuren, sichtbare Stromanschlüsse, Neonbeleuchtung bei Einlass, Sitzbänke entlang der Wände) und durch diese „Arbeitsatmosphäre“ jedwede „Flucht“ des Publikums in einen sich vom Lebens-Theater, wenn auch nur temporär, abgrenzenden ästhetisierten Kunst-Raum erschwert war.

Dennoch ist festzuhalten, daß aus der ästhetisch/formalen Perspektive lediglich marginale Anpassungen an die veränderten räumlichen Bedingungen in Wien notwendig waren und die Performance dadurch nachvollziehbar atmosphärisch eine veränderte Qualität aufwies, daß jedoch die erarbeitete Struktur, die szenischen Abläufe sich von jener am Uraufführungsort im Literaturhaus in Graz nicht wesentlich unterschieden.

Mitzudenken ist, daß

*" [Die Trennung von Sich-zeigen und Zeigen als] [sich auf die] Wahrnehmung und Deutung des Ereignisses [bezieht] [...] [es besteht] eine fundamentale Kluft zwischen dem, was jeweils beabsichtigt ist, und dem was sich ereignet und als Ereignis gewahrt wird [...] Es gibt eine Eigendynamik dessen, was geschieht, was nicht in der Hand der Akteure liegt und sich von dem, was überhaupt in Szene gesetzt werden kann, ablöst. "<sup>371</sup>*

Für die künstlerische Ausdrucksform der Performance ist ein ästhetisches Element notwendig: die Nähe des Publikums zu den Performer/innen.

Das Publikum ist stets Teil einer performativen künstlerischen Ausdrucksform, welche eine sich bei jeder Aufführung verändernde Wechselbeziehung mit den Performer/innen bzw. Akteuren/innen eingeht.

---

371ebd. S. 84

Wie bereits festgestellt, wurde in dieser Performance wohl die ästhetische Grenze der „4. Wand“ von den Performer/innen durchbrochen, das Publikum als ästhetischer Teil eines künstlerischen Ganzen bewusst wahrgenommen und miteinbezogen, dennoch wurde die Abgrenzung zum Kunst-Raum selbst aufrecht erhalten, da diese Einbeziehung einseitig vonseiten der Performer/innen ausging, Bestandteil der inszenierten und choreographierten Abläufe war.

*"Die Raumwahrnehmung ist schließlich »Ausdruck des gesamten Lebens des Subjekts und der Energie, mit der dieses sich auf eine Zukunft richtet«. [...] Während der Versenkung in das »Sehding« fließen alle bisherigen Erfahrungen der Berachterin/des Betrachters in das Ding ein."<sup>372</sup>*

Wenngleich die Reaktionen der Angesprochenen im Publikum nicht vorhersehbar waren (s. Zitat oben, Anm.), war in keinem Fall eine Änderung der erarbeiteten Abläufe notwendig.

Neben den räumlichen Differenzen zwischen den Spielorten Graz und Wien ist auch die Kommunikation zwischen den Mitwirkenden der Performance und dem Publikum nach der Performance zu unterscheiden.

Das Ende der Performance bedeutete in den meisten Fällen auch ein Ende der Kommunikation zwischen den Zuschauer/innen und den Mitwirkenden, die Trennung zwischen den beiden Gruppen war im Grazer Literaturhaus auch durch die räumlichen Bedingungen zum Teil vorgegeben (der Vortragssaal musste noch am selben Abend geräumt und seiner Funktion entsprechend wiederhergestellt werden, Anm.. Zudem befand sich, wie erwähnt, oberhalb des Vortragssaals ein Lokal, ein Element welches nachvollziehbarer Weise dazu beitrug, daß sich das Verlassen des Spielortes durch das Publikum etwas beschleunigter gestaltete als am Spielort Wien, Anm.).

In Wien war es, da es sich um den festen Sitz des „ProjektTheaterStudio“ handelte, möglich, das Publikum im Anschluss an die Performance zu bewirten, aufgrund der geringeren Ausmaße des Raumes war auch die physische Nähe zwischen Publikum und den Mitwirkenden spürbar höher, eine Abgrenzung von beiden Seiten erschwert. Atmosphärisch ließ sich der Spielort nach dem Ende der Performance in ein erweitertes „Wohnzimmer“ verwandeln, er wurde zum „Salon“ der zur Kommunikation und Diskussion zwischen Publikum und den Mitwirkenden einlud, war am Spielort Wien Teil des Aufführungskonzepts.

---

<sup>372</sup>Petrović-Ziemer: „Mit Leib und Körper“, S. 189, Zitat von: Merleau-Ponty, Maurice: "Phänomenologie der Wahrnehmung."; Berlin 1966, S. 329

Die Performer/innen stellten sich neben Eva Brenner abwechselnd für diese Gespräche zur Verfügung. Zusätzlich wurden zwei Sonderveranstaltungen zur Produktion SKANDALON:STILLE - „Special Events“ angeboten, eine Diskussionsrunde<sup>373</sup> sowie eine Lesung des Ensembles<sup>374</sup>.

Der Austausch zwischen Publikum und den Performern/innen bzw. mit der verantwortlichen Leiterin der Produktion, Eva Brenner war ausdrücklich gewünscht, das Lebens/Alltags-Theater somit konzeptionell in die Produktion miteinbezogen, Kunst-Leben und Alltags-Leben sind hier in dieser Form als eine symbiotische Verbindung erkennbar, denn auch die Qualität der Diskussion über das beobachtete und mit den Mitwirkenden war abhängig vom individuellen Charakter aller Beteiligten und deren physischen und psychischen Zustand.

Insofern ist auch den Publikumsgesprächen ein performativer Charakter zuzuweisen, deren Verlauf und Dauer offen war.

---

373 aus dem Programmheft der Produktion: 28. September 2003: Kunst im Dialog: „Werner Schwab: Sprache & Musik“; Mitwirkende: Eva Brenner (Autorin/Regisseurin, PROJEKTTHEATERSTUDIO, Wien), Renate Ganser (Sprach- und Kulturforscherin, Wien), Gerhard Melzer (Leiter Literaturhaus Graz), Ingeborg Orthofer (Nachlassverwalterin, Hrsg. von „In harten Schuhen. Ein Handwerk“ von Werner Schwab, Frankreich), Stefan Schwar (Germanist, Graz) Moderation: Axel Bagatsch (PROJEKTTHEATERSTUDIO, Wien)

374 ebd.: 12. Oktober 2003, Lesung des Ensembles: „Wer kennt Schwab?“ Texte aus: „Der Dreck und das Gute. Das Gute und der Dreck“, Droschl 1992; „ABFALL, BERGLAND, CÄSAR. Eine Menschensammlung.“, Residenz 1992; „SCHWABTexte. Orgasmus : Kannibalismus. Sieben Liebesbriefe an die eigene Beschaffenheit.“, Droschl 1996; Anm.: durch den zeitlichen Abstand ist es nicht verifizierbar, ob die oben angebotenen Veranstaltungen in dieser Form und/oder Besetzung stattfinden konnten.

## 7 **Schlussanmerkungen**

Einen abschliessenden (End-)Punkt zu setzen bedeutet, dem Vorgegangen bereits hinterher zu blicken. Es ist ein Blick in die (unmittelbare) Vergangenheit, eine Vergangenheit, die durch das Erinnern gegenwärtig bleibt.

Die unmittelbare Vergangenheit ist in diesem Falle diese Arbeit. Der Blick zurück ein diese Arbeit reflektierender.

Der Forschungsgegenstand dieser Arbeit war im Grunde der Mensch an sich, der Kunst-Mensch im besonderen. Dessen Kunst-Körper zum Kunst-Material funktionalisiert wird.

Die Begriffe „Körper“ und „Material“ zusammen zudenken muss als problematisch bezeichnet werden, eingedenk der Massenmorde des 20. Jahrhunderts und der Reduzierung menschlicher Existenzen auf ihre Materialität. Wie auch durch die fortschreitende Funktionalisierung menschlicher Existenzen zu möglichst effizienten Arbeitsmaschinen in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts, welches sich ethisch wie auch politisch wieder dem 19. Jahrhundert anzunähern scheint.

Es war eine Versuchsanordnung. Denn die Komplexität des Forschungsgegenstands bringt es mit sich, daß es auf die formulierte Frage nach einer möglichen Symbiose zwischen den „Körperskulpturen“ des Kunst-Menschen und den „Sprachskulpturen“ des Werner Schwab keine valide Antwort gibt, keine geben kann. Es stellt den Versuch dar, eine mögliche Antwort zu finden.

Weshalb der Theateranthropologische Denkansatz als der für diese Arbeit grundlegend zu bezeichnen ist, in diesem das Lebens-Theater und die Kunstform Theater als Einheit untersucht wurden.

Im (Rück-)Blick ist auch der Forschende selbst, die Forschungspraxis zu reflektieren. Ebenso wie sich jeder Mensch selbst in stetigem (Weiter-)Entwicklungsprozess befindet, verändert sich auch der wissenschaftliche Blick auf diesen.

Und dieser wissenschaftliche Blick wird mit menschlichen Augen auf diesen sich verändernden Untersuchungsgegenstand geworfen, die Forschenden selbst sind stets in Bewegung, geistig und auch räumlich, mit damit einhergehenden Einflüssen auf den Erfahrungs- und Wissenshorizont.

Dieser Blick der Forschenden ist somit stets als ein subjektiver zu begreifen, das

Ergebnis einer Forschungsarbeit repräsentiert letztlich die subjektive Sicht der Forschenden. Der Blick den der Forschende auf den Forschungsgegenstand Mensch richtet, ist somit gleichsam eine Selbstreflexion des Forschenden.

Der Forderung nach größtmöglicher Objektivität, ist nach den während dieser Forschungsarbeit gemachten Erfahrungen allein dadurch nicht gerecht zu werden, da aufgrund der Beschaffenheit des Forschungsgegenstands „Mensch“

Forschungsergebnisse über diesen stets vorläufig bleiben müssen, stets nur eine Annäherung an Erkenntnis ermöglichen können.

Vor der Untersuchung, was, wie, warum, durch welche Informationskanäle vom Menschen wahrgenommen wird muss die Frage welche der Forschende stellen muss sein, wie dieser selbst die Welt wahrnimmt, wie der dieser selbst darin verortet ist, ob und wie dieser darin verortet ist, seinen Lebens-Ort erkannt und akzeptiert hat.

Denn diese Faktoren bestimmen die Wahrnehmung der Umwelt und damit auch die Wahrnehmung des jeweiligen Forschungsgegenstands.

Bestimmen die Wahrnehmung jedes Menschen, damit auch wie in dieser Arbeit darzulegen versucht wurde, wie künstlerische Äußerungen wahrgenommen werden, bestimmen somit Wahrnehmung auch des Kunst-Menschen, auch die Wahrnehmung seiner selbst, seiner Verortung in dem das als „Welt“ bezeichnet wird, dessen Lebens-Welt.

Es wurde auch aufgrund der zur Verfügung stehenden Quellen versucht, sich der Wahrnehmung der Welt des Dichters Werner Schwab anzunähern.

Seine Sprache zu untersuchen ist gleichbedeutend mit einer Auseinandersetzung mit dem Menschen Werner Schwab. Den Fokus ausschließlich auf die linguistischen Besonderheiten der Schwabschen Sprachform zu legen, greift zu kurz, erfasst lediglich einen Teil der künstlerischen Arbeit.

In der ästhetischen und formalen Umsetzung der Schwabschen Sprache in der beschriebenen Performance „skandalon:stille“ ist der Theateranthropologische Denkansatz zu erkennen, Leben und Kunst als Einheit zu denken. Denn Lebens-Praxis und Theaterpraxis sind untrennbar miteinander verbunden, existieren durch ständiges Interagieren, sichtbar oder außerhalb der Wahrnehmung.

Es ist Bestandteil einer Forschungsarbeit, sich den formulierten Thesen in den zur Verfügung stehenden Quellen mit respektvoller Skepsis anzunähern, ebenso wie es auch Bestandteil einer Forschungsarbeit ist, nach bestem Wissen und Gewissen mit

dem erarbeiteten Wissen anderer umzugehen, versuchen Erkenntnisse daraus zu gewinnen und diese weiterzugeben, ohne Anspruch einen kategorischen Imperativ formulieren zu wollen.

Der Abschluss einer Forschungsarbeit ist ebenso Bestandteil derselben.

*„Das ist auch Aufgabe, einen Menschen machen. Den man nicht mehr erniedrigen kann. Und, obwohl man mehr will als einen Anderen, einen anderen Menschen. Ich beginne wieder von vorn.“ (Werner Schwab)*

*„wenn es etwas gibt, das mir so an die nerven geht wie die nacht, dann ist es der tag. ich will ruhe.“ (Konrad Bayer)*

## 8 Anhang

### Abstract

In dieser Arbeit steht der künstlerisch tätige kreative Mensch, dessen Multifunktionalität und damit einhergehend dessen Verortung in der Kunst im allgemeinen, der darstellende Mensch im Sprechtheater im Besonderen, im Fokus des Erkenntnisinteresses.

Mit einem Blick in die Schauspiel- und Theatergeschichte mit Beschränkung auf den deutschen Sprachraum in der Epoche der Aufklärung gehe ich in der Folge auf jene historischen Theatertheoretischen wie Theaterpraktischen Überlegungen Denis Diderots und dessen Einfluss auf die Entwicklung der Schauspielkunst im deutschen Sprachraum, wie auch auf die Entwicklung einer Theorie der Schauspielkunst daselbst, im Besonderen durch Gotthold Ephraim Lessing und dessen theaterpraktischer wie auch -theoretischen Arbeit, an einer der Epoche entsprechenden und ihm notwendig erscheinenden Reform der dramatischen Literatur welche auch eine kritische (Selbst-)Reflexion der Funktion der darstellenden Künste mit einschloss.

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist der Schauspiel- und Theatertheoretische Text „Über das Marionettentheater“ Heinrich von Kleists, da dieser Text - in dieser Form und in dieser Klarheit - den Körper als Kunst-Material erstmals thematisiert.

Eine Entwicklungslinie der Erforschung des menschlichen Körpers als Kunst-Material, geht m.A. vom Text Kleists aus, über Meyerhold, Piscator, Brecht, Grotowski, Barba in die Gegenwart und in die Zukunft der darstellenden/performativen Kunstformen.

Weshalb der Text Kleists mit den theatertheoretischen wie auch -praktischen Überlegungen der Genannten verknüpft wird, darin vorhandene Verwandtschaften wie auch Parallelen aufzeigt, den Bogen von der Theatergeschichte bis in die Gegenwart spannt. □

In weiten Teilen folge ich dem Theateranthropologischen Ansatz, der die kulturelle und soziale Verortung des Menschen als wesentlich für die Art und Qualität der von diesem praktizierten künstlerischen Ausdrucksform, wie für die Entstehung durch diese

künstlerische Ausdrucksform repräsentierende Werke betrachtet.

Im folgenden steht der menschliche Körper als Kunstmaterial - im Wortsinn als „Material“ - im Fokus.

Die Fragestellungen in diesem Abschnitt entsprechen der Intention dieser Arbeit, den Körper als Kunst-Material zu untersuchen.

Dessen Funktionen in der Gesellschaft, mit dem Hinweis, daß diese Funktionen von der jeweiligen Gesellschaftsordnung abhängig sind. Wie auch Selbst- und Fremdwahrnehmung des/der Künstlers/in von multiplen Faktoren abhängig sind. Ebenso thematisiert wird die Positionierung Kunst-Menschen als Kunst-Material eines Kunstmarktes. Auch die (Selbst-)Veräußerung des Kunst-Menschen wird hier einer Betrachtung unterzogen.

Auf den Schauspieler-Körper als veräußerbares Kunst-Material wird gesondert eingegangen, mit der Konzentration auf die Mechanismen des konventionellen Sprechtheaters.

Die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper als Kunst-Material erfordert eine Untersuchung der Begriffe „Körper“ und „Leib“.

Im Besonderen auf die Problemstellung des postulierten „leblosen“ Fleisch-Körpers, der als Kunst-Material, Sprach-Medium und Installations-Objekt instrumentalisiert werden kann und den „beseelten“ Leib-Körper, der aus sich selbst zu kreativem Schaffen und Handeln fähig ist, wird hier eingegangen.

Werner Schwab, dessen Texte in der im Titel genannten Performance angewandt wurden, ist ein eigener Abschnitt gewidmet, der nur die notwendigsten Biographischen Angaben enthält, das Hauptinteresse gilt dem Kunst-Menschen Werner Schwab, seinem Selbstverständnis als kreativer Mensch, seine Selbstinszenierung als Kunst-Körper. Textbeispiele von Werner Schwab, basierend auf den von mir geführten Probenprotokolle, leiten über zur Auseinandersetzung mit der Sprache Schwabs, dem „Schwabischen“.

Grundlage dafür ist die umfangreiche literaturwissenschaftliche Literatur, die sich im besonderen mit dem Verhältnis von Körperlichkeit und Sprache beschäftigt und in diese Arbeit einfließt.

Die Titelgebende Performance „skandalon:stille“ wird auf Grundlage von

Probenprotokollen teilweise in seiner Entstehung rekonstruiert und beschrieben. Die in der Performance verwendeten Texte Werner Schwabs sind zur Stützung der Beschreibung zweier ausgewählter Sequenzen der Performance zum Teil wiedergegeben.

Diese Produktion als praktisches Beispiel fungiert als Argumentationsgrundlage der in dieser Arbeit postulierten Verknüpfung der sprachlichen Skulpturen Werner Schwabs mit den fleischlichen Skulpturen der Performer und Performerinnen dieser Produktion.

Diese Arbeit gibt, um dies anzumerken, explizit subjektive Wahrnehmungen wieder, die darin formulierten Schlussfolgerungen sind als Diskussionsgrundlage zu verstehen, welche auf den in dieser Arbeit verwendeten Quellen basieren.

## **„Skandalon:Stille“ - Programm und Pressestimmen**

SKANDALON : STILLE 2003

nach Handwerkstexten von Werner Schwab ("In harten Schuhen")

In Coproduktion mit GRAZ 2003 - Kulturhauptstadt Europas

Spielorte: Literaturhaus (Graz), PROJEKT THEATER STUDIO (Wien)

In allem, was über Werner Schwab bekannt geworden ist, bleibt meist das ausgespart, was nicht dem Bild des Abfallpoeten entspricht: Das Zarte, Rücksichtsvolle, der Drang, im Koloss des ererbten Sprachkörpers die feinen Wahrheiten über dessen Ortung und Bindung aufzuspüren, die Subtilität seiner Witterung, sein Wissen um Vergessenes und Erinnerungsweisen...

"In harten Schuhen" sucht und findet Werner Schwab seinen Weg zu einer Sprache, in der der "Sprecher und seine Möglichkeit" an seinen "Schwierigkeiten" zu scheitern droht.

Premiere: 17.09.2003 20:00

Weitere Termine: Aufführungen Graz:

20. & 23.09.2003, (jeweils 20:00 Uhr)

Premiere Wien: 26. 09.2003

01., 02., 10., 11., 15. – 18.10., 22. – 25.10.2003, jeweils 20:00 Uhr

Regie: Eva Brenner

Raum/Installation: Jakob Scheid

Licht: Walter Lauterer

Dramaturgie: Renate Ganser

PerformerInnen: Axel Bagatsch, Daniel Kundi, Clemens Matzka, Maren Rahmann, Agnieszka Salamon

Musik: Andreas Weixler

Kostüm: PRINZ KRANK

Regieassistenz: Bernhard Friedl

"In harten Schuhen" ist der Titel einer Sammlung von Texten aus den Jahren 1980-83, erschienen 1999 im Literaturverlag Droschl (Graz-Wien).

"Sprechen Lernen ist der Verlust des Allanspruchs an Wahrnehmung und Wünschen an die Formeln der Verständigung. Ist die Zähmung in Mitteilbares. Literatur kehrt diesen Prozess um. (...) Die Sprache platzt an dem Anspruch, alles sagen zu wollen. Muß reißen. Die Sprache zerbricht an diesem Anspruch. Zerflattert Zerstiebt. In Flocken und Fetzen zerrissen taumeln die Teile. Gewinnen Muster. Struktur. Und fallen dann wieder sinnlos nebeneinander. In diesem Chaos entscheidet sich, ob die um eigenes Sagen ringende Person zu einer eigenen Sprache kommen wird. Zu Literatur." - Nachwort zu "In harten Schuhen", Marlene Streeruwitz

Die Handwerks-Texte aus "In harten Schuhen" - zusammen mit vereinzelt Zitierten aus seinen Stücken - bilden die Grundlage unserer Annäherung an Werner Schwab. Geheimnisvolle Sätze kreisen um Spuren und Formen, zeugen von seiner Musikalität, aus der er wohl mehr als aus seiner zweifelnden Beziehung zum Theater seinen Antrieb fand.

Fünf SchauspielerInnen folgen diesem "Sturz, dieser Flut, im Rhythmus ...", suchen ihre Wege in Klang und Sprache durch ihnen entsprechende Bewegungen, die Schritt für Schritt den Raum neu bestimmen. Den Körpern und ihrer Sprache wohnt Musik inne; diese oszilliert zwischen laut und leise, ist gelebte, vergehende Zeit im Raum. Ihre Musik verschmilzt mit den im Raum schwingenden elektronischen Klängen von Andreas Weixler.

Das körper-theatrale Raumereignis ist kein "Drama", sondern eher eine experimentelle Sprachoper, eine Raum-Klanginstallation mit Sprachfetzen. Eine Gruppe improvisiert in Monologen oder Duo-Monologen und Sprechchören nach musikalisch-visuellen Strukturen.

"Es ist alles so flehentlich, so flehentlich ist alles." - Werner Schwab

PRESSESTIMMEN:

Mit chorischesprochenen Auszügen aus seinem Tagebuch "In harten Schuhen" gelang eine durchaus witzige Reise auf Schwabschen Tonspuren.  
Kronen Zeitung Steiermark, 19.09.2003

Zu den gängigsten Vorurteilen im Kulturbetrieb gehört wohl, dass hochwertiges Theater nur an hoch dotierten Bühnen möglich sei. Wie gut eine Vorstellung sein kann in einem winzigen Theater, das sich mit Hilfe von Sponsorengeldern, privaten Spenden und geringfügigen Subventionen gerade so durchwurstelt, ist zurzeit im Projekt Theater Studio in der Burggasse zu sehen. Im Hinterhof des Hauses 28-32 zeigt ein ausgewähltes Ensemble unter der rührigen und professionellen Leitung der Regisseurin und Prinzipalin Eva Brenner in einer Kooperation mit "Graz 2003 - Kulturhauptstadt Europas" derzeit eine Performance zu Texten des öst. Dichters und Literaten Werner Schwab. (...) Performance meint in diesem Fall den Grenzgang zwischen Theaterstück, Textcollage, Bewegungstheater, Klanginstallation. (...) Die Musikalität der Sprache wird aufgenommen und zu tatsächlicher Musik geformt in der Komposition von Andreas Weixler, die als unabhängiges Werk den Abend begleitet, unterstreicht, verstärkt. Auf der Suche nach einer begrifflichen Identität bezeichnet das Ensemble selbst im Programmheft den Schwab-Abend als "experimentelle Sprachoper" oder als "Happening-Performance mit Sprachfetzen". Beides ist eine durchaus zutreffende Beschreibung. Auffallend die sprachliche Brillanz der fünf Darsteller, die die schwierigen Texte mit äußerster Konzentration und Sinn für den hintergründigen Humor mancher Passagen präsentieren.

Wiener Zeitung, 29.09.2003

(...) hat Regisseurin Eva Brenner die einstündige Performance "Skandalon : Stille" inszeniert, die über Rhythmus, Kraft und manchmal sogar Witz verfügt. Von der geschlossenen Dramenform befreit, entfalten sich die musikalischen Qualitäten von Schwabs Sprache auf streckenweise eindrucksvolle Art. "Einmal möchte ich so eine richtig echt musikalische Musik", schreibt Werner Schwab. In diesem Sinne. -

FALTER, 40/03

Die Koproduktion mit Graz 2003 lebt durch Schwabs Sprachrhythmus. Das Ensemble beeindruckt durch rhythmische und aktionsgeladene Darbietung, in der Körper, Sprache und Musik eins werden, unterstützt durch Andreas Weixlers elektronische Klanginstallation. Eine Herausforderung.

KURIER, 10.10.2003

Ein großer Erfolg ist die Performance mit Musik "Skandalon : Stille" (...)

Grazer Woche, 28.09.2003

Die Aufführung "Skandalon : Stille", die Eva Brenner, die Gründerin des Projekt Theaters, mit ihrer Truppe auf die (nicht vorhandene) Bühne zaubert, ist im positiven Sinn verstörend. So kennt man "seinen" Schwab doch nicht - so verhalten, so tastend investigativ, ja intellektuell, natürlich auch bisweilen laut und lärmend, doch dann wieder zurückgenommen, fast bis zur Kontemplation, ätherisch durchzogen von einem Fragengewölk, dessen allmähliches Aufziehen man bei diesem Autor gar nicht vermutet hätte.

Volksstimme 42/16.10.2003

Quelle: <http://archiv.experimentalthheater.com/index.php?id=75&L=0>; Zugriff am 12.08.2014; 09:20 Uhr

## Bibliographie

Allkemper, Alo [Hrsg.]: Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin - Verlag Erich Schmidt , 2000

Artaud, Antonin: „Das Theater und sein Double. das Théâtre de Séraphin“ - Frankfurt a.M. : Fischer , 1986

Artaud, Antonin: „Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit : letzte Schriften zum Theater“: 2. erw. Aufl. - München/ Matthes & Seitz , 1988

Bartl, Gerald: Spuren und Narben : die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert Würzburg : Verlag Königshausen & Neumann , 2002

Bauer, Joachim: „Das Gedächtnis des Körpers. Wie Beziehungen und Lebensstile unsere Gene steuern.“ Erw. u. aktual. Neuausg. Frankfurt am Main - Verlag Eichborn - 2010

Baumbach, Gerda: „Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs“. Bd. 1. Schauspielstile. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012

Bayer, Konrad: „Sämtliche Werke“ . Hrsg.: Gerhard Rühm. Überarbeitete Neuausgabe. Verlag ÖBV-Klett-Cotta - Wien 1996

Birbaumer, Ulf, 1940- [Hrsg.]: Corps du théâtre : organicité, contemporanéité, interculturalité = Il corpo del teatro : organicità, contemporaneità, interculturalità / sous la dir. de Ulf Birbaumer ; Michael Hüttler ; Guido di Palma . - Wien : Hollitzer ; Wien : Lehner , 2010

Barba, Eugenio: „Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters.“ Mit einem Postskript von Ferdinando Taviani. rowohlts enzyklopädie - Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck/Hamburg, April 1985

Bender, Wolfgang: [Hrsg.]: „Schauspielkunst im 18. Jahrhundert: Grundlagen, Praxis, Autoren“ - Stuttgart - Verlag Steiner , 1992

Bogart, Anne: „And then, you act: making art in an unpredictable world.“ - 1. publ., repr. . - New York [u.a.] : Routledge, Taylor & Francis Group , 2008

Bogart, Anne: „The Viewpoints Book“. New York: Theatre Communications Group. 2005 ISBN 978-1-55936-241-2.

Bohrer, Karl Heinz: „Augenblicksemphase und Selbstmord. Zum Plötzlichkeitsmotiv Heinrich v. Kleists“, in: ders. „Plötzlichkeit. Zum Ausdruck des ästhetischen Scheins.“ Frankfurt am Main 1981

Brecht, Bertold: „Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. 30 Bde. Berlin, Weimar: Aufbau, Frankfurt/M.: Verlag Suhrkamp 1988-1997

Brook, Peter: „Theater als Reise zum Menschen : der Regisseur Peter Brook“ / Texte und Gespräche von u. mit Peter Brook. Hrsg. von Olivier Ortolani . - Berlin : Alexander-Verl. , 2005

Brook, Peter: „Grotowski, Kunst als Vehikel“. in: Pfaff, Walter [Hrsg.]: „Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie“. Hrsg. von Walter Pfaff ; Erika Keil ; Beat Schläpfer. [Mitarb.: Catja Loepfe] . - Berlin : Alexander-Verl. , 1996, S. 39-42

Brucher, Rosemarie: „Durch seine Wunden sind wir geheilt“: Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus - Wien : Verlag Löcker 2008

Brunnthaler, Auguste: „Werner Schwab : ein "Sprach-Täter" / vorgel. von Auguste Brunnthaler , 1998 . - 84 Bl.

Caduff, Corina [Hrsg.]: „Das Geschlecht der Künste“ . - Köln ; Wien [u.a.] : Böhlau , 1996

Cramer, Franz Anton: Der unmögliche Körper : Etienne Decroux und die Suche nach dem theatralen Leib - Tübingen : Niemeyer , 2001

Diderot, Denis: „Das Theater des Herrn Diderot.“ - Aus d. Französischem übers. v. Gotthold Ephraim Lessing - Mit Anmerkungen u. einen Nachwort v. Klaus-Detlef Müller. - Verlag Philipp Reclam jun. - Stuttgart 1986 - UB-Nr.: 8283 [6]

Dreßler, Roland: „Von der Schaubühne zur Sittenschule: das Theaterpublikum vor der vierten Wand“ - 1. Aufl. - Berlin - Verlag Henschel , 1993

Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetik des Performativen.“; Frankfurt am Main - Suhrkamp , 2004

Fischer-Lichte, Erika: „Semiotik des Theaters: eine Einführung.“ Die Aufführung als Text; Tübingen : Narr - 1988

Fischer-Lichte, Erika, 1943- [Hrsg.]: Metzler Lexikon Theatertheorie / Erika Fischer-Lichte ... (Hrsg.) . - 2., aktualisierte und erw. Aufl. . - Stuttgart : Metzler , 2013

Fischer-Lichte, Erika: „Selbstverstümmelungs-Performances „. In: Kunst als Strafe / Gertrud Koch ; Sylvia Sasse ; Ludger Schwarte Hrsg.. - München, 2003.

Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: „Auf der Schwelle : Kunst, Risiken und Nebenwirkungen“ Verlag Fink - München [u.a.] : 2006

Fischer-Lichte, Erika: „Performance-Kunst und Ritual: Körper-Inszenierungen in Performances“. In: Lesbarkeit der Kultur / Gerhard Neumann (Hrsg.). - München, 2000. - S. 113-

Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: „Körper-Inszenierungen : Präsenz und kultureller Wandel“. Tübingen : Attempto 2000

Fischer-Lichte, Erika [Hrsg.]: „Verkörperung“. Verlag Francke - Tübingen [u.a.] 2001

Foucault, Michel: „Von der Subversion des Wissens“.Hrsg. und aus dem Franz. und Ital. übertr. von Walter Seitter . - Ungekürzte Ausg. . - Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verlag; 1987

Frey Steffen, Therese [Hrsg.]: „Körpergedächtnis - Gedächtniskörper“. hrsg. von Therese Frey Steffen . - Köln ; Wien [u.a.]: Verlag Böhlau , 2008 .

Fuchs, Gerhard: „Werner Schwab.“ hrsg. von Gerhard Fuchs. - Graz - Wien Verlag Droschl, 2000 - (Dossier ; 16 )

Funk, Julika [Hrsg.]: „Körper-Konzepte.“ - Tübingen : Verlag Narr 1999

Grotowski, Jerzy: „Für ein Armes Theater“. Mit einem Vorw. von Peter Brook. [Aus dem Engl. von Frank Heibert] . - 3. Aufl. . - Berlin : Alexander-Verlag , 2006

Grotowski, Jerzy: "Du bist jemandes Sohn". in: Pfaff, Walter, Erika Keil, Beat Schläpfer (Hrsg.): "Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Museum für Gestaltung. Alexander Verlag - Zürich-Berlin - 1996/1997

Grotowski, Jerzy: „Der Performer“.in: Pfaff, Walter, Erika Keil, Beat Schläpfer (Hrsg.): "Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Museum für Gestaltung. Alexander Verlag - Zürich-Berlin - 1996/1997

Haider-Pregler, Hilde: „Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert“. - Wien - München, Verlag Jugend & Volk, 1980

Hastedt, Heiner: "Das Leib-Seele-Problem - zwischen Naturwissenschaft des Geistes und kultureller Eindimensionalität". - Frankfurt am Main - Verlag Suhrkamp , 1988

Hastrup, Kirsten: „Verkörpertes“ Wissen“. in: „Flamboyant“. Bd. 3; Hrsg.: Studio 7, International Theatre Ensemble e.V; Frühjahr 1996

Heeg, Günther: "Das Phantasma der natürlichen Gestalt: Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. - Frankfurt am Main [u.a.]: Stroemfeld , 2000

Hoffmeier, Dieter; Klaus Völke [Hrsg.]: „Werkraum Meyerhold : zur künstlerischen Anwendung seiner Biomechanik. Aufsätze und Materialien“ [Berlin] : Ed. Hentrich , 1995

Höfer, Bernd: "Werner Schwab 1989 - 1991. Vom unbekanntem Dichter zum anerkannten Dramatiker ; eine biographische Erzählung. Wien - Klosterneuburg - Verlag - Ed. Va Bene - 2008

Ivanceanu, Vintila: „ZeroKörper : der abgeschaffte Mensch.“ - Wien : Passagen-Verl. , 1997 . - ([Tetralogie Bastard / Ivanceanu ; Schweikhardt ; 1] )

Kasper, Birgit Maria: „Gedächtnistheater - Erinnerungsschauspiel - Körperdrama“ : "The man who" von Peter Brook / eingereicht von Birgit Maria Kasper , 2002

Kerîzencev, Platon M.: „Das schöpferische Theater“ - P. M. Kerschenezew. Nach d. dt. Übers. von 1922 neu hrsg. u. mit e. Nachw. von Richard Weber . - Repr. . - Köln : Prometh-Verl., 1980  
Kleist, Heinrich von: „Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe. Hg. v. Reuß, Roland u. Staengle, Peter. Bd. II/7. Berliner AbendblätterII. Basel/Frankfurt am Main 1997. S. 317-319; 321-323; 325-327; 329-331.

Sämtliche Werke und Briefe / Heinrich von Kleist. [Hrsg. von Helmut Sembdner] . - München : Hanser. verm. u. rev. Aufl. , 1993 .

Klocker, Hubert [Hrsg.]: „Der zertrümmerte Spiegel. Wien 1960 - 1971“; Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler; [Graphische Sammlung Albertina, Wien, März-April 1989, Museum Ludwig, Köln, August-September 1989]

Kott, Jan: „Das Gedächtnis des Körpers : Essays zu Literatur und Theater.“ Dt. von Agnieszka Grzybkowska - Berlin : Alexander-Verl. , 1990

- Krause, Günter [Hrsg.]: „Literalität und Körperlichkeit“ . - Tübingen : Stauffenburg-Verl. , 1997
- Krawehl, Stephanie: "Die Welt abstechen wie eine Sau" : Sprachgewalt und Sprachentgrenzung in den Dramen Werner Schwabs . - 1. Aufl. . - Oberhausen : Athena-Verl. , 2008 (Übergänge - Grenzfälle ; 13 )
- LaRocca, Ketty [Ill.] : „Auf den Leib geschrieben : Ketty La Rocca, Valie Export, Mary Kelly, Elfriede Jelinek ...“ ; [Ausstellungskatalog] Kunsthalle - Wien 1995
- Law, Alma: „Meyerhold, Eisenstein and biomechanics : actor training in revolutionary Russia“ Jefferson, N.C. [u.a.] : McFarland , 1996
- Lecker, Martina: „Mime, Mimesis und Technologie“ . - München : Fink , 1995
- Lessing, Gotthold Ephraim: „Hamburgische Dramaturgie“ . Hrsg. u. kommentiert von Klaus L. Berghahn . - Stuttgart : Reclam , 1981
- Lazarowicz, Klaus:[Hrsg.]:“Texte zur Theorie des Theaters“ - hrsg. u. kommentiert von Klaus Lazarowicz u. Christopher Balme . - Stuttgart : Reclam , 1991
- Lehmann, Hans-Thies: „Postdramatisches Theater.“ 4. Aufl. . - Frankfurt/Main : Verl. der Autoren , 2008
- Lischka, Gerhard Johann [Hrsg.]: „Kunstkörper, Werbekörper : [Beiträge der beiden Symposien "Kunstkörper" am 2. Oktober 1999 im Kunstmuseum Bern und "Werbekörper" am 27. November 1999 im Kornhaus - Forum für Medien und Gestaltung in Bern] Symposium Kunstkörper <1999, Bern> Kunstmuseum Verlag Wienand - Köln 2000
- Meister, Monika: „Heinrich von Kleists Entwurf einer antimimetischen Poetologie.“, in: „Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste“, hrsg. von Gabriele Brandstetter, Helga Finter und Markus Weßendorf, Tübingen 1998
- Malina, Judith:“The Piscator notebook“ . - London [u.a.] : Routledge , 2012 .
- Marjanovicova, Alexandra:“Das Phänomen Living Theatre - Theater als Leben - Theater als Widerstand“ / Verf. Alexandra Marjanovicova . - Wien , 2008
- Meurer, Petra:“Theatrale Räume : theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke“ - Berlin : Lit-Verl. , 2007
- Miesbacher, Harald: „Die Anatomie des Schwabischen: Werner Schwabs Dramensprache.“ Erstaussg. Graz ; Wien : Droschl , 2003; (Dossier : Extra )
- Mitterdorfer, Elke : Verkörperungen : die Manifestierung des Körpers in der Literatur ; Leib-Texte der Wiener Gruppe / eingereicht von Elke Mitterdorfer , 1998
- Münz, Rudolf:“Theatralität und Theater: zur Historiographie von Theatralitätsgefügen“. Hrsg. von Gisbert Amm. Berlin:Schwarzkopf & Schwarzkopf , 1998
- Negar, Hasib: „Feierlich-rituelle Theater- und Performancearbeit“: eine theaterwissenschaftliche und anthropologische Untersuchung.“eingereicht von Hasib Negar (Nigar) , 2006
- Öhlschläger, Claudia; Birgit Wiens [Hrsg.]:“Körper - Gedächtnis - Schrift : der Körper als Medium kultureller Erinnerung“.(Geschlechterdifferenz & Literatur ; 7 )(Münchener Universitätschriften ) Berlin : Schmidt , 1997

Orthofer, Ingeborg. Peter Weibe [Hrsg.]: „Über SCHWABTexte : [Informationen, Beschreibungen, Annäherungen]“ / [Gemeinschaftsproduktion Wiener Festwochen und Neue Galerie Graz]. Verlag Droschl - Graz 1996 .

Pavis, Patrice: „Semiotik der Theaterrezeption“. - Tübingen : Narr , 1988

Pelka, Artur: „Körper(sub)versionen : zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab.“ Frankfurt am Main ; Wien [u.a.] : Lang , 2005 . (Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft ; 25 )

Petrović-Ziemer, Ljubinka: „Mit Leib und Körper : zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik.“ Bielefeld : transcript , 2011 (Theater ; 42)

Schechner, Richard: „Theater-Aktion oder Environment“, in: „Theater heute“, 1968, H. 10, S. 31-34 Verlag. Butzbach 2004

Pfaff, Walter [Hrsg.]: „Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie“. Hrsg. von Walter Pfaff ; Erika Keil ; Beat Schläpfer. [Mitarb.: Catja Loepfe] . - Berlin : Alexander-Verl. , 1996 .

Pfeiffer, Gabriele C: „Der Mohr im Mor interkulturelles Theater in Theorie und Praxis.“ Frankfurt am Main ; Wien Lang , 1999 .(Europäische Hochschulschriften : Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften ; 76

Rice, Elmer: „The living theatre.“ 1. ed. . - New York, NY : Harper , 1959 .

Richards, Thomas: "Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen." Mit einem Vorwort und dem Essay "Von der Theatergruppe zur Kunst als Fahrzeug" von Jerzy Grotowski. Alexander Verlag - Berlin - 1996

Rogers, Carl R [Hrsg.]: „Psychotherapy and personality change : co-ordinated research studies in the client-centered approach“ - Chicago, Ill. : Univ. of Chicago Press , 1954

Rötzer, Florian [Hrsg.]: „Die Zukunft des Körpers“ - (Kunstforum international ; 132); 2 Bd. Köln - 1996

Ruppert, Rainer: „Labor der Seele und der Emotionen: Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert“ - Berlin - Ed. Sigma , 1995

Schechner, Richard: „Theater-Anthropologie : Spiel und Ritual im Kulturvergleich“ Aus d. Amerikan. von Susanne Winnacker . - Dt. Erstausg. . - Reinbek bei Hamburg : Rowohlt , 1990 (Rowohlts Enzyklopädie ; 439 : Kulturen und Ideen )

Schechner, Richard: „Theater-Aktion oder Environment“, in: „Theater heute“, 1968, H. 10, S. 31-34

Schneede, Marina: „Mit Haut und Haaren : der Körper in der zeitgenössischen Kunst“. : Verlag DuMont [u.a.] Köln 2002

Schwab, Werner: „Wiener Festwochen: SCHWABSammlung : [Ausstellungskatalog ; Ausstellung "SCHWABFleisch, Reliefs und Texte, eine Ausstellung, Graz" und "SCHWABPost, Mail-Art, eine Ausstellung, Wien"] Gemeinschaftsproduktion Wiener Festwochen und Neue Galerie Graz . - Graz ; Wien : Droschl

Schwab, Werner: „Fäkaliendramen“ - Erstausg. . - Graz ; Wien : Droschl , 1991

Schwab, Werner: „Dramen Band III“. - Graz ; Wien : Droschl. Erstaug. , 1994

Schwab, Werner: „Der Dreck und das Gute - Das Gute und der Dreck.“ . - Erstaug. . - Graz ; Wien : Droschl , 1992

Schwab, Werner: „In harten Schuhen: ein Handwerk.“ [Hrsg. von Ingeborg Orthofer] - Erstaug. . - Graz ; Wien : Droschl , 1999

Schwab, Werner: „Königskomödien“ - Erstaug. . - Graz ; Wien : Droschl , 1992

SCHWABSammlung : [Ausstellungskatalog ; Ausstellung "SCHWABFleisch, Reliefs und Texte, eine Ausstellung, Graz" und "SCHWABPost, Mail-Art, eine Ausstellung, Wien"] / Werner Schwab. Gemeinschaftsproduktion Wiener Festwochen und Neue Galerie Graz . - Graz ; Wien : Droschl . -1996

Stachelhaus, Heiner: „Joseph Beuys: jeder Mensch ist ein Künstler“; Erw. Neuausg. . - München - Verlag Heyne , 1993

Staehe, Ulrich: „Werner Schwab :der Aufstieg eines Theaterautors.“ - Stuttgart : Heinz , 2008 . - (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik ; 443 )

Starobinski, Jean: „Kleine Geschichte des Körpergefühls.“ Ungekürzte Ausg. . - Frankfurt am Main Fischer-Taschenbuch-Verl. , 1991

Vostell, Wolf: „Leben = Kunst = Leben“, Kunstgalerie Gera, 7. November 1993 - 30. Jänner 1994, [Katalog: Ulrike Rüdiger, Leipzig 1993

Wolford, Lisa, Schechner, Richard (Editors): “The Grotowski Sourcebook”. Routledge, London and New York, 1997

Wunderlich, Veronica: „KörperPhilosophen : Eugenio Barba und das Odin Teatret: Theateranthropologie und die Dramaturgie des Schauspielers“ Praesens , 2000

## **Audio-Quellen**

Dokumentationsgespräche mit FLATZ [bürgerl. Name: Wolfgang Flatz) geführt von Michael Hüttler und Gabriele C. Pfeiffer am 05.07.2004 im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien

Dokumentationsgespräche mit Hilde Berger geführt von Ulf Birbaumer, Michael Hüttler und Gabriele C. Pfeiffer am 18.09.2004 im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien

Dokumentationsgespräche mit Hubert "Hubsi" Kramar geführt von Ulf Birbaumer, Michael Hüttler und Gabriele C. Pfeiffer am 14.07.2004 im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien

Radiokolleg - Wie unser Gehirn die Welt erschafft - Ö1 - Neurobiologische und konstruktivistische Theorien“ - Gestaltung: Margarethe Engelhardt-Krajanek - Produktion ORF - Radio Ö1 - 31.03. - 03.04.2014Ö1; Vierteilige Radioreihe - Mitschnitt aller vier Folgen sind im Besitz des Autors.

## **Lebenslauf**

Geb. am: 23.01.1969

in: Wien

Pflichtschule 1975/76 - 1983/84

Lehre 1984 - 1987, Reisebüroassistent, Abschluss am 21.09.1987

Bis 1990 in diesem Beruf tätig. Berufliche Umorientierung im selben Jahr.

Ab 1990 Arbeit an mehreren Off-Theater und Amateur-Theater Produktionen als Regieassistent und Darsteller.

1997 Außerordentlicher Hörer der Universität Wien.

1998 Ende des SoSe Zulassung zur Studienberechtigungsprüfung

1999/2000 Studium an der Universität Wien – Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät, Hauptfach: Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Kombinationsfach: Publizistik- und Kommunikationswissenschaften.

11.05.2005 1. Studienabschnitts mit Auszeichnung abgeschlossen

19.10.2005 Unterstellung unter den neuen UniStG-Studienplan  
(Diplomstudium Theater- Film- und Medienwissenschaften)

Ständige Berufstätigkeit neben dem Studium

Dezember 2014 Fertigstellung der Diplomarbeit

### **Praktika:**

2001 Österreichisches Theatermuseum, Archiv

2002 Österreichisches Theatermuseum, Archiv und  
Recherchetätigkeit

2003 Regieassistent; Produktion: „Skandalon:Stille“,  
ProjektTheaterStudio, Künstl. Ltg.: Dr. Eva Brenner