

Verteidigung der Wörter

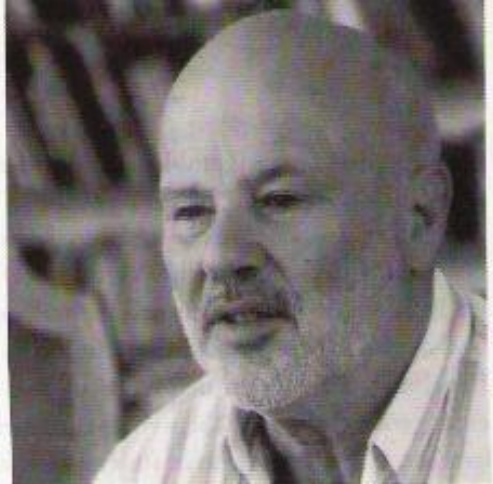


Foto: Zoltán Vancs

Wir waren etwa zu dreißigst, als wir zu Beginn der 70er Jahre bei Péter Halász in der Dohány-Straße saßen, dem Gründer und Guru des später in der Emigration weltbekannt gewordenen Squat Theatre, auf dem Fußboden. Diese Straße bildet das Zentrum des einstigen jüdischen Viertels von Budapest – wir gingen an der berühmten Synagoge vorbei, um an den Aufführungsort zu gelangen. Die weiblichen Mitglieder des Ensembles hatten einige große Leintücher zusammengenäht und in das auf diese Weise entstandene Riesentuch runde Löcher geschnitten. Die Zuschauer steckten durch diese hindurch ihre Köpfe, die sich so in ein gestaltendes Element des Bühnenbildes verwandelten. Sonst war nichts von ihnen zu sehen, das Tuch hingegen versank im Halbschatten und phosphoreszierte sogar ein wenig, wie ich mich erinnere.

Mit schwarzem Hut und langem Bart trat ein schneidiger, wie ein Rabbi aussehender junger Mann auf, Péter Halász. Summend und singend zeigte er in schmerzender Langsamkeit zu jüdischer Sakralmusik eine – halbierte – Striptease-Nummer. Er zog seinen linken Schuh aus, seine linke Socke, schlüpfte aus der linken Hälfte seines Sakkos, seiner Weste, seines T-Shirts, seiner Hose, seiner Unterhose. Am Ende stand er da, den Hut auf dem Kopf, aber ansonsten – im vertikalen Sinne – halbnackt im Scheinwerferkegel, als grotesk-schöne Christus-Variante der Ausgeliefertheit. Ihm gegenüber Golgatha, die Schädelstätte, in der Gefangenschaft des Tuchs, abgetrennt von den in der unbequemen Position erstarrten Körpern.

Gegen den vom Parteistaat verpflichtend vorgeschriebenen Theatergeschmack vermochten wir auf dreierlei Weise zu rebellieren. Einige – sehr wenige – Schriftsteller piffen auf die Tabus. Das Endprodukt ihres Eifers hatte aber kaum Einfluß auf die Theaterkultur, weil es in den Schubladen ihrer Schreibtische blieb. Einige Theater aktualisierten die in den erlaubten Stücken gebündelte kritische Energie. Die Aufführungen des „Richard III.“, des „Marat/Sade“ oder der satirischen Blödelei „Die schwere Barbara“ von Voskovec und Werich durch das Kaposvárer Theater umgingen mit Hilfe leicht durchschaubarer, aber schwer zu entlarvender Tricks die politischen Verbote, während sie gleichzeitig im vorgeschriebenen Rahmen des realistischen Spielstils verblieben.

Die dritte Gruppe der Rebellierenden hätte es bereits als nicht mehr zu tolerierendes Zugeständnis aufgefaßt, dem Konformismus auf der politischen Schiene entgegenzutreten. In der

behördlich überwachten Einbahnstraße waren diese Leute nicht einmal in der Gegenrichtung zu verkehren gewillt. Vor allem der traditionellen Bedeutung und Ordnung der Wörter und mehr noch dem Dialog erklärten sie den Krieg. Sie taten es zumeist instinktiv, von Ekel und Widerwillen getrieben, was ich, als politikgeschädigter Intellektueller, nur allzu gut verstehe. In einem Land, in dem die Machthaber nach der Niederschlagung einer Arbeiter-Bauern-Revolution eine Regierung unter dem Namen „Revolutionäre Arbeiter-Bauern-Regierung“ bildeten, und in dessen öffentlichem Leben der Orwellsche newspeak die einzig mögliche Form der verbalen Kommunikation war, wurden die Wörter derart entwertet, daß man sie selbst noch mit antipolitischen Pathos für künstlerisch unbrauchbar erklären konnte.

Die beschriebene Aufführung in der Dohány-Straße war noch von einem weiteren Gesichtspunkt aus von symbolischer Bedeutung: das Strippen, dieses von Halász und den Seinen mehrfach gebrauchte Motiv, ist zugleich Bild wie Metapher. Die Nacktheit als solche ist schon tabuverletzend: die christlich-jüdische Kultur bringt sie mit dem Sündenfall in Zusammenhang – das Schuldbewußtsein und das Bewußtsein von der Sündhaftigkeit der Nacktheit sind Frucht ein- und desselben Apfelbaums –, der spießbürgerliche kommunistische Anstandskodex setzt wiederum Nacktheit mit Pornographie gleich. Durch die Fenster der Amtsstuben besehen ist der Mensch ohne Kleider unvorstellbar. Wenn sich der Schauspieler auszieht, dann verliert er vom frommen Standpunkt aus das pflichtgemäße Schuldbewußtsein, politisch jedoch verkörpert er die moralzersetzende Obszönität. Gombrowicz' Stück „Operette“ bringt am treffendsten zum Ausdruck, wie die Mode, die die Zivilisation uns aufzwingt, unsere unreifen – also unverdorbenen – Formen und natürlichen Instinkte deformiert; die Sehnsucht nach der Nacktheit zielt also auch instinktiv darauf ab, zu unserem undeformierten Selbst zurückzufinden. Der Strip auf der Bühne vermag den Prozeß zu veranschaulichen, in dessen Gefolge wir uns Schicht für Schicht aus den Klamotten der uns aufgezungenen verlogenen Formen befreien.

Ich bin mir voll bewußt, daß diese Erklärungen den Absichten der meisten der Avantgarde-Theatermacher fern stehen. Von der Nacktheit und vom Strippen redend, mischte ich der Interpretation moralische Gesichtspunkte bei. Der Gruppe um Péter Halász war derartiges fremd. Wenn sie überhaupt mit bestimmter Absicht irgendetwas bezwecken wollte, dann war

das nicht irgendeine moralische Reinigung, sondern die pure Amoralität. Nicht die Unmoralität also, welche auf polemische Weise, über die Verneinung, immer noch eine moralische Kategorie wäre, sondern ein Theater, das moralisch irrelevante Prozesse darstellt. Nur daß dies unter einem Herrschaftssystem geschah, dessen als Staatsreligion verordnete Ideologie sich als alleinige Hüterin der Moral ausgab. Der rituelle Strip des Rabbi ist zugleich schön und grotesk. Der Schauspieler schlägt dem Zuschauer vor, sich dem Prozeß restlos hinzugeben, weil er so mit der von der Ideologie deformierten und verdrängten Wirklichkeit in Kontakt treten kann. Natürlich wußten diese Theatermacher auch – obwohl sie sich nicht weiter darum kümmerten –, daß dies verschiedene Interpretationsmöglichkeiten nicht ausschloß. Läßt sich etwa darüber nachsinnen, warum sich der Schauspieler nur zur Hälfte auszog? Machte er dem Strip-Verbot ein Zugeständnis, hat er den Mittelweg im Ring der Verbote gefunden, den *modus vivendi* akzeptiert, so wie die Intelligenz des Landes? Oder hat er eben mit der Absurdität dieses Zugeständnisses Licht auf die Absurdität des die Nacktheit verbietenden Tabus geworfen? Oder sollte die groteske Halb-Nacktheit, der Kummer des zur Hälfte bedeckten Gliedes und Hodensackes auch auf die Ausgeliefertheit der zum Strip Gezwungenen verweisen? Doch egal ob sich uns diese interpretierenden Gedankenassoziationen einstellen oder ob wir uns bloß dem Bild hingeben – die Eindeutigkeit der Interpretation, die moralisch-politische Lehre sind in jedem Falle dahin. Das gleiche läßt sich sagen vom szenischen Raum, von der folgenschweren und ungemein originellen szenischen Vision des Péter Halász. Ob man in einem Schaufenster spielte oder innerhalb und außerhalb eines im Zimmer aufgestellten Zeltes – während die Zuschauer im Zelt sitzend mal nach drinnen, mal nach draußen blickten –: das Publikum sah dasselbe und doch nicht dasselbe, dasselbe Bild anders von innen und anders von außen, oder jeweils andere Segmente desselben Bildes. Die ungewollte Lehre war auch unausgesprochen eine polemische: über eine Realität, die von den Zuschauern unterschiedlich wahrgenommen wird oder deren unterschiedliche Episoden sie gleichzeitig empfinden, kann kein Urteil gefällt werden.

Das Beispiel der Gruppe um Halász ist freilich die späte Station eines langen Prozesses; ich habe darauf zurückgegriffen, weil das Squat Theatre und seine ungarischen Vorläufer verhältnismäßig wenig bekannt sind, und weil sie in meiner eigenen theoretischen Bewußtwerdung eine große Rolle spielten. Die Geschichte begann irgendwann vor dem Ersten Weltkrieg, als die sensibelsten Gruppen der Intelligenz auf einmal spürten, daß die bürgerliche – oder wie es Baudelaire abschätzig ausdrückte: notarielle – Ordnung der aufgeteilten und eingerichteten Welt, wie sehr sie das auch immer von sich glaubte, nicht von ewiger Lebensdauer sein würde. Als enthüllt wurde, daß anstelle der Vernunft, die die französische Aufklärung und Revolution auf den Thron zu heben strebten, das Geld herrscht, war das Vertrauen in die Allmacht der Vernunft und ganz allgemein in die mit wissenschaftlichem Anspruch auftretenden Weltanschauungen und Perspektiven erschüttert. Die zwei Weltkriege, Auschwitz, der Archipel Gulag und die tödlichen Bedrohungen, die von einer ein halbes Jahrhundert lang

geteilten und mit Atomwaffen vollgestopften Welt ausgingen, bewiesen, daß die Seismographen der Avantgarde richtig funktionierten. Heutzutage ist es bereits ein Allgemeinplatz, daß die auf Praktikabilität ausgerichtete Rationalität eine industrielle Zivilisation hervorgebracht hat, die die Menschheit in ihrer Existenz bedroht.

Lange vor dem newspeak des Parteistaates schuf auch die bürgerliche Gesellschaft eine Sprache, die zum Ausdruck wie zur Verschleierung der wahren Verhältnisse gleichermaßen geeignet war. Der herrschende Sprachgebrauch versuchte im Zeitalter der Herausbildung der universellen Warenbeziehungen, die Sphäre der erhabenen Ideale und Gefühle vom alltäglichen Leben abzuheben. Die idealisierten Vorstellungen von Heimat, Gott und Liebe wurden beispielsweise, den offensichtlichen Erfahrungen trotzend, regelmäßig über die Interessen gestellt, wobei sie aber auf Schritt und Tritt ihre eigene Lügenhaftigkeit entlarvten. Wegen dem Übermaß an Beispielen und ihrer Trivialität möchte ich nur zwei Plakataufschriften zitieren, die mir Mitte der 80er Jahre in einer Kölner Kirche auffielen: „Nur fünf Minuten Andacht“ und „Mit Christus lohnt es sich“. Der Autor dieser Plakattexte schlägt nämlich ein bombastisches Geschäft vor: für fünf Minuten Zeit-Investition die ewige Seligkeit in Christo – lohnt sich das nicht wirklich?

Lautréamont formulierte in den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts seine berühmte Definition: „Schön, wie das Rendezvous einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf dem Obduktionstisch.“ Doch diese Sentenz mußte fast noch ein halbes Jahrhundert warten, bis sie das Vertrauen in die stabile Ordnung und das Wertesystem der Welt erschüttern sollte. Dann erst wurde sie vom pittoresken Bonmot zum praktischen Leitfadens großer Künstler. Die Surrealisten boten gegen die Oberflächlichkeit und Lügenhaftigkeit der Alltagssprache die irrationale Logik des Traums, die ungeordnete Ordnung der Vorstellungskraft und der zufälligen Assoziationen auf. Die avantgardistischen Richtungen vernichteten die raum-zeitliche Kontinuität der dargestellten Prozesse, liquidierten die Geschichte als Ordnungsprinzip und konzentrierten sich stattdessen – um wieder auf Beispiele aus dem Theater zurückzukommen – auf menschliche Zustände: Beckett zum Beispiel auf die Situation des Endspiels, auf die Statik und Dynamik der darin verborgenen Hoffnungslosigkeit und Beklemmung („Nichts ist wahrhaftiger als das Nichts“, zitierte er zutreffenderweise Demokrit); Kantor wiederum, in gewisser Anlehnung daran, konstruierte ein spezifisches, der Realität entsprossenes Fiktions-System, das er als „tote Welt und Welt der Toten“ bestimmte; Ausgangspunkt der Dramaturgie Ionescos war gleichfalls, daß „jeder Mensch alleine stirbt“, wobei er die wichtigste Aufgabe des Theaters darin erblickte, diese Wahrheit zu erkennen und auf nicht-diskursivem sprachlichen Wege zu verlebendigen; im „Armen Theater“ Grotowskis stehen die Leiden und die Leidenschaften des entblößten menschlichen Körpers, der nackten menschlichen Seele im Mittelpunkt.

Die erwähnten Autoren und Theater machten von den Mitteln der szenischen Rede reichlich Gebrauch. Beckett nutzte in seinen größten Werken sogar die traditionellen Dialog-Techniken, und zwar auf unüberbietbarem Niveau. Von

der klassischen Tradition wichen sie darin ab – auch wenn sie sich wie Ionesco als Nachfolger von Sophokles, Shakespeare und Kleist verstanden –, daß sie anstelle der Prozesse den Zustand ins Zentrum ihrer dramatischen Vision stellten. Andere Theater verzichteten auf zusammenhängende Rede-Äußerungen, und ich denke da nicht an das Tanztheater oder an die Pantomime. Ihnen ist begrifflich inhärent, daß sie Szenen, Geschichten und Situationen nicht aus dem Wort, sondern aus Bewegung, Mienenspiel und Gesten zum Leben erwecken. Eine ganze Reihe von Ensembles benutzte Wörter wider ihren Inhalt oder unabhängig von ihrem Inhalt (wenn überhaupt welche benutzt wurden), zum Beispiel als repetitive Begleitung von Riten oder als Geräusch-Komponenten. In der verblüffenden „Antigone“ des Living Theatre, die ich 1967 beim Belgrader BITEF-Festival sah, dienten sie zur Steigerung der Ekstase, zuerst im Rahmen einer Massenkastrationsszene, dann bei einem gigantischen Massendelirium sich Liebender – auch diese, für ein europäisches Hirn schwer verständliche Reihenfolge indiziert, daß zusammen mit den Wörtern auch die Handlungen die erfahrungsgemäße Ordnung der Dinge ignorieren. Die Theaterplakate hatten eine Antigone nach Sophokles und Brecht versprochen, und folgerichtig ergänzte man die ansonsten irrationalen Wort-Kulissen und Dialog-Fragmente um hyperrationale Agitprop-Texte: aus jeder Ecke des Theaters ertönte Minuten hindurch, von Solisten und im Chor intoniert, der Kommentar zum Vietnam-Krieg: „Ein Volk, das andere Völker unterdrückt, kann nicht frei sein.“ (Friedrich Engels)

Eine solche Entgleisung wäre heute undenkbar. Die Weltklärung verheißenden Philosophien haben eine nach der anderen ihre Glaubwürdigkeit und ihre Aktualität verloren. Das Denken hat diese Niederlage aufgearbeitet, indem es sogar dem Anspruch auf umfassende Weltklärung abschwor und aus dieser Notwendigkeit eine Tugend machte. Der gegen die verlogene Rationalität rebellierende Furor, der den Menschen über die Mobilisierung seiner unterbewußten Energien von der grauen Diktatur der Konventionen und Lügen befreit hätte, verlor unter diesen Umständen seinen Gegenstand und verkam selbst zur Konvention. Im Zeitalter der postmodernen Moden suchen sich Irrationalismus und Absurdität gut verkaufbare Formen, um sich dem Requisitarium des Boulevard-Theaters anzubiedern. So wird selbst ein Brecht unter den Händen deutscher Mode-Regisseure wie Castorf und Schleaf zum postmodernen Blödel-Autor. Unter dem Vorwand etwa des Puntila veranschaulichen sie an ihm einen Freiheitsbegriff flacher als die Große Ungarische Tiefebene, demzufolge jeder alles mit gleichem Recht behaupten oder leugnen oder tun und lassen kann.

Meiner Beurteilung zufolge sind die edlen Formen des klassischen Avantgardismus im Aussterben begriffen, auf seine kommerziellen Abkömmlinge jedoch lohnt es sich nicht, mehr als ein Achselzucken zu verschwenden. Viel aufregender ist da die Frage, welches die Ursachen für das Ermüden der künstlerisch so ergiebigen Ismen und des absurden Theaters sein mögen. Um auf das Beispiel Lautréamonts von der Nähmaschine, dem Regenschirm und dem Obduktionstisch zurück-

zukommen: nachdem die Zahl der auf ähnliche Weise kombinierbaren Gegenstände unendlich ist, und erst recht die Zahl der unter ihrer Mitwirkung organisierbaren Rendezvous, verfügte die avantgardistische Kunst über Material in unbegrenzter Quantität und beliebiger Qualität. Doch nur über enorme rebellische Energien verfügende, bedeutende Künstlerpersönlichkeiten vermochten der Willkürlichkeit dieses Materials eine verallgemeinerungsfähige Gesetzmäßigkeit aufzuprägen. Ohne letztere hätten nämlich selbst die geistreichsten Kombinationen niemanden erschüttert. Nun hat sich aber herausgestellt, daß, wenn alles mit allem kombinierbar ist, die Routine die Herrschaft über die Methode ergreift, wodurch sie sich eben dem verschließt, was wir erreichen wollen: der Schönheit.

Die Erschöpfung des auf Situationen konzentrierten Theaters hat noch eine andere Ursache: wenn die Geschichte aus dem Material des Lebens eliminiert wird, dann reduziert sich das Theater auf einige Grundsituationen und deren Variationen. Eindrucksvolle sprachliche und szenische Ideen sowie wunderbare Werke und Aufführungen vermochten diese Tatsache lange Zeit vergessen zu machen, doch dann schlug hier wie dort die Stunde der Wahrheit. Selbst der große Beckett war immer offensichtlicher zur Selbstwiederholung gezwungen, und Grotowskis frühes Verstummen schreibe ich dem Umstand zu, daß die Möglichkeiten des armen Theaters – auf höchstem Niveau – ausgeschöpft waren, da mit dem entblößten Körper, der nackten Seele eben nur ein paar wenige – wenn auch außerordentlich wichtige – Dinge geschehen können: Folterung, Erniedrigung, Sehnsüchte und Begierden. Für die Variabilität unserer Grundemotionen und Grundsituationen sorgt die Unendlichkeit der in der konkreten Raum-Zeit ausgebildeten Verhältnisse. Grotowski mag das erkannt haben, und nachdem er nicht gewillt war, sein Lieblingsverb bis ans Ende aller Zeiten durchzukonjugieren, verstummte er – man könnte sagen: inmitten eines als vermeintlich unvollendbaren Satzes.

Auf diesem Symposium mag es als Provokation erscheinen, dennoch kann ich nicht verschweigen, daß meiner Meinung nach das Theater und die Künste im allgemeinen die Geschichte, die Rationalität und die Macht der sie tragenden Wörter rehabilitieren müssen. Die Rückkehr, die ich anstrebe, würde nicht ohne Gepäck erfolgen. Bereichert um die Errungenschaften einer Vorstellungskraft, die durch die Ismen von der Diktatur des Raums und der Zeit befreit wurde, und um die von ihr inspirierten Techniken, sollte man sich erneut den klassischen Strukturen annähern, wie dies, um nur einen von vielen zu nennen, Buñuel tat. Zu Beginn des Jahrhunderts zählte die Rebellion gegen die konventionelle Rationalität als revolutionäre Tat – heute, am Ende des Jahrhunderts, halte ich die Überwindung der zur Konvention erstarrten Rebellion für die zeitgemäßeste revolutionäre Aufgabe.

(Die Rede wurde am 31. Mai 1997 auf dem Internationalen Theater-Symposium in Novi Sad gehalten. Aus dem Ungarischen übersetzt von Gregor Mayer.)