

Aus:

ANTON BIERL, GERALD SIEGMUND,
CHRISTOPH MENEGHETTI, CLEMENS SCHUSTER (HG.)

Theater des Fragments

Performative Strategien im Theater zwischen Antike
und Postmoderne

November 2009, 310 Seiten, kart., 29,80 €, ISBN 978-3-89942-999-2

Jede Form der Kunst hat es notwendigerweise mit dem Fragmentarischen zu tun, insofern sie kulturelle Normen und Diskurse zerteilt und unterbricht. Die in diesem Sinne performativen Künste eröffnen Zwischenräume, in denen Verschiebungen des Gehörten, Gesehenen und Gefühlten möglich werden. Dies gilt für postdramatische Theaterformen in ihrem Verhältnis zum hegemonialen Diskurs ebenso wie für die prädramatischen Formen der antiken Tragödie. Der Band unternimmt den Versuch, beide Theaterformen in ihrem fragmentierenden Gestus zusammenzudenken, um sie als Inter-Medium zu begreifen, welches Fremderfahrung in der Selbsterfahrung möglich macht.

Die **Herausgeber** forschen und lehren in den Bereichen Theaterwissenschaft und Philologie an den Universitäten Bern und Basel.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts999/ts999.php

INHALT

EINLEITUNG

Diskurs und Fragment: Für ein Theater der Auseinandersetzung

GERALD SIEGMUND

11

Überlegungen zum Fragment und zu einer fragmentierenden Poetik aus gräzistischer Sicht

ANTON BIERL

19

Zu den Beiträgen

29

1. STIMM-KÖRPER

Menschwerden: Inszenierungen des Heterogenen in Klaus Michael Grübers *Bakchen*

HELGA FINTER

37

Perforierte Körper

ARNO BÖHLER

53

The Fragmentary Muse and the Poetics of Refraction in Sappho, Sophocles, Offenbach

GREGORY NAGY

69

2. AFFEKT-KÖRPER

Intermediale Übersetzung: Sprache und Musik

ERNEST W. B. HESS-LÜTTICH

105

exzessives fragmentieren

CLAUDIA BOSSE

129

Tragödie, Fragment und Theater

PATRICK PRIMAVESI

147

Tragödie und Performance. Skizzen aus einem *work in progress*

HANS-THIES LEHMANN

165

3. BILD-KÖRPER

Lügen Tränen nicht?

Ausdruck, Konvention und Körper in der Wooster-Group-Produktion *To You the Birdie! (Phèdre)*

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL

183

Erschütterungen zwischen Körper und Bild.

Intermediale Strategien der Big Art Group

JENS ROSELT

207

Positionen, Ex-Positionen –

Ellipsen einer inszenierenden Photographie.

Eine Fallstudie anhand von *Picture for Women* (Jeff Wall, 1979)

ANDY BLÄTTLER

217

4. THEATER-KÖRPER

Präsenzkultur *Dionysus in 69*

CHRISTOPH MENEGHETTI

233

Fragmentierung des Dionysos. Performative Strategien in den *Bakchen*-Inszenierungen

MASSIMO FUSILLO

259

Übersetzungen. *Nietzsche's Greatest Hits*

ARNO BÖHLER UND SUSANNE GRANZER

271

TAFELN UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS

291

AUTORINNEN UND AUTOREN

303

EINLEITUNG

Diskurs und Fragment: Für ein Theater der Auseinandersetzung

GERALD SIEGMUND

Fragment: ein Bruchstück, ein Überrest, ein Knochenstück, etwas Ausgefranztes, Abgerissenes, Gezacktes, Gebrochenes, etwas Unfertiges, das aus dem lateinischen Verb *frangere*, brechen, abgeleitet wurde. Diskurs: „eine methodisch aufgebaute Abhandlung zu einem bestimmten (wissenschaftlichen) Thema“, so will es der *Duden*, aber auch informeller: ein Gedankenaustausch, ein Wortstreit.¹ Auf der einen Seite die Logik, das auf eine bestimmte Art und Weise geordnete Wissen über einem Sachverhalt, das, wie wir spätestens seit Foucault wissen, einer gewissen Ordnung und bestimmten Regeln folgt. Auf der anderen Seite etwas, das wir nicht zu Ende wissen können, weil es nicht vollständig ist, etwas das bleibt, obwohl oder gerade weil es nicht aufgehen will im Diskurs, das hartnäckig stört. Wie geht das zusammen? Und vor allem: Wie geht das im Theater zusammen, dem noch immer der Nimbus des Ausgestalteten, des Zuendegeprobten anhaftet? Beide, Diskurs und Fragment, treffen sich im Diskutieren, im *discussum*, das soviel wie „zerschlagen, zerteilen und zerlegen“ bedeutet. Ein Theater also, das zur Diskussion stellt, das an-spricht und dadurch zerschlägt, hin und her läuft, *discurrere*, das den geordneten Diskurs aussetzt und unterbricht. Wie sieht ein solches Theater aus, wie seine textuellen Formen? Wie wäre es zu denken?

Einen Vorgang fragmentieren heißt, ihn zu öffnen, ihn wiederzueröffnen, um ihn fortzuschreiben, zu verändern, heißt, über das gemeinsame Produzieren ungeahnte Beziehungen herzustellen zwischen Darstellern, dem Publikum und deren Ideen, Bildern, Worten. In seinem Aufsatz *Die Kunst – ein Fragment*, der den Ausgangspunkt für die Überlegungen zu diesem Band bildete, unterscheidet der französische Philosoph Jean-Luc Nancy zwei Arten des Fragments, in denen sich zwei Arten der Einstellung zur Kunst generell artikulieren. Auf der einen Seite steht jenes Fragment, das selbst

1 Duden 1990, 191.

schon wieder eine Abgeschlossenheit behauptet, indem es seine ausgefranst Ränder in sich aufnimmt und verschließt. Auf der anderen Seite steht jenes Fragment, dem ein Ereignischarakter zukommt, weil es in seiner Fragmenthaftigkeit etablierte Diskurszusammenhänge zu stören vermag. Geht es in der an das erste Fragment angelehnten Kunstauffassung darum, Kunst als Schöpfung zu begreifen, der ein Werkcharakter zukommt, kann man ein Kunstverständnis, das sich an den zweiten Fragmentbegriff anlehnt, mit Begriffen wie Schock und Störung sowie Emotion und Lust umschreiben. Geht es in der ersten um Bedeutungsvermittlung, geht es in der zweiten nicht nur um die sinnliche Erfahrung, sondern, wie Nancy formuliert, um „die Bahnung des Sinns in der Sinnlichkeit“.² Es ist unschwer zu erkennen, dass sich das Drama in seiner klassischen Form unter den ersten Fragmentbegriff subsumieren lässt – soll in den Dramen von Lessing, Goethe und Schiller dem Relativen doch etwas Absolutes, dem Besonderen doch etwas Allgemeines entlockt werden. Ist das Drama zwar in seiner Ausschnitthaftigkeit immer nur Fragment, so nimmt es seinen Ausschnitt, der metaphorisch die Welt bedeutet, doch stets für das Ganze. Es ist dieser Überlegung zu verdanken, dass in unserer Formulierung für den Titel dieses Bandes *Theater des Fragments. Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne* die beiden das Feld absteckenden Enden des abendländischen Theaters benannt sind, wohingegen das zwischen Antike und zeitgenössischer Theaterpraxis liegende Feld nur *ex negativo* erscheint. Von den zahlreichen Formen, die das westliche Theater in seiner langen Geschichte herausgebildet hat, stellen sowohl die Antike als auch das, was man mit Hans-Thies Lehmanns Begriff des ‚postdramatischen Theaters‘ belegen kann,³ historisch spezifische Möglichkeiten dar, die Geschlossenheit der Repräsentation aufzubrechen. Für diese Form der Darstellung, die sich im bürgerlichen Theater seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausgebildet hat, hat Peter Szondi einen engen Begriff des Dramas geprägt.⁴ Das Drama, wie es sich nach Szondis Definition in der Renaissance herausgebildet hat, rückt das Individuum ins Zentrum der Welt, mithin das – in dramatische Begriffe übersetzt – sich selbst gegebene, frei handelnde und sich allein im zwischenmenschlichen Dialog ausdrückende Subjekt. Auch dieser Subjektbegriff steht mit einem Theater des Fragments auf dem Prüfstand.

Dem gegenüber steht ein Theater der Metonymie, das keine metaphorische Transformation des Besonderen ins Allgemeine und

2 Nancy 1994, 181.

3 Lehmann 1999.

4 Szondi 1963.

Transzendente anstrebt, sondern eine Kontiguitätsbeziehung mit der Lebenswelt behauptet. Beides, Kunst und Leben, gehören sozusagen der gleichen syntaktischen Struktur an, wobei die Kunst als Intervention verstanden wird, die Funktions- und Wahrnehmungszusammenhänge suspendieren und infrage stellen kann. Ausgehend von den Neo-Avantgarden und der Performancekunst der 1960er Jahre arbeiten zahlreiche Gruppen, Künstlerinnen und Künstler an der Fragmentierung unserer Wahrnehmung durch den Einsatz von Medien, an der Fragmentierung von einstmalig als geschlossen wahrgenommenen Körper- und Stimmbildern, an der Fragmentierung von Gesten auf der Suche nach der Performativität und Theatralität des Alltags, des Subjekts und dessen Handlungsspielräumen.

Darin liegt ein erkenntnistheoretisches Problem im Umgang mit Geschichte und dem, was wir für gesellschaftliche Wirklichkeit halten. Walter Benjamin schreibt im Konvolut N *Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts* seines fragmentarischen *Passagen-Werks*:

Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwerfen und mir keinen geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren, sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Recht kommen lassen: sie verwenden.⁵

Benjamin argumentiert gegen den teleologischen Fortschrittsgedanken in der Geschichtsschreibung, dem er ein Denken der Diskontinuität und des Fragments entgegenstellt. Die Dinge sollen nicht als Erbe der Vergangenheit, die in der Gegenwart noch andauert, gewürdigt, sondern „durch die Aufweisung des Sprungs in ihnen gerettet“ werden.⁶ Die Rettung erfolgt durch einen aus einer spezifischen Gegenwartssituation heraus erfolgenden Sprung hinein in die Vergangenheit, ausgelöst durch einen Riss im Inneren der Dinge selbst, der die Dinge auf das hin öffnet, was in ihnen als Unabgegoltene schlummert, das Unabgegoltene, das an den Dingen mehr ist als die Dinge selbst. Dieses ermöglicht deren Weiterleben, ein Nachleben, das immer auch ein Weiterleben der Dinge als Tote ist. Ein Sprung, ein Verlust, ein Riss, der sie nicht zur Ruhe kommen lässt und ihre Erkennbarkeit in einem zukünftigen Moment ermöglicht. Diese Zukunft liegt in der Verwendung, im Stehlen und Benutzen, im produktiven Gebrauch des Materials durch den Geschichtsschreiber, der hier einem melancholischen Allegoriker gleichkommt, wobei ihm der Gebrauch einen neuen, entwendeten Sinn verleiht.

5 Benjamin 1991, 574 (N 1a,8).

6 Benjamin 1991, 591 (N 9,4).

Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern ein Bild, in dem das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.⁷

Der Ort dieser Bilder ist für Benjamin die Sprache, die sich in ihrem Status als Bild verdoppelt, um damit zu einer Szene zu werden, auf der die einzelnen Worte wie Schauspieler agieren: als Artaudsche Doubles eines Anderen und der gesprungenen Zeit, als ein gespenstisches Wiederholen des Vergangenen im Hier und Jetzt der je spezifischen Situation. In diesem gespenstischen Wiederholen einer Abwesenheit in den präsentischen Darstellungsraum - was ein signifikantes Spezifikum des Theaters ist - ist der Entzug der Darstellung stets mitgegeben. Jean-Luc Nancy bezieht diesen Zusammenhang in seinem Text auf die Notwendigkeit der Kunst zum Fragmentieren.

Diese Abwesenheit ist durch und durch Abwesenheit qua Darstellung. Und die Kunst selbst ist immer die Kunst, *es nicht zu sagen*, die Kunst, das Unsagbare *im Darstellungsprozeß selbst* zur Ex-Positio zu bringen.⁸

Für Nancy ist dieser „in seiner Unsagbarkeit ausgesagte Sinn“⁹ der Sinn der Existenz. Der Sinn steht nicht über der Existenz und kommt auf sie hernieder, sondern er ist immer schon in sie involviert, mit ihr stets schon gegeben. Unter Sinn versteht Nancy daher nicht mehr länger einen transzendental gegebenen Sinn. Vielmehr vermag dieser nur aufzutreten durch die Teilung und Fragmentierung des Sinnlichen und Sensiblen.

In der Kunst und auf besondere Weise im Theater kann es demnach nicht mehr primär um die Vermittlung von vorab gegebenem Sinn und Bedeutung gehen. Theater als konstellative Situation im Benjaminschen Sinne überliefert keinen bruchlosen Traditionszusammenhang. Das einmalige Zusammenkommen von Darstellern und Zuschauern im raum-zeitlichen Hier und Jetzt der Theatersituation produziert Unvorhergesehenes und legt offen. Das führt einerseits pragmatisch betrachtet zu einem Produktivwerden der Zuschauer. 1975 sagte Heiner Müller, der sicher einiges übers Fragmentieren wusste, in einem Brief an Martin Linzer über den Schreibprozess und dessen Abbildbarkeit in seinen Stücken:

7 Benjamin 1991, 577 (N 2a,3).

8 Nancy 1994, 177.

9 Nancy 1994, 177.

[...] die Fragmentarisierung eines Vorgangs betont dessen Prozeßcharakter, hindert das Verschwinden der Produktion im Produkt, die Vermarktung, macht das Abbild zum Versuchsfeld, auf dem Publikum koproduzieren kann.¹⁰

Auf einer ontologischen Argumentationsebene, die für Jean-Luc Nancy stets ein Garant für Widerständigkeit ist und deshalb die Möglichkeit des Einspruchs gegen herrschende Diskurse bereitstellt, offenbart das Fragment andererseits den Sinn unserer Existenz als einen stets auf uns zu-kommenden Sinn, als etwas, das uns zu-teil wird, das wir mit anderen teilen, das sich mitteilt. Und was wäre Theater anderes als teilen? Wenn es teilen ist, was wäre es dann anderes als Fragment? Und dass es teilen ist, liegt schon in der räumlichen Zweiteilung des theatralen Dispositivs in Bühne und Zuschauerraum begründet. Somit steht das Fragment oder die Kunst, was hier das gleiche ist, für eine Öffnung auf etwas noch nicht Formuliertes, noch nicht Sagbares, für die Potenzialität einer Handlung. Damit rücken die Bahnungen dieses Sinns selbst in den Vordergrund, Bahnungen, die auf dem Vergnügen, oder genauer gesagt, auf dem Lustempfinden des Subjekts basieren.

Dieses Lustempfinden kann durchaus im Sinne Julia Kristevas als Durchquerung signifikanter symbolischer Ordnungen verstanden werden, Durchquerungen, die diese Ordnungen dissoziieren.¹¹ Diese Unterbrechung der Anwesenheit des Sinns, die die Kunst *qua* Fragment ist, und seine Öffnung hin auf dessen aufgeschobene Ankunft, sein Werden und seine Präsenz, impliziert das, was Jacques Lacan als *jouissance* bezeichnet: *jouir en sens*, eine Lust am Mehr als Sinn, an dem, was den Sinn übersteigt, an dem, was in den Sinn (hinein) kommt, was einem einfällt, an der Erschöpfung im und des Sinns, eine Lust und Freude am Überschuss des Signifikanten. Damit ist ein Subjekt angesprochen, das selbst Fragment ist, sich als ganzes unzugänglich bleiben muss, welches aber gerade aufgrund seiner Fragmentiertheit und Unabgeschlossenheit Zugang zur Existenz hat. Fragment ist demnach auf keinen Fall als defizitär zu verstehen, sondern als Möglichkeitsbedingungen für unseren *Zugang* zur Welt. Gerade weil der Mensch immer schon, wie es Giorgio Agamben im Hinblick auf die Geste formuliert, im Medium ist,¹² gerade weil er immer schon an der ubiquitären und daher nicht zu verortenden, geheimnisvollen symbolischen Ordnung teilhat, ist er *per se* ein intermediales Wesen das, so Georg Christoph Tholen, ohne Dazwischenkunft der Medien in den Raum, der durch die Tei-

10 Müller 1989, 125.

11 Kristeva 1978.

12 Agamben 2001, 60.

lung entsteht, nichts von sich wüsste.¹³ Das Subjekt selbst ist eine Konstellation, die das Denken und das Subjekt verräumlicht, es auseinandersetzt, damit es sich mit der Welt *auseinandersetzen* kann. Für Jean-Luc Nancy beruht dieses Fragmentiertsein des Subjekts auf der Erfahrung unserer Sinneswahrnehmung. Hören und Sehen, Berühren, Schmecken und Riechen sind unterschiedliche Kanäle, die zunächst getrennt voneinander den Menschen auf die Welt hin öffnen. Die Sinne machen uns die Welt auf verschiedene Weisen und an verschiedenen Orten zugänglich. Diese „reziproke Äußerlichkeit sinnlicher Regionen“ muss nun, um zu einem Intelligiblen und damit zu einer Wahrnehmung und einem Denken zu führen, in „Einheit und Organizität“ überführt werden.¹⁴ Ein Theater das Fragments, das Hören und Sehen trennt, unterteilt und teilt das Sinnliche und den sich darin anbahnenden Sinn in diesem Sinne neu und anders. Es versperrt sich der Integration der Sinne und arbeitet auf deren Unterbrechung in den Zwischenräumen hin, in denen die Wahrnehmung sich über die materiellen Signifikanten auf einen Sinn hinspannt, ohne sich je in ihm erschöpfen zu können.

Die Unterbrechung der symbolischen Ordnung in dieser Ordnung selbst, die Unterbrechung normativ-habitualisierter sprachlicher wie handlungsorientierter Vereinbarungen, weist diese Ordnung selbst als kontingente und damit letztlich fragmentierte aus.

Das Fragment (die Kunst) ist also das Symbolische selbst im Augenblick seiner Unterbrechung. Es ist das Geheimnis – Lust und Leid –, das das Symbolische unterbricht und somit dieses Mehr-an-Sinn freilegt, dieses unendliche Mehr an Bedeutung, das in der Selbstbezogenheit und im Zu-sich-selbst-exponiert-sein der Existenz beruht.¹⁵

In diesem Sinne soll Fragment im vorliegenden Band verstanden werden: Das Theater des Fragments eröffnet Zugänge zur Welt, die damit nicht als gegeben oder stabil vorausgesetzt wird. In der sich entziehenden Darstellung von Welt in der Darstellung selbst, in jenem anwesend abwesenden Sinn offenbart sich damit etwas von der Geste des Theaters selbst als Fragment.

13 Zur Bedeutung von Nancys Text für die Medienwissenschaft vgl. Tholen 2002.

14 Nancy 1994, 176.

15 Nancy 1994, 183.

Literaturverzeichnis

- Agamben 2001, G.: „Noten zur Geste“, in: G. Agamben, *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Freiburg/Berlin 2001, 53-62.
- Benjamin 1991, W.: *Das Passagen-Werk*, in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991.
- Duden 1990: *Duden. Das Fremdwörterbuch*, Mannheim 1990.
- Kristeva 1978, J.: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a. M. 1978.
- Lehmann 1999, H.-T.: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 2001² (1999¹).
- Müller 1989, H.: „Ein Brief“, in: H. Müller, *Theater-Arbeit*, Berlin 1989.
- Nancy 1994, J.-L.: „Die Kunst – Ein Fragment“, in: J.-P. Dubost (Hrsg.), *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*, Leipzig 1994, 170-184.
- Szondi 1963, P.: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*, Frankfurt a. M. 1963.
- Tholen 2002, G. C.: *Die Zäsur der Medien*, Frankfurt a. M. 2002.