

## Spiele ohne Grenzen

Theater und Politik. Oder: politisches Theater? Wie auch immer das Verhältnis dieser beiden Begriffe gefaßt werden mag – ist der Bedeutungszusammenhang nicht mittlerweile eher die Wunschvorstellung einiger Theatermacher, die sich damit über die eigene gesellschaftliche Bedeutungslosigkeit hinwegtrösten? Sicher hat das Theater in Deutschland in den letzten Jahren noch einige halbwegs bedeutsame Skandale hervorgebracht, die für kurze Zeit die Feuilletonseiten einiger Zeitungen füllen konnten. Doch letztendlich sind auch die Streitereien über die Macht in Bayreuth oder beim Berliner Ensemble, ebenso wie die gelegentlichen Provokationen eines Christof Schlingensief nur Theaterdonner im wahrsten Sinne des Wortes. Sandkastenspiele einer Kunst, die fast jede gesellschaftliche Bedeutung verloren zu haben scheint.

Ernüchternde Feststellungen, die jedoch nicht nur für das Theater gelten, sondern fast für den ganzen Kulturbetrieb. Der öffentliche Aufruhr um den jüngsten Roman Martin Walsers ist eher die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Der Kanon der klassischen Künste und insbesondere das Theater, welches sich schon immer als diejenige mit der höchsten soziopolitischen Bedeutung begriff, ist von einer politischen Bedeutung, die in eklatantem Mißverhältnis zum eigenen Selbstverständnis steht. Impulse von weitreichender Wirkung gehen heute allenfalls noch von Spektakeln der populären Kultur aus. Ob der Auftritt Guido Westerwelles im Big-Brother-Container ein politisches Ereignis war, darf jedoch ebenfalls zu recht bezweifelt werden.

Letzteres Beispiel gibt jedoch immerhin Anlaß zu der Vermutung, daß sich das der breiten Öffentlichkeit bietende Erscheinungsbild von ›Politik‹ im weitesten Sinne in einer Phase des Medien-Umbruchs befindet, beziehungsweise diesen schon längst vollzogen hat, und damit das Theater als gemeinhin etwas antiquierte bildungsbürgerliche Veranstaltung hinter sich gelassen hat. Für das Theater würde dies bedeuten, daß sich politische Relevanz allenfalls in neueren Formen des Theaters finden ließe, die diese Anpassung an moderne Informationsmedien ebenfalls vollzogen haben, dafür jedoch mit den üblichen Nachteilen jeder kulturellen Avantgarde behaftet sind.

Sehr viel interessanter als die Frage nach dem Verbleib des Politischen im Theater erscheint mir angesichts des diesjährigen Berliner Sommertheaters die Frage nach der Dimension des Theatralischen in der Politik. Die folgenden Überlegungen stellen daher weniger den Versuch dar, den Verlust der politischen Bedeutung im klassischen Theater zu erklären, als vielmehr einige Ereignisse der jüngeren Politik mit Hilfe des Theaters sowie Formen des Rituals und der *Performance Art* zu deuten.

### Ritual

Der Ursprung allen Theaters (und aller *Performance Art*) ist Ritual. Dies gilt sowohl für die westliche Theatertradition, die ihren Ursprung in religiösen Feiern im antiken Griechenland hat, wie auch für performative Traditionen asiatischer, afrikanischer oder sogenannter primitiver Kulturen. Umgekehrt enthalten Rituale auch immer performative Elemente, d.h. sie entfalten sich durch den Vollzug einer Handlung. Diese Handlung ist genau festgelegten Regeln unterworfen und meist auf verschiedene Institutionen (›Charaktere‹) verteilt. Das gilt für die Trinkrituale studentischer Verbindungen

ebenso wie für Parlamentssitzungen und das Ritual der christlichen Messe.

Der Grund, das Ziel und die Daseinsberechtigung aller rituellen Handlungen besteht in der Schaffung einer Gemeinschaft und deren Wohlergehen. Der Stamm, der einen Regentanz aufführt, definiert sich als Gemeinschaft – unter anderem – durch das gemeinsame Wissen um seine Regeln (die Außenstehenden gegenüber oft geheimgehalten werden müssen) und erhofft sich von seiner Durchführung den Erhalt der Gemeinschaft durch bessere Ernten. Das Volk, das ein Parlament wählt, erfährt sich als Gemeinschaft durch eine nationale Identität gegenüber sogenannten Ausländern. Was geschieht, wenn Teile einer so geschaffenen Gemeinschaft das Gefühl bekommen, die vom Parlament vollzogenen Handlungen würden nicht allein ihnen sondern dieser Gemeinschaft nicht angehörig – sogenannten Fremden – ebenso oder gar mehr zu Gute kommen, was in der Regel eine Fanatisierung oder Extremisierung darstellt, ist an Gewaltakten gegen vermeintliche Nutznießer des unglaublich gewordenen Rituals immer wieder zu beobachten. Das Parlament soll durch sein Handeln für das wirtschaftliche und gesellschaftliche Wohlergehen eines Volkes sorgen. Die Ausführung der rituellen Handlung, ob Regentanz oder Parlamentsdebatte, ist letztlich Theater. Kaum jemand wird annehmen, daß im Parlament gehaltene Reden noch der Entscheidungsfindung dienen. Ihr Zweck ist allein die (Selbst-)Darstellung politischer Positionen vor dem Wahlvolk. Dieser leicht zu übersehende Unterschied zwischen politischer Zurschaustellung und den tatsächlich der politischen Entscheidungsfindung dienenden Mechanismen sollte nicht außer acht gelassen werden. Im Zuge seiner Kongruenz mit Theater im weitesten Sinne, soll hier jedoch nur auf die öffentlichen Aspekte der politischen Darstellung eingegangen werden.

Hat auch das Theater seinen Ursprung im Ritual, besteht dennoch ein eklatanter Unterschied zwischen einer Theateraufführung und dem Regentanz. Richard Schechner bezeichnet diese beiden Pole als »*entertainment*« und »*efficacy*«. Das Drama wird nach ästhetischen Gesichtspunkten (*entertainment*) beurteilt, der Regentanz auf seine Wirksamkeit (*efficacy*) hin. Bürgerliches Sprechtheater und primitives Ritual stellen dabei für Schechner nur die beiden Extrempositionen zwischen *entertainment* und *efficacy* dar, zwischen denen eine Vielzahl von Mischformen existieren, die auch zeitlichen Veränderungen unterworfen sind. *Performance Art* läßt sich als eine Form solcher Vermischung verstehen. Was geschieht nun, wenn die reale Bedeutung einer ursprünglich rituellen Handlung verloren geht? Die politische Wirkung des ursprünglichen Rituals würde letztendlich vollständig verschwinden. Das bedeutet jedoch nicht, daß es sich bereits um reines Entertainment handelt, der Aufführung käme wahrscheinlich immer noch eine wichtige soziale Funktion zu, wie sie bei allen gesellschaftlichen Traditionen in mehr oder minder starken Ausprägungen vorhanden ist. Es gilt bei solchen prä-theatralen Performances somit zu beachten, ob die Repräsentation fiktionalen oder sozialen Charakter hat. Das Verhältnis von Theater und Ritual läßt sich damit in folgendem Schaubild zusammenfassen:

| <b>Ritual</b>          | <b>Tradition</b> | <b>Theater</b>                    |
|------------------------|------------------|-----------------------------------|
| Wirkung                |                  | Unterhaltung                      |
| soziale Repräsentation |                  | fiktionale Repräsentation         |
| Glaube                 |                  | Kritik                            |
| gemeinschaftlich       |                  | Trennung in Akteure und Zuschauer |

Diese Gegenüberstellung ist natürlich nicht als eine einfache binäre Opposition zu sehen, sondern als die jeweiligen Pole einer Skala. Im zeitgenössischen Theater herrscht zwar die fiktionale Repräsentation vor, doch finden sich auch hier noch Elemente sozialer Repräsentation, die sich beispielsweise im »Starkult« äußern. Und wenn man das Theater nicht nur als Aufführung sieht, sondern

Proben, Werbung, Finanzierung mit in das Gesamtbild integriert, stellt sich auch ein Boulevardtheater als komplexes soziales, ökonomisches und kulturelles System dar.

Dennoch läßt sich die These aufstellen, daß die Krise(n) des Theaters im 20. Jahrhundert auf einem Ungleichgewicht der Elemente von Wirkung und Unterhaltung beruhen: »Theater ist, ökonomisch gesprochen, marginal, aber es besitzt hartnäckige Wurzeln in der Gesellschaft«, sagt Schechner. Alle Theaterreformen seit dem Naturalismus lassen sich so als Versuche beschreiben, die Elemente der linken Spalte des obigen Diagrams zu stärken. Das »Theater zurück ins Leben zu werfen«, bedeutet, es wieder zu re-ritualisieren. Festzuhalten ist außerdem, daß das mimetische, psychologisierende Theater dem Individualitätskult der Aufklärung verpflichtet bleibt, nicht-mimetische Theaterformen sowie *Performance Art* dagegen durch die Brechung ihrer Figuren auf ein soziales, oder deutlicher politisches, Bewußtsein verweisen. Die vollständige Integration des *Bread-and-Puppet Theatre* und anderer derartiger Gruppen in eine gesellschaftliche Bewegung kann als deutlichstes Beispiel dafür gelten. Parallel zur Integration der sozialen Repräsentation in Theater und *Performance Art* läßt sich, spätestens seit den 60er Jahren, aber auch eine immer stärker werdende Theatralisierung des öffentlichen Lebens beobachten, wie Schechner selbst feststellt: »Viele Events von Guerilla Theatern, terroristische Akte, Entführungen, Ermordungen und Demonstrationen – um von banaleren Happenings wie Pressekonferenzen, Eröffnungen öffentlicher Gebäude, Paraden gar nicht zu reden – werden theatralisiert um die Fernsehkameras auf sich zu ziehen.«

Das Spiegelbild der Künstler-Performance ist das Medienereignis. Die spektakulären Aktionen von Greenpeace-Aktivisten und anderen politischen Kämpfern, wenn sie Fabrikschornsteine entern, vor Walfangschiffen in Schlauchbooten kreuzen oder sich an Eisenbahnschienen festketten, sind Video-Performances, aufgeführt für das Publikum »Weltöffentlichkeit«. Es sind Rituale, die durch symbolische Handlungen eine Wirkung erzielen sollen. Geht man von der Idee einer durch »Simulationen und Simulacra« geprägten postmodernen Gesellschaft aus, werden politische Handlungen immer mehr zu Ritualen, die Unterscheidung zwischen Performance und Aktion noch schwieriger. Dies ist einerseits die finale Verwirklichung des Anspruches von Performance-Künstlern, wenn sie, wie z.B. Wolf Vostell ihr Schaffen unter dem Motto »Kunst = Leben, Leben = Kunst« summieren, andererseits kann die stetig fortschreitende Theatralisierung der Politik auch als »Entpolitisierung« ihrer selbst verstanden werden.

Daß Politik, soweit sie in der breiten Öffentlichkeit sichtbar ist, immer mehr zur Seifenoper wird, war nicht nur im gerade zu Ende gegangenen Wahlkampf zu beobachten. Es drängt sich die Frage auf, ob die schwindende gesellschaftliche Bedeutung des Theaters und die in letzter Zeit immer wieder beschworene »Politikverdrossenheit« nur zwei Symptome der selben Krankheit sind. Zur bereits übermächtigen Fraktion der Theaterverweigerer und Kulturbanausen gesellt sich inzwischen die der »Nichtwähler«, denen Politik ebensowenig bedeutet wie die Bayreuther Festspiele, die der Frage, wer der nächste deutsche Kanzler wird, kaum mehr Bedeutung beimessen als der Frage der Nachfolge Wieland Wagners.

### Schmerz

Am 19. November 1971 ließ sich Chris Burden in einer *Shoot* betitelten Aktion aus etwa fünf Metern Entfernung mit einem Gewehr in den linken Oberarm schießen. In der Aktion *Autoportrait(s)* legte sich Gina Pane 1973 in einer Pariser Galerie auf ein Metallgestell, unter dem 18 Kerzen aufgestellt waren. Sie harrte so lange aus, wie es ihr nur irgend möglich war, die Hitze zu ertragen. In einem anderen Teil dieser Aktion gurgelte sie so lange mit warmer Milch, bis diese sich mit ihrem Blut

vermischte. Michel Journiac bereitete 1969 in seiner *Messe pour un corps* einen Pudding aus seinem eigenen zuvor abgezapften Blut zu, den er anschließend dem Publikum anbot.

Dies sind nur drei Beispiele für zahlreiche Performances, in denen sich Künstler selbst verletzen oder akute Schmerzen zufügten. Was auf den ersten Blick wie eine fehlverstandene Radikalinterpretation von Antonin Artauds<sup>a</sup> Konzept des ›Theaters der Grausamkeit‹ erscheint, hat jedoch vielfältige Ursachen, von denen die beiden augenscheinlichsten, die pathologische Prädisposition und die reine Publikumsprovokation, eher die Ausnahme als die Regel sind. Diese ›Ästhetik des Schmerzes‹ ist in der seit den 70er Jahren doch recht umfangreichen theoretischen Aufarbeitung von *Performance Art* und *Body Art* immer noch das am wenigsten erschlossene Phänomen innerhalb dieser Gattungen.

Einen Ansatz zu einer Erklärung der Rolle des Schmerzes in der *Performance Art* versucht Erika Fischer-Lichte in einer Anlehnung an das Ritual-Konzept von Richard Schechner. Damit die Bedeutung einer Handlung zu einer Form der sozialen Repräsentation werden kann, bedarf es einer Legitimation des Handelnden, die jedoch nicht durch die Handlung selbst entstehen kann, sondern von außen, also aus dem außertheatralischen Rahmen kommen muß. Fischer-Lichte sieht im Falle der oben beschriebenen Performances diese Legitimation durch die am eigenen Körper erfahrenen Risiken oder Schmerzen gegeben. Diese Hypothese hat den bestechenden Vorteil, daß sie auf dem Realitätseffekt der tatsächlichen Körperzerstörung aufbaut. Wenn Hamlet qualvoll stirbt, wird kein Theaterzuschauer je annehmen, daß hier ein Schauspieler wirkliche Qualen leidet. Man wird vielmehr die Kunst seiner Darstellung, seine Fähigkeit zum ›psychologischen Einfühlen‹ in die Qualen des fiktiven Charakters bewundern. Das Leiden spielt sich auf einer rein psychischen Ebene ab. Die Schmerzen, die sich verschiedene Performer in ihren Aktionen zufügten, greifen jedoch die fleischliche Integrität des Körpers an. Der Unterschied zwischen Schauspieler und Performance-Künstler besteht also darin, daß ersterer körperliche Erfahrungen psychisch simuliert, während letzterer sie tatsächlich zu erfahren sucht.

Unbestreitbar ist zumindest, daß die reale Gefahr, der sich ein Künstler aussetzt oder die Schmerzen, die er erleidet, die vollzogenen Handlungen als wahrhaftig bezeugen. Der persönliche Einsatz erhebt die Performance von der bloßen ›Show‹ zum Ereignis. Eines der grundlegenden Unterscheidungsmerkmale von Ritual und Theater ist die Glaube – Kritik Dichotomie. Und hier setzt auch die Funktionsweise der ›Legitimation durch Schmerz‹ ein.

Eine Aktion wie Burdens *Show* wäre mit einer Platzpatrone und etwas Theaterblut wahrscheinlich von jedem besseren Schauspieler so darzustellen, daß die audiovisuellen Eindrücke für die Zuschauer kaum anders gewesen wären, als beim tatsächlichen Ereignis am 19. November 1971. Die emotionalen Eindrücke wären jedoch bei einem solchen ›Theater‹ wahrscheinlich weitaus geringer gewesen. Die Wirkung beruht also nicht auf der Direktheit der Darstellung oder ihrer augenscheinlichen Echtheit, sondern auf dem Wissen, daß hier tatsächlich ein Mensch gefährlich verletzt wurde. Das Wissen, oder um es genauer zu sagen, der Glaube an die Echtheit der Ereignisse wird zwar meist durch die Darstellung bekräftigt (eine tatsächliche Verletzung des Akteurs ist in der Regel kaum zu fingieren), liegt jedoch auch in außerhalb des konkreten Ereignisses stehenden Konventionen begründet. Niemand würde im Theater wirkliches Blutvergießen erwarten, umgekehrt wird der Zuschauer in einem Werk der *Body Art* davon ausgehen, daß Schmerzen oder Verletzungen nicht vorgetäuscht werden. In der *Performance Art* stützt die Bereitschaft von Akteuren, sich selbst zu opfern, die Glaubwürdigkeit ihres Anliegens und demonstriert die Identität von Bedeutendem (der Kunst) mit dem Bedeuteten (die Realität).

<sup>a</sup><http://parapluie.de/archiv/unkultur/artaud/>

Daß ein solches Kunstverständnis dabei in Einzelfällen auch pathologische Formen annehmen kann, ist nicht verwunderlich. Es gibt mehrere, wenn auch zum Glück nicht allzu viele Beispiele von Selbsttötungen im Bereich der *Performance Art*. Der Kanadier John Fare enthauptete sich 1971 während einer Performance mit einer selbstkonstruierten ›Amputationsmaschine‹. Otto Mühl erhielt 1966 das Angebot eines Selbstmordwilligen, sich während einer seiner Aktionen selbst zu töten. Mühl lehnte jedoch aus Angst vor juristischen Konsequenzen ab. Auch bei weniger drastischen Aktionen sind pathologische Motive nicht auszuschließen. Marina Abramovic räumt es für ihre eigenen Performances der frühen 70er Jahre selbst ein.

Erika Fischer-Lichte weist darauf hin, daß Schmerz nicht kommunizierbar ist. Dennoch scheinen Performances in denen Künstler ihren Körper extremsten Torturen aussetzen, die stärksten Wirkungen zu beinhalten, die Performance zu erzeugen in der Lage ist. Es findet hier eine Projektion des Schmerzes ›des anderen‹ auf den eigenen Körper statt. Das Mitfühlen wird zum direkten Mitleiden durch welches die Zuschauer die Integrität des eigenen Körpers in Frage gestellt sehen. In diesem Sinne wäre die ›Ästhetik des Schmerzes‹, wie sie sich in den Aktionen von Gina Pane oder Michel Journiac findet, in der Tat die Verwirklichung von Artauds ›Theater der Grausamkeit‹, da hier tatsächlich eine ›Kommunikation des Fleisches‹ stattfindet.

Die schon oben formulierte Frage nach einer ›Pathologie der *Performance Art*‹ bleibt jedoch bestehen. Ist eine ›letale Kunst‹ vielleicht nur noch der letzte Kick für ein Publikum, das immer extremere Erfahrungen braucht, um einer Empfindung noch fähig zu sein? Das Prinzip der Katharsis wird hier außer Kraft gesetzt. Das Entsetzen bleibt als bestimmende Erfahrung bestehen.

Diese Form der Körperkunst mußte schließlich an dem Widerspruch erliegen, auf der einen Seite über die Manipulation des eigenen Körpers zu einer Kunst zu gelangen, die dem Künstler die soziale Kontrolle über die Rezeption seines Werkes zurückgibt, indem er das objektlos gewordene Werk der Vermarktung durch den ›kapitalistischen‹ Kunstmarkt entzieht und es in einen gesamtgesellschaftlichen Rahmen stellt, andererseits dies aber erst durch eine ›Entpersönlichung‹ des Körpers zu erreichen, die den Akteur zur Jahrmarktsattraktion in der ›Geisterbahn *Performance Art*‹ machte.

### Tabu und Skandal

Politiker erleiden keine Schmerzen, um die Wahrhaftigkeit der von ihnen repräsentierten Inhalte zu bezeugen. Zumindest keine körperlichen. Mit der zunehmenden Theatralisierung der öffentlichen Inszenierung der Politik benötigt jedoch auch diese neue Legitimationsmodelle. Dem Risiko der körperlichen Verletzung bei Chris Burden entspricht möglicherweise beim öffentlichen Polit-Darsteller das Risiko des öffentlichen Skandals und damit verbundenen Rücktritts.

Untrennbar mit dem Konzept des Rituals ist das Konzept des Tabus verbunden. Sämtliche Dispositive von Ritual besitzen und benötigen Tabus. Eine eingehende Betrachtung der Funktion und Wirkungsweise von Tabus ist hier nicht erforderlich, um deutlich werden zu lassen, daß sowohl die *Body-Art* Experimente der 60er Jahre ebenso wie viele andere und insbesondere politische Performances auf dem Konzept des Tabubruchs fußen. Man denke nur beispielsweise an die Aktionen Christof Schlingensiefs in den letzten Jahren.

Und auch der politische Skandal setzt den Tabubruch voraus. Die Unterschiede zwischen dem bewußten Tabubruch der künstlerischen Avantgarde und den politischen Skandalen vorausgehenden Tabubrüchen sind jedoch gewaltig. Während erstere inszeniert werden, sollen letztere vertuscht werden – aus Sicht der Protagonisten zumindest. Die genüßliche Inszenierung wird hingegen seitens der institutionalisierten Öffentlichkeit – der Medien betrieben. Den zentralen Skandal im poli-

tischen Sommertheater diesen Jahres, die ›Bonusmeilen-Affäre‹ auf die oben angeführten Modelle von Repräsentation und Legitimation abzubilden, dürfte nicht schwer sein. Hier soll uns aber die Art des ihm zugrunde liegenden Tabubruchs interessieren. Das verletzte Tabu ist die private Bereicherung öffentlicher Funktionsträger mittels des ihnen übertragenen Amtes und der damit verbundenen Privilegien, was gemeinhin mit Bestechlichkeit gleichgesetzt wird. Bestechlichkeit, ein Tabubruch formidablen Ausmaßes, konnte allerdings bislang noch keinem der an der Affäre Beteiligten nachgewiesen werden. Außerdem wäre zu fragen, ob Bestechlichkeit überhaupt noch einen Tabubruch in der deutschen Politik darstellt oder mittlerweile schon zur Normalität gehört. Zum Wesen des Tabus gehört schließlich auch, daß der kontinuierliche Bruch seine Auflösung nach sich zieht. Nackte Darsteller auf einer Theaterbühne waren noch vor einigen Jahrzehnten ein veritabler Tabubruch und konnten einen entsprechenden Skandal verursachen, heute sind sie oft kaum noch erwähnenswert.

In der ›Bonusmeilen-Affäre‹ kann von einem nennenswerten Tabubruch eigentlich nicht die Rede sein. Daß das ganze als Skandal funktionieren kann, bedingt also, daß der Tabubruch mitinszeniert werden muß. Dies unterscheidet ihn von politischen Skandalen oder Affären vergangener Jahrzehnte. In solchen früheren Skandalen wie etwa der Profumo-Affaire oder dem Watergate-Skandal, lassen sich noch tatsächliche Tabubrüche der damaligen Gesellschaft erkennen. Spätestens mit der amerikanischen Lewinsky-Affaire wird jedoch auch der politische Skandal zum reinen Medienereignis, zum inszenierten Polit-Theater. Interessant ist hier allenfalls noch die Frage wer wen inszeniert und wer welche Rolle spielt. *Exeunt Scharping, Özdemir, Gysi. Vorhang. Nächster Akt.*

## Spiel

Die Grundlage des Theaters ist, daß es gespielt wird. Im Gegensatz zur *Performance Art*, die – man muß die deutsche Sprache schon sehr weit biegen – performt wird. Normalerweise wird unter ›Theater spielen‹ die fiktive Verkörperung einer imaginären Person verstanden. Eine Schauspielerin tut so, als ob sie jemand anders wäre. Die Qualität ihres Spiels läßt sich darin bemessen, wie gut es ihr gelingt, dem Publikum vorzutäuschen, sie wäre tatsächlich diese andere Person. Dieses Konzept von Spiel läßt sich als ›Als-Ob‹ bezeichnen.

Doch nicht alles, was sich auf einer Theaterbühne abspielt, muß zwangsläufig eine solche Als-Ob-Handlung sein. Der Schauspieler John Garfield beschrieb eine Theaterproduktion, in der er als Komparse auftrat. Seine Aufgabe bestand darin, während der Aufführung im Bühnenhintergrund zu sitzen und mit einigen anderen Männern Poker zu spielen. Er spielte auch jeden Abend Poker, aber nicht in dem Sinne, daß er so tat *als ob* er Poker spiele. In seinen Erzählungen freut er sich über die Anekdote, daß während der Laufzeit des Stückes in der allabendlichen Pokerrunde immer größere Geldbeträge zwischen den Komparsen den Besitzer wechselten. Das Publikum nahm davon natürlich nichts wahr: es hielt die Männer für Schauspieler, die Poker spielen spielten. Dennoch waren diese Männer Bestandteil eines fiktionalen Szenarios. Sie trugen Kostüme und wirkten durch ihre reale Handlung am Als-Ob des Gesamtwerkes mit, indem sie dabei halfen, einen Saloon im Wilden Westen vorzutäuschen. Nähme man an, in einer Max Reinhardt-Inszenierung des *Faust* wäre bei einer Aufführung durch einen Fehler ein Prospekt nicht abgesenkt worden und man sähe im Hintergrund drei Bühnenarbeiter beim Skat, würde dies die gesamte Szene zerstören. Durch den plötzlichen Einbruch des Realen in das Als-Ob des Theaters wäre die mit den Mitteln des naturalistischen Theaters erzeugte Illusion zerstört. Fände der *Faux-pas* jedoch in einer Inszenierung Frank Casdorfs statt, würde möglicherweise kein Zuschauer den Fehler bemerken, sondern dies als Teil der Inszenierung verstehen und als gelungenes Beispiel von Verfremdung akzeptieren. Die Unter-

scheidung zwischen Spielen und Handeln ist, wie dieses Gedankenspiel zeigt, nicht immer davon abhängig, was jemand tut, sondern wo und in welchem Rahmen. Theaterspielen ist kontextabhängig. Diese Kontextabhängigkeit gilt ebenso für die Performance, und das in der *Performance Art* der 60er und 70er Jahre bestehende Dogma der ›Wahrhaftigkeit‹, welches erst die ganze Legitimationsproblematik auslöste und sich schließlich in pathologischen Exzessen der *Body-Art* selbst erledigte, ist für die postmoderne *Performance Art* kein Thema mehr.

In der *Performance Art* der 80er und 90er Jahre finden sich hingegen immer stärkere Formen von Repräsentation. Einzelne Künstler wie beispielsweise The Kipper Kids entwickelten fiktionale Charaktere, die sie in ihren Performances immer wieder personifizieren. Die einzelnen Aktionen basieren auf einer dramatischen Struktur, die aus einem immer wiederkehrenden Konflikt zwischen den beiden Kipper Kids besteht. Ethyl Eichelberger konzipiert Mini-Dramen, die er in New Yorker Nachtclubs aufführt. Seine Stücke basieren meist auf einer zentralen, von ihm verkörperten Figur. (Dr. Mary Faustus in *Souled out*, Katharina die Große in *Catherine was great*). Stärker als bei den Kipper Kids haben diese Aktionen eine feste, geprobte Struktur, die aber durch häufige Wiederholung vor einem gleichen Publikum zum Ritual wird, bei dem die Anwesenden sowohl sich selbst, als auch die Akteure feiern. Andere Performances aus dieser Szene, die sich Mitte der 80er Jahre auf einige wenige Nachtclubs der Lower-East-Side New Yorks beschränkte, greifen wiederholbare Strukturen des Fernsehens auf, wie etwa Talk-Shows (*Cheat Chat with Carmelita Tropicana*), die den Rahmen für verschiedenste Ausdrucksformen von *Performance Art* liefern. Wie das Publikum, so wechseln auch die Performer oft mehrmals am Abend den Auftrittsort. Das Programm in den Clubs ist am ehesten als Varieté oder ›*New Vaudeville*‹ zu bezeichnen.

Hier bestehen kaum Abgrenzungen zu Theater oder anderen Gattungen. Die Protagonisten der ›*Pop Performance*‹ definieren sich nicht über formelle Aspekte ihrer Aktionen, sondern über die soziale Abgrenzung gegenüber dem Broadway oder ähnlich etablierten Aufführungsorten. Dies verbindet sie mit dem ›*Underground Theater*‹ der 60er Jahre, doch im Gegensatz zu jenem findet in der postmodernen *Performance Art* keine theoretische Auseinandersetzung mit dem Medium mehr statt. Rein phänomenologisch ist hier eine Abgrenzung zwischen Theater und *Performance Art* nicht mehr möglich.

Analog zur Entwicklung der Theater Avantgarde bzw. *Performance Art* läßt sich somit sagen, daß die Frage nach dem Grad von fiktionaler Repräsentation, bzw. dem Spielen einen nur noch sehr bedingt verwendbaren Parameter zur Beurteilung von öffentlich vollzogenen Handlungen im weitesten Sinne darstellt. War in der Politik früherer Zeiten die Abgrenzung zum Als-Ob des Theaters noch ein Paradigma der Gattung, ist die Frage nach Authentizität von performativer Präsenz heute kaum noch über die Theatermetapher zu beantworten. Wenn die Chance der *Performance Art* daher vielleicht in der postmodernen »Gesellschaft des Spektakels«, liegt, in der sich, wie Guy Debord zu wissen glaubte, alle Wirklichkeit in ihr Gegenteil wendet: »In der Welt umgekehrter Wirklichkeit ist die Wahrheit ein Moment des Falschen«, dann ist damit auch die Frage verbunden, wie das öffentliche Erscheinungsbild von post-theatraler Politik aussehen könnte. Marvin Carlson oder Michel Benamou und Charles Caramello würden dem sicherlich zustimmen, denn für sie sind Performance und Postmoderne schon fast Synonyme: »Performance, die umfassende Form des Postmodernen, ist worauf es jetzt ankommt.«

Einer der Grundzüge der Postmoderne ist die Erkenntnis, daß unmittelbare Präsenz ein Trugbild ist. Für Jon Erickson ist der ›Körper als Objekt‹ ein Relikt der Moderne, an dessen Stelle nun der ›Körper als Zeichen‹ tritt. Daß das Theater als Modell dennoch noch längst nicht ausgedient hat, formuliert Marvin Carlson: »Tatsächlich [...] durchzieht Theater, das sowohl Mediation wie Repe-tition einschließt, alle Performance und zwingt zur Anerkennung, daß es etwas in der Natur sowohl

des Theaters wie der Performance gibt, das keine Erstmaligkeit und keinen Ursprung zuläßt, sondern nur Wiederkehr und Reproduktion.«

Gilt dies auch für die Darstellung von Politik? Für ihre Performance? Wer nicht aus der Geschichte lernt, ist verdammt, sie wieder zu erleben, so lautet ein altbekannter Aphorismus. Heißt, die Politik in solche Nähe zum Theater zu rücken, also einzugestehen, daß auch hier alles nur ›*recurrence and reproduction*‹ ist? Man sollte Politik nicht auf ihre (Selbst-) Darstellung reduzieren. Theater dagegen ist wie alle Kunst, Darstellung. Nicht mehr, aber auch nicht weniger.

#### Literaturhinweise

- Battcock, Gregory (Hrsg.); Nicklas, Robert (Hrsg.): *The Art of Performance. A critical Anthology*. New York 1984.
- Benamou, Michel: Presence and Play. In: Benamou, Michel (Hrsg.); Caramello, Charles (Hrsg.): *Performance in Postmodern Culture*. Madison, Wisconsin 1977.
- Carlson, Marvin A.: *Performance. A critical Introduction*. New York 1996.
- Debord, Guy: *La Société du Spectacle*. Paris 3. Aufl. 1992.
- Erickson, Jon: *The Fate of the Object. From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art and Poetry*. Ann Arbor 1995.
- Jones, Amelia: *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis 1998.
- O'Dell, Kathy: *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970's*. Minneapolis 1998.
- Schechner, Richard: From Ritual to Theatre and back: The Efficacy-Entertainment Braid. In: Schechner, Richard: *Performance Theory*. New York 1988, S. 106-152.
- Schilling, Jürgen: *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main und Luzern 1978.
- Warr, Tracey (Hrsg.); Jones, Amelia (Hrsg.): *The Artist's Body*. London 2000.