

das Schauspielhaus Schaufenster
Beschreibung einer Form des neuen Theaters

„Wo ein Fenster ist, da sickert zwangsläufig die Welt herein und die Kunst hinaus.“¹

Diplomarbeit
zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie
an der Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften
der Universität Wien

eingereicht von
Hannes Wurm
Wien, März 2003

Inhalt

Einleitung	6
das Schauspielhaus Schaufenster Beschreibung einer Form des neuen Theaters	
das Schauspielhaus Schaufenster Beschreibung einer Form des neuen Theaters	10
das Schaufenster als Form des neuen Theaters	12
das Schauspielhaus Schaufenster als Schnittpunkt von Lebenswelt und Kunstwelt	
inhaltliche Untersuchung	19
der Theatertext in der Ästhetik	19
die Übersetzung des Theatertextes	27
die Kunstwelt des Textes	34
das Schauspielhaus Schaufenster als Schnittpunkt von Lebenswelt und Kunstwelt	
formale Untersuchung	47
das Verhältnis des geschriebenen Textes zum theatralischen und die Stellung	
des Autors in der Praxis des Theaters.....	47
der Raum.....	53
die Inszenierung	59
der Schauspieler, der Zuschauer und die Beziehung Schauspieler und	
Zuschauer in der Darstellung.....	73
die Möglichkeiten des Schauspielhaus Schaufensters.....	105
das Schauspielhaus Schaufenster als Objekt im öffentlichen Raum	105
das Schauspielhaus Schaufenster als eine Möglichkeit des blinden Flecks	110

die Schauspielhaus Schaufenster – Dokumentation

Textbeiträge

fishy.....	117
Hilde Haider-Pregler.....	119
Walter Kootz.....	121
Susanne Wolf	125

die Schauspielhaus Schaufenster Produktionen mit Stückinhalt und Beiträgen der Autoren

Raoul Biltgen: Nachspiel – ein kurzes Stück Theater	128
das Stück	128
Beitrag des Autors	129
Alexander Widner: Gegen Tagesende	132
das Stück	132
Andreas Staudinger: Fremd Körper	133
das Stück	133
Beitrag des Autors	134
Alois Hotschnig: Aus	135
das Stück	135
Egon A. Prantl: Hirntod – 1 Stück / 4 Bilder	136
das Stück	136
Beitrag des Autors	137

Josef Rieser: Furor (Tschobls Furor – Monolog)	139
das Stück	139
Beitrag des Autors	139
Georg Timber-Trattnig: Hera Clit	141
das Stück	141
Beitrag über den Autor	142
Harald Kislinger: Neger (Stück)	144
das Stück	144
Beitrag des Autors	145
Erwin Riess: Mein Österreich. Ein Monolog für Rainer Frieb	147
das Stück	147
Beitrag des Autors	147
Bettina Balàka: Steinschlag	149
das Stück	149
Beitrag der Autorin	150
Wolfgang Schmid: Niemand hat ein Arschloch wie ein Cowboy	152
das Stück	152
Beitrag des Autors	153
Bernd Liepold-Mosser: Flutlicht Fun Figur Cluster Vol.2 eine Textmaschine	154
das Stück	154
Beitrag des Autors	155

Biografien der Autoren (in alphabetischer Reihenfolge)

Bettina Balàka	157
Raoul Biltgen	157

Alois Hotschnig	157
Harald Kislinger	158
Bernd Liepold-Mosser	158
Egon A. Prantl	158
Josef Rieser.....	159
Erwin Riess.....	159
Wolfgang Schmid	159
Andreas Staudinger	160
Georg Timber-Trattnig	160
Alexander Widner	160

Biografien RegisseurInnen und SchauspielerInnen (in alphabetischer Reihenfolge)

Maximilian Achatz (Fremd Körper, Regie).....	161
Ingrid Ahrer (Gegen Tagesende, Regie)	161
Martin Beck (Steinschlag, Flutlicht Fun Figur)	161
Helmut Berger (Aus, Regie / Schauspiel)	161
Hemma Clementi (Steinschlag).....	162
Thomas Dittmar (Nachspiel, Regie).....	162
Corinne Eckenstein (Steinschlag, Regie).....	162
fishy (Hirntod, Regie)	162
Beatrice Frey (Neger)	163
Rainer Frieb (Hirntod, Mein Österreich).....	163
Evelyn Fuchs (Flutlicht Fun Figur)	163
Hans Gratzer (Furor, Regie).....	164
Philipp Harnoncourt (Neger, Regie)	164
Simon Hatzl (Nachspiel, Hirntod, Hera Clit)	164
Horst Heiß (Nachspiel, Hirntod)	164
Max Hoffmann (Niemand hat ein Arschloch wie ein Cowboy).....	165
Simon Jaritz (Neger).....	165
Christine Jirku (Hirntod).....	165
Georges Kern (Neger)	165

Monika Klose (Fremd Körper)	166
Julia Köhler (Steinschlag)	166
Gottfried Neuner (Hera Clit)	166
Wolfgang Palka (Hirntod)	166
Gernot Piff (Flutlicht Fun Figur).....	167
Barbara Redl (Neger)	167
Karsten Rühl (Gegen Tagesende)	167
Brigitte Soucek (Hera Clit, Niemand hat ein Arschloch wie ein Cowboy)	167
Roswitha Soukup (Tschobls Furor)	168
Martin Schulze (Niemand hat ein Arschloch wie ein Cowboy, Regie)	168
Georg Staudacher (Hera Clit, Regie)	168
Katrin Thurm (Fremd Körper)	168
Günther Treptow (Hera Clit)	169
Susanne Wolf (Mein Österreich, Regie)	169
Michael Zelenka (Flutlicht Fun Figur, Regie).....	169
das Schauspielhaus Wien	
Saison 2000/01 MUSIK+theater	170
Abbildungsverzeichnis	175
Literaturhinweise	176

Einleitung

Das Schauspielhaus Schaufenster war für die Saison 2000/2001 zweite Spielstätte des Schauspielhaus Wien. Es war die letzte Saison des Schauspielhauses unter der Intendanz Hans Gratzer, der es im Jahr 1978 gründete.

Gratzer leitete das Haus in der Porzellangasse im 9. Wiener Gemeindebezirk von 1978 bis 1985 und von 1990 bis 2001. Er machte es in dieser Zeit zur führenden Mittelbühne Wiens. Außerdem verhalf er dem Schauspielhaus auch international zu hohem Ansehen – in der zweiten Hälfte seiner Intendanz besonders durch sein Konzept der Ur- und Erstaufführungen; seit der Wiedereröffnung im Jahr 1991 wurden ausschließlich solche gespielt². Unter den Uraufführungen dieser Jahre waren unter anderen Stücke von Marlene Streeruwitz, Wolfgang Bauer, Wolfgang Maria Bauer, Franzobel, Alois Hotschnig, Thomas Jonigk, Harald Kislinger, Georg Timber-Trattnig, Alexander Widner und vor allem von Werner Schwab, als dessen Entdecker Gratzer gilt.

Den Abschluß seiner Direktion am Schauspielhaus bildete die „Saison 2000/2001 MUSIK+theater“³. In dieser Saison wurde auf der großen und bis dahin einzigen Bühne des Hauses gemeinsam mit Martin Haselböck als musikalischer Leiter und der Wiener Akademie als Orchester ohne Ausnahme Musiktheater produziert.



Abbildung 1: Hans Gratzer im für das Musiktheater umgebauten Schauspielhaus

Das Sprechtheater fand im Schaufenster, das extra für diese eine Saison gegründet wurde, ein neues Zuhause. Gratzner entwarf für das Schaufenster ein neuartiges und radikales Konzept: jede zweite Woche sollte eine Uraufführung eines zeitgenössischen österreichischen Autors gezeigt werden. Dafür wurden die Autoren teils persönlich, teils über die Medien eingeladen, Stücke für das Schaufenster zu schreiben oder zu adaptieren.

Aus über 140 eingereichten Texten wurde von den Bühnenverlagen und Autorenvertretungen Österreichs (Thomas Sessler Verlag, Kaiser Verlag, Pero Verlag, Verlag Bunte Bühne, IG AutorInnen, Grazer Autorenversammlung) eine Vorauswahl getroffen. Das war das erste Mal, daß sämtliche Bühnenverlage und Autorenvertretungen mit einem Theater so eng den Spielplan betreffend und beeinflussend zusammenarbeiteten. Aus dieser Vorauswahl wurden vom Schauspielhaus zwölf Stücke ausgewählt, die in dieser einen Saison uraufgeführt wurden.

Das Schauspielhaus Schaufenster als Theaterraum war ein Gassenlokal neben dem Schauspielhaus mit einem fast 20 Meter langen Schaufenster zur Straße hin. Es wurde nach seiner ursprünglichen Bestimmung als Fischgeschäft der Kette „Nordsee“ unter der Direktion George Tabori vom Theater adaptiert, zuerst als Buchhandlung⁴ und anschließend für verschiedene künstlerische Veranstaltungen wie Ausstellungen, Lesungen⁵ oder Installationen⁶ verwendet. Vor der Gründung des Schauspielhaus Schaufensters wurde darin ein einziges mal Theater gespielt⁷ und zwar im ersten Halbjahr des Jahres 2000 - gleichsam als Generalprobe für das Schaufenster.

Das Schaufenster war zugleich Bühne und Zuschauerraum. Ein gebautes Bühnenbild gab es nicht – definiert wurde der Raum durch die unterschiedlichen Zuschauersituationen. Das Fenster des Schaufensters war transparent, sodaß die Zuschauer und Schauspieler während der Vorstellung ungehindert auf die Straße schauen konnten. Passanten auf der Straße hatten wiederum die Möglichkeit, das Geschehen im Theater mitzuverfolgen. Hans Gratzner umschrieb das in seinem Konzept folgendermaßen: „Das Autoren-Schaufenster ermöglicht den Blick in das

Theater der zeitgenössischen österreichischen Autoren und den Blick der österreichischen Autoren durch das Schaufenster hinaus auf die Straße.“⁸



Abbildung 2: das Schauspielhaus Schaufenster

Die folgende Arbeit über das Schauspielhaus Schaufenster besteht aus zwei Teilen. Im ersten werde ich die Ästhetik des Schaufensters untersuchen. Ich werde dabei nicht speziell auf die einzelnen Stücke und Inszenierungen eingehen, sondern das Projekt als Gesamtes beschreiben. Es geht mir dabei um den Rahmen des Schaufensters und die damit verbundenen Bedingungen, die für alle Produktionen gleich waren, sich jedoch von denen anderer Bühnen vollkommen abhoben; Das machte das Schaufenster zu einem der spannendsten Theater seiner Zeit. Natürlich werde ich dabei Situationen einzelner Vorstellungen als Beispiel heranziehen, jedoch will ich hauptsächlich das ästhetische Spannungsfeld des Schaufensters zwischen Lebenswelt und Kunstwelt analysieren, um in weiterer Folge Schlüsse auf das Theater im allgemeinen ziehen zu können.

Dabei werde ich das Schaufenster sowohl als inhaltliches Konzept als auch als formalen Raum verstehen: Inhaltlich war das Konzept der Uraufführungen in einem Zweiwochenrhythmus in dieser Form für ein Theater neu und einmalig. Formal dagegen wurde die Nutzung eines Schaufensters als Theaterraum bereits in den 70er und 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts vom Squat Theatre in New York erprobt.

Betonen möchte ich an dieser Stelle, daß dieser Teil – wie schon im Titel ersichtlich – eine Beschreibung des Schaufensters und seinen Teilaspekten Stücktext, Autor, Raum, Inszenierung und Darstellung mit Hilfe verschiedener philosophischer Texte über Theater und Ästhetik ist, wobei ich mich mittels Zitate weitaus an diesen Texten orientiere. Dadurch wollte ich als ein an diesem Projekt Beteiligter die Beschreibung möglichst ohne Wertung ausführen und die Spannung beziehungsweise die Möglichkeiten dieser ungewöhnlichen Form von Theater anhand philosophischer Theorien aufzeigen. (Dabei darf nicht vergessen werden, daß eine Auswahl von Texten an sich schon eine bestimmte Wertung darstellt.) Texte, die das Schaufenster und die Arbeit im Schaufenster definitiv beurteilen, sind im zweiten Teil der Arbeit zu finden.

Der zweite Teil ist eine Dokumentation über das Schaufenster. Er besteht nicht nur aus einer Zusammenstellung der Daten aller Produktionen, sondern eben auch aus mehreren Texten über das gesamte Projekt. Der Großteil dieser Texte stammt von den Autoren, deren Stücke im Schaufenster zu sehen waren. Dieser Teil ist eine für diese Arbeit erstellte Zusammenfassung des von mir redaktionell betreuten und von Hans Gratzner herausgegebenen Buches „Schauspielhaus Schaufenster – eine Dokumentation“⁹, das im Oktober 2001 erschienen ist.

das Schauspielhaus Schaufenster

Beschreibung einer Form des neuen Theaters

Peter Brook beginnt sein Buch „der leere Raum“¹⁰ mit folgenden Sätzen: „Ich kann jeden Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“¹¹ Wenn der Raum ein Schaufenster hat, kommt – meist zufällig – ein Mann hinzu, der sowohl dem einen Mann, der durch den Raum geht, als auch dem anderen, der ihm dabei zusieht, zusieht – und dabei wiederum von den anderen zwei gesehen wird; ist diese Situation für eine Theaterhandlung unbedingt notwendig?

Die These, die ich zu untermauern versuche, ist, daß für eine Theaterhandlung an sich natürlich kein Schaufenster notwendig ist. Allerdings werden im Schaufenster als eine Form des neuen Theaters im Spannungsfeld zwischen Lebenswelt und Kunstwelt neue theatrale Wahrnehmungsformen und ästhetische Erfahrungen gewonnen. Dadurch eröffnet sich ein neuer Zugang zum Theater. In weiterer Folge ist es möglich, Schlüsse über das Theater im speziellen und über Ästhetik und Kunst im allgemeinen zu ziehen.

Theater wird heute immer noch als ein in sich geschlossenes System der Kunstwelt gesehen. Zwar hat sich aus heutiger Sicht das Theater innerhalb dieser Grenze gewandelt: für seine Definition sind verschiedene Elemente des Theaters – Zeichen, Symbole und Rituale – nicht mehr relevant. Selbst in den großen Tempeln der darstellenden Kunst ist der rote Vorhang öfters verschwunden, die Abgrenzung zwischen Bühne und Zuschauerraum wurde selbst dort erweitert oder aufgelöst, um nur zwei Beispiele für diesen Wandel zu nennen.

Was aber geblieben ist, ist die Grenze zwischen der Kunstwelt des Theaters und der Lebenswelt außerhalb. Sie wird als das angesehen, was das Theater als hohe Kunst definiert. Verbindungen zwischen den beiden Welten werden dadurch ausgeschlossen, Einflüsse von einer auf die andere Welt sind, wenn überhaupt, nur

mit einer Verschiebung in Zeit und Raum möglich. Beispiel einer Ausnahme, bei der die Kunstwelt von der Lebenswelt zur selben Zeit am selben Ort beeinflusst wird, wäre, wenn im Zuschauerraum ein Mobiltelefon läutet; das wird jedoch (zu Recht) als Irritation und nicht als Regel angesehen.

Den Schwerpunkt meiner Überlegungen über das Schauspielhaus Schaufenster wird die Gegenüberstellung dieser beiden Welten, die der Lebenswelt und die der Kunstwelt, innerhalb des Schaufensters einnehmen. Es sind dies Begriffe aus der Kunsttheorie von Arthur C. Danto. Ausgehend von Andy Warhols „Brillo Boxes“ sowie der Kunstgegenstände Marcel Duchamps, stellte er die Frage, wann und unter welchen Umständen ein gewöhnliches Ding ein Kunstwerk darstellt.

In seiner Theorie setzt Danto der Lebenswelt als Welt der „banalen Existenz“¹² von Dingen die Kunstwelt entgegen. In der Kunstwelt werden die Dinge durch die Möglichkeit der Interpretation, die den Moment des „aboutness“ als Differenzkriterium darstellt, zu Kunstgegenständen. Das Kunstwerk wird darin durch eine Atmosphäre der Kunsttheorie und eine Kenntnis der Kunstgeschichte geformt.¹³

Danto beschreibt das folgendermaßen: „Etwas überhaupt als Kunst zu sehen, verlangt nichts weniger als das: eine Atmosphäre der Kunsttheorie, eine Kenntnis der Kunstgeschichte. Kunst ist eine Sache, deren Existenz von Theorien abhängig ist; (...) Vielleicht kann man darüber, wie die Welt ist, unabhängig von irgendwelchen Theorien sprechen, die wir hinsichtlich der Welt haben mögen; (...) Klar ist aber, daß es keine Kunstwelt geben kann ohne eine Theorie, da die Kunstwelt von Theorie logisch abhängig ist.“¹⁴

Das Schaufenster kann als ein Schnittpunkt von Kunstwelt und Lebenswelt gesehen werden. Inhaltlich ist das Theaterstück des zeitgenössischen Autors Bestandteil der Kunstwelt, die aktuelle politische und sprachliche Umgebung, in der es entstanden ist und in der es präsentiert wird, Teil der Lebenswelt. Formal ist das Schaufenster als Raum, in dem Theater stattfindet, Bestandteil der Kunstwelt, die Straße außerhalb und das Treiben auf ihr Teil der Lebenswelt.

Im Schaufenster treten Kunstwelt und Lebenswelt immer wieder in direktem Kontakt, sie berühren einander. Sie gehen sogar durch die Durchlässigkeit des Schaufensters (sowohl inhaltlich als Konzept als auch formal als Fenster gesehen) in dem Maße eine Verbindung ein, daß für den Rezipienten ein Ganzes ersichtlich wird. Der Zuschauer nimmt in seiner Wahrnehmung zur gleichen Zeit sowohl Kunst- als auch Lebenswelt auf. Parallel dazu wird das Schaufenster als Trennung zwischen diesen beiden Welten wahrgenommen. Es werden infolge des Drinnen und Draußen (ebenfalls inhaltlich und formal gesehen) Unterschiede erkannt.

Dieses Wechselspiel von Verbindung und Differenz läßt zu, das Schaufenster sowohl als Grenze und damit als Definition von Kunstwelt und Lebenswelt zu sehen als auch die durch die Durchlässigkeit des Schaufensters gegebenen Möglichkeiten von Verschiebung und Auflösung dieser Grenze aufzuzeigen.

das Schaufenster als Form des neuen Theaters

Bevor ich mich diesem Gedankengang zuwende und ihn weiter ausführe, möchte ich den schon im Titel der Arbeit enthaltenen Begriff des neuen Theaters definieren. Er stammt von Hans-Thies Lehmann, der ihn in seinem Buch „Postdramatisches Theater“¹⁵ beschreibt. In diesem Text geht Lehmann unter anderem anhand des Squat Theatres auch auf den formalen Aspekt des Schaufensters als eine Form des neuen Theaters ein.

In den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts spielte diese Theatergruppe, die 1969 in Budapest gegründet wurde und sich 1987 auflöste, in New York West 23rd street, ebenso wie später das Schauspielhaus in der Wiener Porzellangasse, in einem Schaufenster¹⁶. Einmal trat die Gruppe im deutschsprachigen Raum auf. Der Gründer des Festivals „Theater der Welt“, Ivan Nagel, lud sie 1979 zu diesem Festival (das damals noch „Theater der Nationen“ hieß) nach Hamburg ein. Sie präsentierte dort ihre 1977 mit dem Obie Award ausgezeichnete Produktion „Pig Child Fire“¹⁷ und „Andy Warhol's Last Love“ – natürlich hinter einem Schaufenster. Für Nagel war die ungewohnte Form des Theaters beeindruckend, wie er in einem

Interview mit der Berliner Zeitung zwanzig Jahre danach bemerkt¹⁸. Lehmann dagegen steht dieser Form des Happenings „in seiner amerikanischen Variante“¹⁹ nicht gerade positiv gegenüber.

Er empfindet das Spiel in einem Schaufenster als einen „Moment des Kriegs gegen das Publikum“²⁰ und argumentiert, daß ein solches Theater mit seinem Happeningcharakter neue Wahrnehmungen entstehen läßt und so der „„automatisierten‘ Wahrnehmung““²¹ des Publikums entgegentläuft. Damit ist es als Gegenpol zu den politischen Formen des Theaters, die von den historischen Avantgarden bis in die 60 Jahre die experimentelle Szene beherrschten, zu sehen. Nach Lehmann dient die theatrale Kommunikation im Schaufenster nicht in erster Linie der Konfrontation mit dem Publikum, sondern zur Herstellung von Situationen der Selbstbefragung und Selbsterfahrung der Beteiligten. Die Frage, ob darin „eine Entpolitisierung, eine nur kurzfristig wirksame Resignation oder ein verändertes Verständnis dessen, was Politik im Theater sein kann, zum Ausdruck kommt“²², läßt er offen.

Es wird im Laufe der Arbeit noch ersichtlich, daß die Herstellung von neuen Wahrnehmungen im Schaufenster die Möglichkeit eines neuen Weges der Ästhetik des Theaters in ihrer heutige Form sein kann und möchte diesbezüglich auf die Philosophie des blinden Flecks von Wolfgang Iser hinweisen. Auf das Argument „der Entpolitisierung, der Resignation beziehungsweise des veränderten Verständnisses von Politik im Theater“²³ gehe ich jedoch gleich jetzt ein. Im Gegensatz zum Standpunkt Lehmanns ist der Gedanken Danto zu sehen, der alle Kunst als politisch definiert.

Er stellt in „Kunst nach dem Ende der Kunst“²⁴ bezüglich des Schreibens als Kunstform fest: „Die Kunst eines Staates verkörpert den Staat oder, anders ausgedrückt, der Staat nimmt in den von ihm gebilligten Kunstwerken konkrete Formen an, so daß Schreiben stets die Inschrift der politischen Ordnung trägt, in der es entstand, und alle Kunst politisch ist, selbst wenn Politik nicht ihren unmittelbaren Inhalt ausmacht.“²⁵ Diesen Gedanken weitergeführt, ist auch jede Form des Theaters, die ein Staat zuläßt oder sogar unterstützt, als eine politische zu

sehen. Selbst das sogenannte unpolitische Theater, das Politik nicht direkt zum Inhalt hat, ist ein politisches. Damit möchte ich nicht zum Ausdruck bringen, daß das Schauspielhaus Schaufenster keine politischen Fragen und Themen zum Inhalt hatte, sondern vielmehr, daß die Theaterform des Schaufensters selbstverständlich als politisch zu sehen ist, und nicht als Entpolitisierung oder gar Resignation, wie es Lehmann interpretiert.

Das Schauspielhaus Schaufenster ist in diesem Sinn als „Theatertheater“ im Gegensatz zum Straßentheater zu sehen, das sich vor allem in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts die Straße als anderen Spielort insbesondere für kritisch oppositionelle Interessen politischer Theatergruppen zu Nutze gemacht hat. Georg Stenzaly definiert diese Form des Theaters wie folgt: „Sie (die Straßentheater der 67/68er-Bewegung; Anm.) verstanden sich als Alternative zum traditionellen Theater. Ästhetische Fragen waren dem S. (Straßentheater; Anm.) unwichtig, ja eher verpönt, gar tabuisiert. Die Gruppen spielten kurze, aktualitätsbezogene, selbstgeschriebene Szenen und Stücke. Oft wurde für eine bestimmte Demonstration oder Aktion eine Szene entwickelt, die dann nur einmal zur Aufführung kam.“²⁶ Mittlerweile sind durch die intensivere Auseinandersetzung mit Theaterästhetik und Spielpädagogik neben dem politischen Straßentheater neue Formen wie Prozessionen, Maskenspiele, Zirkusnummern und Mitmachaktionen entstanden.

Das Schaufenster dagegen bietet von einem in Vergleich dazu traditionellen Theaterraum aus inhaltlich und formal eine Öffnung von der Kunstwelt des Theaters hin zur Lebenswelt. Es wird nicht auf der Straße gespielt, jedoch wird sie im Spiel nicht ausgeschlossen. Dadurch hat es im Gegensatz zum Straßentheater auch die Möglichkeit zu mehr Konzentration in der theatralischen Auseinandersetzung, was Peter Handke in seinem Buch „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“²⁷, in dem er Straßentheater und „Theatertheater“ vergleicht, als einen Nutzen des „Theatertheaters“ beschreibt: „Wozu es (das ‚Theatertheater‘; Anm.) taugen könnte (wozu es bisher auch getaugt hat): als ein Spielraum zur Schaffung bisher unentdeckter innerer Spielräume des Zuschauers, als ein Mittel, durch das das Bewußtsein des einzelnen nicht weiter, aber genauer wird, als ein

Mittel zum Empfindlichmachen: zum Reizbarmachen: zum Reagieren: als ein Mittel, auf die Welt zu kommen. Das Theater bildet dann nicht die Welt ab, die Welt zeigt sich als Nachbild des Theaters. Ich (Handke; Anm.) weiß, das ist eine kontemplative Haltung: aber ich würde mir nicht sagen lassen, daß die Alternative zu Kontemplation Aktion ist.“²⁸

Zurück aber zum Begriff des neuen Theaters im allgemeinen. Lehmann versteht das neue Theater als ein postdramatisches Theater, als Theater nach dem Drama. Er meint, daß sich mit der Postmoderne und ihrem Wandel hin zur Pluralität auch das Theater gewandelt hat. Ein Anzeichen dafür sieht Lehmann in der Entstehung neuer möglicher Theaterformen – wie etwa die Performance oder das Happening – in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Es sind dies Formen, in denen der Text – als ein Modell von Welt – nicht mehr Mittelpunkt des dramatischen Geschehens ist. Verschiedene andere theatrale Zeichen der Handlung sind ihm gegenüber gleichberechtigt. Zentral ist demnach bei diesen Formen nicht mehr der Text, sondern ein Gesamterlebnis des Geschehens. „In Postdramatischen Theaterformen wird der Text, der (und wenn er) in Szene gesetzt wird, nurnmehr als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen.“²⁹

Das dramatische Theater – das Theater vor dem postdramatischen – versteht Lehmann dagegen als ein Theater der Illusionsbildung, in dem das Publikum früherer Jahrhunderte den Illusionen der Bühnentricks, kunstvoller Lichtspiele, der Musikuntermalung, Kostüme und Kulissen verfiel. Das Theater wollte damit um den Text einen fiktiven Kosmos errichten, mit dem es die Welt, wenn auch abstrahiert, so doch für den Zuschauer immer noch nachvollziehbar erscheinen läßt. Das im dramatischen Theater Wahrgenommene kann auf die Welt und in weiterer Folge auf eine Totalität von Welt bezogen werden. „Ganzheit, Illusion, Repräsentation von Welt sind dem Modell ‚Drama‘ unterlegt, umgekehrt behauptet dramatisches Theater durch seine Form Ganzheit als Modell des Realen. Dramatisches Theater endet, wenn diese Elemente nicht mehr das regulierende Prinzip, sondern nurnmehr eine mögliche Variante der Theaterkunst darstellen.“³⁰

Das postdramatische Theater ist jedoch nicht einfach Negation oder bloßes Wegsehen von dieser „Drama-Tradition“³¹. Diesbezüglich sind das postdramatische Theater und sein Verhältnis zum dramatischen Theater mit der Postmoderne vergleichbar, die aus der Moderne heraustrat ohne aber den Bezug zu ihr zu verlieren. Strukturen des dramatischen Theaters sind auch im postdramatischen, wenngleich in wie immer geschwächerter und abgewirtschafteter Form, vorhanden – „als Erwartung großer Teile seines Publikums, als Grundlage vieler seiner Darstellungsweisen, als quasi automatisch funktionierende Norm seiner Drama-turgie (sic!)“³²

„Postdramatisches Theater schließt also die Gegenwart / die Wiederaufnahme / das Weiterwirken älterer Ästhetiken ein, auch solcher, die schon früher der dramatischen Idee auf der Ebene des Textes oder des Theaters den Abschied gegeben haben. Kunst kann sich überhaupt nicht entwickeln ohne Bezugnahme auf frühere Formen. In Frage stehen einzig Niveau, Bewußtheit, Explizitheit und die besondere Art des Bezugs.“³³ Wie Lehmann betont, benötigt das neue Theater klassische Normen allerdings nicht dazu, um sich dagegen polemisch abzugrenzen und so seine eigene Identität zu etablieren. „(...) Provokation macht noch keine Form, auch die provozierend verneinende Kunst muß aus eigener Kraft Neues setzen und kann nur daraus, nicht aus der Verneinung klassischer Normen eigene Identität gewinnen.“³⁴

In diesem Zusammenhang verweist er darauf, daß die Macht der Tradition im öffentlichen Bewußtsein klassische Begrifflichkeit in ästhetische Normen umgewandelt hat. Zu unterscheiden ist jedoch der Rückgriff des neuen Theaters auf Früheres und der Schein fortdauernder Gültigkeit beziehungsweise Notwendigkeit dieser hergebrachten Normen. „(...) postdramatisches Theater (heißt; Anm.) erneut und erst recht nicht: ein Theater, das beziehungslos ‚jenseits‘ des Dramas steht. Es kann vielmehr begriffen werden als Entfaltung und Blüte eines Potentials des Zerfalls, der Demontage und Dekonstruktion im Drama selbst.“³⁵

Das postdramatische Theater ist zumeist, aber nicht ausschließlich, an experimentell gesonnene und risikobereite Theater gebunden, wenngleich das kein Werturteil über die Qualität eines Theaters impliziert. „Es geht um die Analytik einer veränderten Theateridee, nicht die Würdigung einzelner künstlerischer Leistungen. Im Mainstream schwimmen auch wunderbare Fische, Schrott fällt auch in Avantgardenkellern an. Auch gab und gibt es in den Institutionen des neuen Theaters einen Avantgarde-Konformismus, der ebenso leblos ausfallen kann wie das toteste ‚tote Theater‘ im Sinne Peter Brooks.“³⁶

Die Entwicklung des Theaters zum postdramatischen Theater fand hauptsächlich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Namentlich erwähnt Lehmann in diesem Zusammenhang das Mickerytheater, das Kaaitheater, Kampnagel, Mousonturm, das TAT in Frankfurt, das Hebbeltheater und die Szene Salzburg³⁷, sowie Regisseure wie Wilson, Fabre, Schleef und Lauwers³⁸, mit dem Wissen, nur einen schwindend kleinen Teil von Theatern und Regisseuren genannt zu haben. Das Schauspielhaus – sowohl unter der Intendanz Gratzner als auch unter der Intendanz Tabori – wäre in dieser Liste als Beispiel für Wien zu nennen; die Jahre hindurch gab es zudem immer wieder Kontakte zwischen Schauspielhaus und den meisten von Lehmann genannten Theatern. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die enge Bindung zwischen Hans Gratzner und Elke Lang³⁹, die wiederum mit dem TAT Frankfurt eng verbunden war.

Das Schauspielhaus Schaufenster ist ebenso eine Form des neuen postdramatischen Theaters. Selbst wenn die Stücke zeitgenössischer Autoren den Schwerpunkt bilden, so ist der einzelne Theatertext gleichberechtigter Teil eines Ganzen – sowohl bezüglich des Konzepts als auch bezüglich der Form des Schaufensters. Inhaltlich ist der einzelne Text als ein Teil eines Gesamtüberblicks über die zeitgenössische österreichische Literatur zu sehen und kann in weiterer Folge als ein Abbild der aktuellen gesellschaftlichen Situation von Theatermachern – wie ich im weiteren Verlauf der Arbeit Regisseur, Produktionsteam und Schauspieler zusammenfassend nenne – und Rezipienten betrachtet werden. Formal ist er eingebettet in das Gesamterlebnis des

Geschehens im „Theaterraum Schaufenster“, der das Außen der Lebenswelt in die Kunstwelt der Theateraktion mit einbezieht.

Theater als Modell von Welt, das im dramatischen Theater regulierendes Prinzip ist, wird als solches aufgelöst und erweitert. Im Schaufenster werden neue Wahrnehmungen und neue ästhetische Erfahrungen gemacht, womit sich dem Rezipienten das Erkennen und Erfassen von Pluralität in der Wirklichkeit öffnet. Die Repräsentation einer Totalität von Welt weicht dem Erlebnis einer Vielfalt von Welt. Diese neuen Wahrnehmungen und ästhetischen Erfahrungen sind jedoch nicht als Provokation zu verstehen, sondern als eine Erweiterung der Möglichkeiten von Theater.

das Schauspielhaus Schaufenster als Schnittpunkt von Lebenswelt und Kunstwelt inhaltliche Untersuchung

Die Untersuchung des Schauspielhaus Schaufensters als ein neues Theater ist abhängig von der ungewöhnlichen Form des Schaufensters als Schnittpunkt von Kunstwelt und Lebenswelt. Inhaltlich ist der Schnittpunkt durch das Konzept von Uraufführungen zeitgenössischer österreichischer Autoren definiert, womit ich die Untersuchung beginnen will.

Jede zweite Woche wurde im Schaufenster eine Uraufführung eines Textes präsentiert, der in unmittelbarer Nähe zur Lebenswelt von Theatermachern und Rezipienten steht. Diese Nähe – oder sogar Berührung – ist als eine politische und sprachliche zu verstehen. Das kulturelle Umfeld – wie ich diese beiden Komponenten zusammenfassend nennen will – , aus dem der Text entstanden ist, ist denjenigen, die mit ihm in Kontakt kommen, vertraut. Es bedarf keiner Übersetzung, sei es jetzt die des politischen Umfelds in der Inszenierung durch den Regisseur oder die sprachliche im Text selbst durch einen Übersetzer. Auf die Übersetzung von Theatertexten werde ich später noch ausführlich eingehen. Davor will ich den Theatertext und seinen Stellenrang in der Ästhetik im allgemeinen untersuchen.

der Theatertext in der Ästhetik

Das Drama nimmt in der Ästhetik als Lehre der Wahrnehmung und Erkenntnis eine zentrale Rolle ein. Schon weit vor der Definition der Ästhetik als Gattungsbegriff einer eigenen Disziplin durch Alexander Gottlieb Baumgarten Mitte des 18. Jahrhunderts beschrieb Aristoteles in seiner Poetik die Dichtung, und da vor allem die Tragödie, als Ideal der Übersichtlichkeit beim Erkennen der Welt. Diesen Gedanken Aristoteles und den darin enthaltenen Begriff der Mimesis werde ich für die Analyse näher beschreiben, um ihn den Überlegungen Dantos

gegenüberzustellen und daraus für die inhaltliche Komponente der Untersuchung des Schaufensters Schlüsse ziehen zu können.

Während Platon der Kunst als Ablenkung vom Wahrheitsideal noch wenig Wert zugestand, entwickelte Aristoteles in der Poetik die erste systematische Literaturtheorie, in der die künstlerische Tätigkeit als Darstellung oder Nachahmung (Mimesis) eine positive Bedeutung erlangt.⁴⁰ Im Unterschied zu Platon, der dem Künstler noch vorwarf, nur Abbilder einer bloßen Scheinwirklichkeit zu schaffen, gilt die sinnlich-gegenständliche Welt für Aristoteles nicht mehr als seinsminderndes Abbild einer davon getrennten Ideenwelt.

Die Idee existiert vielmehr in der Wirklichkeit selbst, sie hat demnach keinerlei transzendente Realität. Es gibt keine vom Stoff getrennte Formen. „Alles, was ist, ist eine Einheit von Stoff und Form (...). Daher macht es auch keinen Sinn zu sagen, die Erscheinungswelt habe weniger Sein als die Formen und ahme diese nur in unvollkommener Weise nach.“⁴¹

Für Aristoteles hat der Dichter allerdings nicht die Aufgabe, „(...) mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte.“⁴² Sie besteht nicht aus der Darstellung einzelner Begebenheiten von Personen, sondern vielmehr aus der Darstellung, wie ein Mensch in einer bestimmten Situation auf eine bestimmte Art und Weise handeln kann. Demnach hat für Aristoteles die Dichtung durch ihre überzeitliche Wahrheit einen philosophischeren Anspruch als die sich am einzelnen orientierende Geschichtsschreibung.

Der Dichter kann außerdem, wenn es für ihn Sinn ergibt, Begebenheiten für seine eigenen Zwecke umschreiben. Wichtig ist einzig und alleine, die Regeln der Kunst nicht zu verletzen. Ästhetische Fehler, die sich aus dem Unvermögen des gestalterischen Könnens herleiten, sind die einzigen unverzeihbaren Mängel. Das macht ersichtlich, daß Aristoteles den Wert eines Kunstwerkes nicht am inneren Wahrheitsgehalt mißt, sondern daran, was für eine Wirkung das Kunstwerk auf den Betrachter ausübt. Ob ein Kunstwerk gut ist, hängt also davon ab, ob es „funktioniert“.

Für die Tragödie hat Aristoteles die zu erzielende Wirkung näher definiert, die Tragödie rufe nämlich Affekte wie Mitleid und Furcht hervor. „Nun ist mit dieser Erregung der Affekte das eigentliche Ziel aber noch nicht erreicht, denn worauf es ankommt, ist (...) nicht die Erregung selbst, sondern die durch die Erregung zu erlangende (und mit Lust verbundene; Anm.) Reinigung (von diesen Affekten; Anm.).“⁴³ Diese Reinigung wird katharsis genannt.

Aristoteles beschreibt sechs Teile, die in der Tragödie notwendigerweise enthalten sein müssen: Mythos, Charaktere, Sprache, Erkenntnisfähigkeit, Inszenierung und Melodik. Die Art, wie nachgeahmt wird, ist die Inszenierung. Sie ist bei Aristoteles erster Teil der Tragödie, da handelnde Personen die Nachahmung vollführen. Jedoch ist sie auch der kunstloseste, da sie am wenigsten etwas mit Dichtkunst zu tun hat. „Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande. Außerdem ist für die Verwirklichung der Inszenierung die Kunst des Kostümbildners wichtiger als die der Dichter.“⁴⁴

Die Mittel, mit denen nachgeahmt wird, sind die Melodik und die Sprache. Aristoteles definiert Sprache als die im Vers zusammengefügte Wörter. Sprache dient der Verständigung, egal ob es sich um Verse oder um Prosa handelt. Aristoteles versteht die Sprache als anziehend geformt, wenn sie Rhythmus und Melodie besitzt. Melodik ist das, was seine Wirkung ganz und gar im Sinnlichen entfaltet. Sie ist das Mittel, das zur anziehenden Formung der Tragödie am meisten beiträgt. Als Anwendung der formenden Mittel ist die Tatsache zu verstehen, daß „(...) einiges nur mit Hilfe von Versen und anderes wiederum mit Hilfe von Melodien ausgeführt wird.“⁴⁵

Die Gegenstände, die in der Tragödie nachgeahmt werden, sind der Mythos, die Charaktere und die Erkenntnisfähigkeit. Aristoteles versteht unter Mythos die Nachahmung von Handlung, also die Zusammensetzung der Geschehnisse. Die Nachahmung der Handelnden ist abhängig von der Beschaffenheit ihrer Charaktere und Erkenntnisfähigkeit. Unter Charaktere versteht Aristoteles das, in Hinblick dessen wir den Handelnden eine bestimmte Beschaffenheit zuschreiben,

unter Erkenntnisfähigkeit das, womit sie in ihren Reden etwas darlegen oder auch ein Urteil abgeben.⁴⁶

Für Aristoteles ist die Tragödie nicht Nachahmung von Menschen, sondern Nachahmung von Handlung und von Lebenswirklichkeit. „Die Menschen haben wegen ihres Charakters eine bestimmte Beschaffenheit, und infolge ihrer Handlung sind sie glücklich oder nicht. Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein. Daher sind die Geschehnisse und der Mythos das Ziel der Tragödie; das Ziel aber ist das Wichtigste von allem.“⁴⁷

„Das Fundament und gewissermaßen die Seele der Tragödie ist (...) der Mythos.“⁴⁸ Das wird auch dadurch untermauert, daß Aristoteles in der Tragödie die Peripetien und die Wiederkennungen, jene Dinge, durch die die Zuschauer am meisten ergriffen werden, als Bestandteil des Mythos ansieht. „Die Tragödie ist Nachahmung von Handlung und hauptsächlich durch diese auch Nachahmung von Handelnden.“⁴⁹ Die Charaktere „an zweiter Stelle“⁵⁰ und als drittes die Erkenntnisfähigkeit sind dem Mythos untergeordnet.

Aristoteles beschreibt, daß zwei naturgegebene Ursachen die Dichtkunst im allgemeinen hervorgebracht haben. „Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt – als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.“⁵¹

Als Beweis dafür sieht er die Tatsache, daß sich der Mensch an möglichst getreuen Abbildungen von Dingen, die er in Wirklichkeit ungern erblickt, erfreut. Beispiele sind Darstellungen von „(...) äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen. Ursache hiervon ist folgendes: Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen (diese haben freilich nur wenig Anteil daran). Sie freuen sich also

deshalb über den Anblick von Bildern (,; Anm.) weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei, z.B. daß diese Gestalt den und den darstelle.“⁵²

In weiterer Folge schreibt Aristoteles: „Wenn man indes den dargestellten Gegenstand noch nie erblickt hat, dann bereitet das Werk nicht als Nachahmung Vergnügen, sondern wegen der Ausführung oder der Farbe oder einer anderen derartigen Eigenschaft.“⁵³ Seiner Ansicht nach muß also für die Nachahmung (Mimesis) eine gewisse Bindung oder Vertrautheit zum dargestellten Gegenstand vorhanden sein.

Das ist jener Moment, in dem sich im Schauspielhaus Schaufenster die Kunstwelt des Textes und die Lebenswelt des Rezipienten das Drama betreffend berühren. Die Vertrautheit mit den Dingen des Textes, die Aristoteles anspricht und die er als Voraussetzung der Mimesis ansieht, ist durch die Vorgabe zeitgenössischer Texte österreichischer Autoren gegeben. Das kulturelle Umfeld (also sowohl das politische als auch das sprachliche) der Kunstwelt des Textes stimmen mit dem der Lebenswelt des Betrachters überein.

Die Nachahmung von Handlung und von Lebenswirklichkeit, von Aristoteles als das Ziel der Tragödie angesehen, wird im Schaufenster in weiterer Folge im Formalen durch das Gemeinsame von Kunstwelt und Lebenswelt in der Darstellung des Textes gestärkt und auf eine höhere Ebene gesetzt. Um das kurz näher zu beschreiben will ich Tschobls Furor von Josef Rieser, das Hans Gratzner im Dezember 2000 inszenierte, als Beispiel heranziehen.

Es handelt sich bei diesem Text um einen Monolog einer Obdachlosen, die zur Weihnachtszeit auf der Straße vor dem erhellten Fenster ihres Exgatten steht und, vom Rachengel getrieben, sich an ihm und seiner neuen Familie rächen will. In der Inszenierung Gratzners spielte die Schauspielerin tatsächlich auf der Straße vor dem Schaufenster, während das Publikum im Inneren des Theaters das Geschehen durch das Fenster mitverfolgte. Der Text wurde dabei mit Mikroport in den Raum übertragen.



Abbildung 3: Roswitha Soukup als Obdachlose („Tschobls Furor“ von Josef Rieser)

Der Text, dessen gesellschaftliches beziehungsweise politisches Umfeld dem Zuschauer durch das Wissen der Probleme von Obdachlosen (wenn er selbst nicht persönlich davon betroffen ist, dann hat er doch Erfahrungen mit Obdachlosen gemacht) vertraut ist, wird dadurch verstärkt, daß die Darstellung des Textes in die Lebenswelt des Betrachters ausgesetzt wird. Die Schauspielerin auf der Straße ist in ihrem Spiel von den Reaktionen der Passanten auf der Straße abhängig, die Figur der Obdachlosen ist umgeben von der alltäglichen Umwelt des Rezipienten.

So gesehen erfährt der Zuschauer durch das Gemeinsame von Kunstwelt und Lebenswelt den Text auf einer höheren Ebene. Die Mimesis, die sich durch die Vertrautheit zum dargestellten Gegenstand eingelöst hat, löst sich in weiterer Folge in dem Sinn als bloße Nachahmung auf, indem sie sich mit der Lebenswirklichkeit des Betrachters vermengt. Kunstwelt und Lebenswelt sind für den Rezipienten nicht mehr eindeutig zu unterscheiden.

Den Begriff der Mimesis möchte ich anhand Dantos Kritik der Mimesis in seinem Text über gefährliche Kunst in „Kunst nach dem Ende der Kunst“⁵⁴ näher betrachten. Für Danto ist er eine politische Auffassung mit der Wirkung, den Künstler zu lähmen. „Wenn das Publikum erkennt, daß Kunst Illusion ist, der Realität ähnlich genug, um mit dieser verwechselt zu werden, aber logisch außerhalb der

Realität, so daß die Kunst weder die Ursache noch die Wirkung der Realität reproduzieren kann – ein zweckloses Epiphänomen ist –, dann ist sie metaphysisch belanglos.“⁵⁵

Der Kunst wird dadurch die praktische Wirkung genommen, da angenommen wird, daß sie uns nichts mitteilt, was wir nicht ohnehin wissen. Der Künstler wird so zu einem bloßen Simulator reduziert, der nur Erscheinungen registriert und imitiert, ohne einen Anspruch, die Wirklichkeit wie ein Philosoph erkennen zu können. „Die Mimesis war also weniger eine Kunsttheorie als ein philosophischer Angriff auf die Kunst (...). Sie löste die Kunst in Dunst auf, indem sie sie auf eine Ebene beförderte, auf der sie harmlos war, weil sie außerhalb dieser Ebene, als sie wirkungsvoll mit der politischen Realität interagierte, voller Gefahren steckte.“⁵⁶

Diesen Gedankengang verbindet Danto mit der Freiheit der Kunst. In Gesellschaften, in der die Kunst keiner Zensur unterworfen ist, ist sie aus dem Grund frei, weil von ihr keine Gefahr auszugehen scheint. Ihr Kunstsein und ihre offizielle Anerkennung neutralisieren ihren Inhalt. „Und genau das erlaubt es der Kunst, frei zu sein.“⁵⁷ So führt der Kunstbegriff „(...) eine äußerst widerstandsfähige Membran zwischen Leben und Literatur ein, die garantiert, daß der Künstler keinen moralischen Schaden anrichten kann, solange das von ihm Hervorgebrachte als Kunst anerkannt wird.“⁵⁸ „Der Künstler kann also sagen, was er will, da es, vorausgesetzt, es ist Kunst, keine wirkliche Bedeutung hat.“⁵⁹

In diesem Zustand der Freiheit hat der Kritiker die Aufgabe des Zensors übernommen. Mit seiner „nahezu priesterliche(n; Anm.) Macht“⁶⁰ ist er der einzige, der weiß, was vermittelt wird. Er stellt damit den wahren, erleuchteten Leser dar. „Wir übrigen müssen entweder lesen lernen oder den Kritiker als Autorität hinnehmen.“⁶¹ Das hat zur Folge, daß sich der Schreibstil des Künstlers am Kritiker orientiert. Das kritische Schreiben wird im Gegenzug immer „opaker (...), bis es nur noch von Kritikern verstanden werden kann, deren Deutungen vage bis undurchsichtig sind und ohnehin im Rahmen von Texten dargelegt werden, die ihrerseits Kritik erfordern – was letztlich die Kritik zum literarischen Ideal schlechthin

werden läßt.“⁶² So ist der Kritiker der wahre Künstler unserer Zeit und die Literatur hat nur insoweit Berechtigung, solange sie Literaturkritik ermöglicht.

Für den Schriftsteller ergibt sich daraus, oft Sachen auszudrücken, ohne sie zu schreiben, genauso wie in einem System mit Zensur, wo die Aussage des Textes oft zwischen den Zeilen zu erkennen ist. „Zeilen werden dann in erster Linie zum Zwecke des Zwischen-ihnen-Lesens geschrieben, und der nicht ausgeschriebene Text ist letztlich derjenige, um dessentwillen der geschriebene existiert – so als erschöpfe sich die Rolle gehörter Melodien darin, einem dritten, geheimen Ohr ungehörte Melodien hörbar zu machen.“⁶³

Auch die Texte des Schauspielhaus Schaufensters sind in diesem Licht zu sehen, da sie an sich, selbst wenn sie für das Schaufenster geschrieben oder adaptiert wurden, in dem Sinn eigenständig sind, als daß das Schaufenster als Spielort nicht unbedingt notwendig und damit austauschbar ist. Als Kunstwerke sind sie Objekte der Kunstwelt, die erst in ihrer Darstellung im Schaufenster und der damit verbundenen ästhetischen Erfahrung für Schauspieler und Zuschauer die Möglichkeit der Auflösung der Mimesis als bloße Nachahmung erleben. Auf diesen Gesichtspunkt die Mimesis betreffend werde ich später in der formalen Betrachtung des Schauspielhaus Schaufensters näher eingehen, nun möchte ich weiter die Berührungspunkte des Textes mit der Lebenswelt des Rezipienten untersuchen und fahre mit der Betrachtung des Textes Dantos fort.

Für Danto ist die Literatur im speziellen und die Kunst im allgemeinen in jedem Fall – wie im vorigen Kapitel schon angeschnitten – politisch, da sie aus einer politischen Ordnung entsteht. Die Kunst eines politischen Systems verkörpert dieses, indem der Staat die von ihm gebilligte Form der Kunst annimmt. „Politische Kunst ist vielmehr eine Kunstform, die (...) (in diesem Sinne; Anm.) politisch ist, so daß selbst das unpolitischste Schreiben in seiner Struktur, in die sich der Leser einfügt, jene politische Ordnung feiert, in der die Leser ihrerseits ihre Form haben, und ihre literarische Vorstellungskraft schließt dieselbe Politik ein wie die Werke, auf die sie reagieren.“⁶⁴

Dadurch ergibt sich, daß Texte nur auf dem alleroberflächlichsten Niveau von einer politischen Kultur in eine andere übersetzt werden können, da all das, was zwischen den Zeilen steht, nicht ersetzt werden kann. „(...) Werke, die charakteristische politische Ordnungen verkörpern, sind in einem tiefen Sinne so inkommensurabel wie die politische Ordnungen selbst. Dies gilt selbst, wenn die Kunst am freiesten ist, wie in unserer eigenen politischen Ordnung (...).“⁶⁵

Bei den Texten des Schauspielhaus Schaufensters bedarf es dieser Übersetzung nicht. Durch die Textauswahl zeitgenössischer Texte österreichischer Autoren ist die Situation gegeben, daß die politische Ordnung, aus der der geschriebene Text stammt, mit der Lebenswelt des Rezipienten ident ist (ausgenommen natürlich, dieser hat wiederum ein anderes kulturelles Umfeld – sei es nun politisch oder sprachlich). Dieser Umstand eröffnet dem Zuschauer die Möglichkeit, sich unmittelbar mit dem Text, ohne einer Übersetzung durch den Regisseur, zu befassen. Das, was zwischen den Zeilen steht, ist für ihn verständlich. Jedoch bedarf es für die Darstellung eines Textes der Übertragung von der Sprache des Dramentextes in die des theatralischen Textes durch die Inszenierung.

die Übersetzung des Theatertextes

Mit der Thematik der Übersetzung von Theatertexten hat sich Brigitte Scheer in ihrem Aufsatz „Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung“⁶⁶ auseinandergesetzt. Ihre These ist, daß literarische Theatertexte nur durch eine poetische Übersetzung der Inszenierung in den theatralischen Text übertragen werden kann.

Ausgehend von der Annahme einer kongenialen beziehungsweise gelungenen Inszenierung literarischer Dramentexte führt sie den Begriff der poetischen Übersetzung ein, der mehrere Teilaspekte einer solchen Inszenierung einbezieht und in dem, in Bezug auf die Werkhaftigkeit der Inszenierung, ihr selbständiger und zugleich auch unselbständiger Charakter zum Ausdruck kommt: „Der Begriff des Poietischen wehrt die defizitäre Vorstellung einer bloß mechanischen

Transformation des einen Textes (des Dramentextes) in einen anderen (den theatralischen Text) ab. Statt dessen wird das Moment des Erfinderischen, des eigentätig Gemachten betont.“⁶⁷

Scheer sieht die darstellenden Künste in der Gestalt ihrer skripturalen Vorlagen als noch unvollkommene Werke an, die für eine vollständige sinnliche Realisation erst einer künstlerischen Aufführung beziehungsweise Inszenierung bedürfen. Dadurch wird der Inszenierung eingeräumt, selbst Kunstcharakter zu besitzen, was ganz in der Tradition ästhetischer Theorien des 20. Jahrhunderts und im Gegensatz zu dem schon beschriebenen Standpunkt von Aristoteles steht.

Den Gedanken der Notwendigkeit der Inszenierung als „das Erschaffen der Präsentationsform von und der Zugangsweise zu den Kunstwerken“⁶⁸ weitet Scheer außerdem auf die Kunst und den Werkbegriff im allgemeinen aus. „Unter einem Werk der Kunst verstehe ich (Scheer; Anm.) ein sinnlich wahrnehmbares, auf individuelle Weise artikuliertes Gebilde oder einen Prozeß, die zu innovativen Verstehensprozessen anreizen, ohne daß sich Sinn und Bedeutung auf propositionale Weise erschließen. Anders ausgedrückt: Kunstwerke sind Orte sensitiver Erkenntnis kraft der Eigenbedeutung der ästhetischen Wahrnehmung.“⁶⁹

Den für diese Betrachtung relevanten Wandel von der Idee eines absoluten Werks oder des Werkes an sich hin zum Werk, das erst durch sein Anerkanntsein ein solches wird, bezeichnet Scheer als kopernikanische Wende in der Philosophie der Kunst. Mit diesem Wandel entscheidet der jeweilige Rahmen der Präsentation beziehungsweise die Präsentationsform den ontologischen Status des Werkes.

Scheer: „Kunstwerke haben den Charakter von Kunst nur für solche Rezipienten, die die nicht gegenständliche Verfassung des sinnlich Wahrnehmbaren einlösen wollen, die es – kantisch gesprochen – als Darstellung der ästhetischen Idee auffassen und sich auf den Versuch eines unabschließbaren Verstehensprozesses einlassen. Kunstwerke gibt es nur für Rezipienten, die sich auf die jeweiligen Zugangsbedingungen von Kunst verstehen. Künstlerische Produktion geschieht stets auf dem Boden vielfältiger historisch-kultureller Voraussetzungen. Kulturell

bedingt ist der Status und ist auch die Rezeptionsweise von Kunst. Jedes Kunstwerk braucht, um als Kunst zu gelten und zu wirken, entsprechende Präsentations- und Rezeptionsbedingungen. Es ist eingebettet in das soziale System Kunst. In diesem Sinne kann davon gesprochen werden, daß alle Kunst – nicht nur die darstellende – ihrer Inszenierung als Kunst bedarf.“⁷⁰

Diese These ist in Hinblick auf die Philosophie Dantos als eine Weiterführung seiner Theorie der Kunstwelt zu sehen. Danto definiert das Kunstwerk durch eine Atmosphäre der Kunsttheorie und der Kenntnis von Kunstgeschichte und beschreibt in seinen Texten auch Inszenierungen von Kunst, faßt diese jedoch nicht als Notwendigkeit für Kunst an sich auf. Wie oben erwähnt, zeigt er die durch die Mimesis bedingten Schwächen der skripturalen Vorlage des Textes auf, sieht ihn dessen ungeachtet durch eine Atmosphäre der Kunsttheorie als Kunstwerk an und nicht als noch unvollkommenes Werk, das der künstlerischen Aufführung beziehungsweise der Inszenierung bedarf.

Scheers Idee der Unerlässlichkeit der Inszenierung eines geschriebenen Theatertextes kann in Bezug zu meiner Überlegung der durch die Darstellung bedingte Auflösung der Mimesis als bloße Nachahmung gesehen werden. In diesem Punkt treffen die Standpunkte Dantos und Scheers in der Analyse des Schauspielhaus Schaufensters aufeinander, sodaß die Ideen Scheers die von Danto kritisierte Wirkungslosigkeit der Mimesis auszufüllen scheinen. Ich möchte nicht soweit gehen und der skripturalen Vorlage ohne seiner Inszenierung den Kunstcharakter absprechen. Auch ohne Inszenierung ist sie durch die Atmosphäre der Kunsttheorie Teil der Kunstwelt und damit ein Kunstwerk. Jedoch erhält sie erst durch die Darstellung im Schaufenster und der damit verbundenen Notwendigkeit der Neuschöpfung des Textes durch den Schauspieler und der Schaffung ästhetischer Erfahrungen durch Schauspieler und Zuschauer die Möglichkeit, die Mimesis als bloße Nachahmung aufzulösen und durch einen praktischen Erkenntnisprozeß abzulösen. Die Inszenierung ist so gesehen kein Muß, sie ist nur dazu da, den Text auf eine nächsthöhere Ebene zu heben.

In diesem Sinn ist auch Thomas Mann zu sehen, der sich in seinem Text „Versuch über das Theater“⁷¹ gegen den absoluten Dichter ausspricht, der das Theater als Mittel zum Zweck vereinnahmt und so zu einer unnatürlichen Trennung zwischen Drama und Theater beiträgt. Denn der Dichter befindet sich laut Mann im Irrtum, wenn er das Theater als eine reproduktive Einrichtung, die seinenwegen vorhanden ist, ansieht und nicht als „(...) etwas Selbständiges, Selbstgenügsames und auf eigene Art Produktives, als ein Reich, worin sie (die Dichter; Anm.) mit ihrer Dichtung zu Gäste sind und worin diese Dichtung zum Anhalt und Textbuch für eine in ihrer Art reizvolle Veranstaltung wird. (...) Die ‚Aufführung‘ ist das Kunstwerk, der Text ist nur eine Unterlage. Es ist das Kennzeichen jedes rechten Theaterstücks, das man es nicht lesen kann.“⁷²

Als Möglichkeit zur Versöhnung zwischen Dichtkunst und Theater sieht Mann, sich des Schöpferischen des Schauspielers in der Darstellung bewußt zu werden und es als etwas Eigenständiges anzuerkennen. „Die theatralische Kunst unterscheidet sich wesentlich von der des eigentlichen, des absoluten Dichters; sie ist nicht sowohl ein Dichten für die Bühne, als ein Dichten auf der Bühne, sie ist eine Umwendung der dichterischen Natur ins Mimische, und sie ist ganz eigentlich Sache des Schauspielers oder solcher, die (...) mit ihm in unmittelbarer Fühlung stehen, in seiner Sphäre leben und weben.“⁷³ Erst durch die Aufführung und der gemeinsamen ästhetischen Erfahrung von Schauspieler und Zuschauer kann also der Text letztendlich zur Geltung kommen, worauf ich im Kapitel „der Schauspieler, der Zuschauer und die Beziehung Schauspieler und Zuschauer in der Darstellung“ näher eingehen werde.

Nun aber zurück zu Scheers These der poetischen Übersetzung. Übersetzung heißt demnach im Alltagsgebrauch, von einer natürlichen Sprache in eine andere zu übertragen. Solange es in dieser Übertragung um eine zweckorientierte Gebrauchssprache geht, gibt es keine Probleme. Als Beispiel dafür führt Scheer die Alltagspraxis des Touristen an, der mit Hilfe eines Lexikons mit Einheimischen kommunizieren kann. „Hochproblematisch, ja geradezu unmöglich ist aber die Übersetzung literarischer Texte, in denen von der spezifischen sinnlichen Beschaffenheit der Sprache nicht abstrahiert werden kann.“⁷⁴ Das Individuelle

einer Sprache, einer Epoche, eines Autors sind Voraussetzungen, die so eine auf Äquivalenz gestützte Übersetzung unmöglich machen.

Das ist jene Ausgangssituation, in der die Inszenierung eines Dramas vor die Aufgabe gestellt wird, zwei verschiedene Zeichensysteme oder Sprachen (die literarische und die theatralische) in Beziehung zueinander zu setzen. Zwischen diesen beiden Systemen kann es nach Scheer – wie eben beschrieben – kein striktes Äquivalenzverhältnis hinsichtlich des Sinns oder der Bedeutung geben. „Wenn die Rede von der Inszenierung als Übersetzung sinnvoll sein soll, dann kann sie nicht die Übertragung des literarischen Textes in den theatralischen Text von Gestik, Mimik, Stimme usw. im Verhältnis 1:1 sein.“⁷⁵ Eine solche Übertragung könnte keinen künstlerischen Anspruch erheben.

Auf die Frage, wie nun die Inszenierung als Übersetzung verfährt, stellt Scheer die These auf, daß sie das nicht Gesagte des literarischen Textes übersetzt. Das ist mit dem vergleichbar, was Danto als die Aussage des Textes, die zwischen den Zeilen zu erkennen ist, beschreibt. Für ihre Argumentation zieht Scheer ein Zitat Novalis heran, der in einem Beitrag der Zeitschrift „Athenaeum“ die „verändernde Übersetzung“⁷⁶ als jene Übersetzung beschreibt, die den höchst poetischen Geist verlangt: „Der wahre Übersetzer dieser Art muß in der That der Künstler selbst seyn, und die Idee des Ganzen beliebig so oder so geben können. Er muß der Dichter des Dichters seyn und ihn also nach seiner und des Dichters eigener Idee zugleich reden lassen können.“⁷⁷

Scheer: „Dieser letzte Satz klingt wie das Aufstellen einer Norm für das Gelingen einer künstlerischen Inszenierung im Sinne der Übersetzung. Die Inszenierung wäre danach eine Produktion, die das Poetische der Vorlage nicht vereinnahmt, sondern ihm innerhalb der eigenen Poiesis seinen Wirkungsraum beläßt. Dies ist bei der Inszenierung eines Dramas ja auch insofern gegeben, als es hier den Sonderfall der Übersetzung gibt, bei dem die Ausgangssprache (der literarische Text) in die Zielsprache (den theatralischen Text, bzw. Prozeß) übernommen wird – allerdings mit der entscheidenden Transformation des Textes in das Hörbarwerden der besonderen Stimmen.“⁷⁸

Das Hörbarwerden der Stimmen bedeutet, daß die in Schriftzeichen fixierte Rede des Damentextes durch die Inszenierung in ein Sprechen eines bestimmten Schauspielers übertragen wird, womit es Ausdruck eines Individuums wird und das Individuell-Sein allen Sprechens reaktiviert. Demnach wird im Sprechen von Personen als sinnlich-körperliche Aktion das inszeniert, „(...) was im Damentext nicht gesagt, von seiner Realisierung aber verlangt wird. Wenn das Nichtgesagte des literarischen Damentextes das eigentlich in der künstlerischen Inszenierung zu Übersetzende ist, so tut sich für diese Art der Übersetzung das weite, unbegrenzbare Feld des beim Lesen oder Hören des literarischen Textes Imaginierte auf.“⁷⁹

„Die intensive Leserezeption des Textes, die jeder Inszenierung vorausgehen muß, kommt der Neukonstruktion des Textes und seiner Verflüssigung zum Prozeß gleich, denn es muß darum gehen, nicht allein dem Was, sondern vielmehr dem Wie der Sinnbildungsentwicklung auf die Spur zu kommen.“⁸⁰ Die intensive Leseerfahrung aktiviert die Einbildungskraft, die das Nichtgesagte im Text in die Realisierung und in die Schaffung einer Atmosphäre des Bühnenraums – unter Einbeziehung verschiedener Mittel wie Licht, Ton, Kostüme und Requisiten – übertragen kann. „In der Sprache und ihren Gebilden kündigt sich durch das Mitteilbare stets auch ein Nichtmitteilbares an. Dieses zu gestalten bzw. zu zeigen ist eine Chance der theatralischen Zeichen.“⁸¹

Für den theatralischen Text gibt es keine einzig korrekte Übersetzung des literarischen Textes, weil es kein angebbares Äquivalenzkriterium für die Bedeutungen in den beiden Zeichensystemen gibt. Vielmehr ist die Inszenierung als ein bestimmter Typus von Übersetzung, nämlich als eine poetische Übersetzung, zu sehen, die eine sprachschöpfende und nicht nur transformierende ist. „Die Inszenierung eines Damentextes kann, sofern sie poetische Übersetzung ist, als der Versuch verstanden werden, durch Verkörperung und artikulierte sinnliche Prozesse nicht nur eine Form der Realisierung des Bühnenwerkes zu leisten, sondern darüber hinaus das Feld des als sinnvoll Erfahrbaren zu erweitern.“⁸²

Im Schauspielhaus Schaufenster ist bei der poetischen Übersetzung des literarischen Textes zu erkennen, daß sie ausschließlich eine von einem Sprachsystem in ein anderes ist. Das Individuelle der Sprache und der Epoche der Kunstwelt des Textes ist zu dem der Lebenswelt des Theatermachers und des Rezipienten äquivalent. Einzig die Schriftzeichen des geschriebenen Textes werden durch die Inszenierung in die Zeichen des gespielten Textes im Theater übertragen. Ansonsten bedarf es keiner Übersetzung, da das kulturelle Umfeld, aus dem die Theatertexte des Schaufensters entstanden sind, in unmittelbarer Nähe zu dem von Theatermacher und Rezipient zu sehen ist. Das ist einerseits in Hinblick auf die politische Ordnung durch die Darstellung zeitgenössischer Texte gegeben, andererseits in sprachlicher Hinsicht durch das Spielen österreichischer Autoren.

Der Inszenierung bleibt dadurch mehr Spielraum, die Aussagen des Textes differenzierter zu untersuchen, ohne durch die Notwendigkeit des grundsätzlichen Verständnisses des Textes eingeschränkt zu sein. Dadurch erweitern sich außerdem die Möglichkeiten der Darstellung und die damit verbundene erwähnte Auflösung der Mimesis als bloße Nachahmung. So kann sich die Verbindung von Kunstwelt und Lebenswelt im Schaufenster vervollständigen.

In der Inszenierung von Tschobls *Furor* ist das durch die Rolle der Obdachlosen, die auf der Straße spielt, zu sehen. Bei der Darstellung eines klassischen Textes würde sich das Spiel auf der Straße nicht aufdrängen, historische Rollen würden nicht in Einklang mit der Umgebung zu bringen sein. Im Schaufenster jedoch ergänzt der zeitgenössische Text das Spiel mit Lebenswelt und Kunstwelt in der Darstellung, wodurch sich die klar umrissene Grenze zwischen diesen beiden Welten aufhebt und in weiterer Folge sich die Mimesis in der Schaffung neuer ästhetischer Erfahrungen auflöst.

Diese enge Bindung von der Kunstwelt des Theatertextes und der Lebenswelt des Betrachters ist für das Theater im allgemeinen natürlich erlässlich: der Text muß also nicht unbedingt von einem zeitgenössischen Autor stammen, um ihn mit aktuellen Problemen in Verbindung zu bringen; auch muß er nicht in der selben Sprache

geschrieben sein, um ihn verstehen zu können. Jedoch bedarf er in diesen Fällen einer Übersetzung in der Inszenierung oder einer sprachlichen Übersetzung.

die Kunstwelt des Textes

An dieser Stelle möchte ich näher ausführen, wodurch sich die Kunstwelt des Textes auszeichnet und wie sie im Verhältnis zu der Lebenswelt des Rezipienten zu sehen ist. Die Differenz dieser Welten zeichnet das Kunstwerk erst als ein solches aus und läßt Schlüsse auf beide Welten zu. Dafür möchte ich Martin Seels Text „Über die Arbeit des Schriftstellers (und die Sprache der Philosophie)“⁸³ aufgreifen, der in seinem Buch „Ethisch-ästhetische Studien“ erschienen ist. Er untersucht darin die Tätigkeit des Schriftstellers, um sie mit der des Philosophen zu vergleichen.

Seel geht davon aus, daß Schriftsteller einer grundsätzlich anderen Tätigkeit nachgehen als diejenigen, „(...) die geübt oder ungeübt, schön oder unschön, gern oder ungern, dies oder jenes schreiben. Schriftsteller sind diejenigen Schreibenden, deren Tätigkeit weniger durch das bestimmt ist, was sie schreiben, sondern vor allem dadurch, wie sie schreiben.“⁸⁴ Dabei kann die Analyse der Tätigkeit der Schriftsteller als produktionsästhetische Betrachtung nicht ohne rezeptionsästhetische Ergänzung gesehen werden, wie Seel gleich zu Beginn des Textes betont. „Wie jedes andere Kunstwerk ist das literarische Gegenstand einer besonderen Form der Herstellung und einer besonderen Form der Wahrnehmung zugleich. Entsprechend ist das erste Thema einer Philosophie der Kunst weder die Herstellung noch die Wahrnehmung, sondern das Erscheinen des Kunstwerks innerhalb der Prozesse seiner Produktion und Rezeption. Die Betrachtung der Arbeit des Schriftstellers wird daher über kurz oder lang auch zu einer Betrachtung seiner Produkte führen.“⁸⁵

Zunächst geht Seel der Frage nach, wie sich der Schriftsteller vom Schreiber eines nichtkünstlerischen Textes unterscheidet und gibt vorab eine Reihe von Merkmalen an, die den Unterschied nicht kennzeichnen. Das Schreiben des

Schriftstellers muß demnach nicht unbedingt „kreativer, experimenteller, besessener, bewußter, expressiver, lustvoller oder leidvoller, bilderreicher oder bilderärmer“⁸⁶ als das Schreiben anderer sein. Als mögliche Gegenbeispiele dafür zählt Seel Werbetexter (kreativ), Philosophen (experimentell, besessen und bewußt), einfache Briefschreiber (expressiv), Studenten der Geisteswissenschaft (lust- oder leidvoll) und Texte von Politikerreden (bilderreich oder bildarm – „oft auf eine betrübliche Weise bilderreich und bilderarm“⁸⁷) auf.

Die Tätigkeit des Schriftstellers definiert sich ebenfalls nicht dadurch, daß sie sich einer bestimmten literarischen Gattung unterordnet. Jemand, der sich in den verschiedenen Gattungen zu behaupten versucht, ist laut Seel noch lange kein Schriftsteller. Es kann jedoch behauptet werden, daß das, was Schriftsteller schreiben, einer gewissen Gattung zugehörig ist. Daraus schließt Seel, daß der Schriftsteller sich der Gattung nicht bedient, sondern sich auf sie und ihre unbestimmten Möglichkeiten der überlieferten Formen einläßt. „Ein Schriftsteller im starken Sinn ist nur, wer sich in einer bestimmten Weise zu den Möglichkeiten des Verfassens literarischer Texte verhält.“⁸⁸ – allerdings muß er das Handwerk des Schreibens zu einem gewissen Grade beherrschen: „(...) von ihm kann eine gewisse Professionalität erwartet werden, verstanden als Fähigkeit, genuine Möglichkeiten des literarischen Schreibens zu finden.“⁸⁹

„Diese Unbestimmtheit oder Offenheit seines Tuns ist für sein ganzes Tun zentral. In seinem Schreiben erkundet und realisiert er die Möglichkeiten des Schreibens, die außerhalb dieses seines Schreibens (noch) nicht faßbar sind. Diese Möglichkeiten aber lassen sich nur in der schreibenden Tätigkeit selbst eruieren, im Prozeß eines Schreibens, das vor aller Fertigstellung und bei aller Fertigstellung seiner Texte auf das Offenhalten seiner Möglichkeiten gerichtet ist. Das Schreiben des Schriftstellers gilt dem Spielraum seines Schreibens.“⁹⁰ Die These, die Seel demnach aufstellt, lautet: „Schriftsteller sind diejenigen Schreibenden, denen es in ihrem Schreiben um ihr Schreiben geht.“⁹¹

Es geht dem Schriftsteller beim Verfassen eines Textes um die Möglichkeit des Schreibens. Der Text realisiert aber nur bestimmte und begrenzte Möglichkeiten

des Schreibens, die sich zu einem individuellen Textgebilde zusammengefügt haben. Wenn dieses Textgebilde gelungen ist, eröffnet es seinerseits einen Weg zu anderen „geschriebenen und (vorerst) ungeschriebenen“⁹² Texten, die wiederum ihrerseits sprachliche Möglichkeiten aufzeigen, die alleine im Prozeß des Schreibens eröffnet werden können. „Auf diesen nicht vorgezeichneten Wegen entstehen künstlerische Texte. Auf diesen Wegen hält sich der literarische Schriftsteller auf – nicht allein, weil er nur so zu interessanten Texten kommt, sondern weil sein Schreiben von einem Verweilen in den Möglichkeiten des Schreibens lebt.“⁹³

Das literarische Schreiben ist demnach ein auf die Möglichkeit seines Schreibens gerichtetes Schreiben. Der Vorteil des formalen Charakters dieser Behauptung sieht Seel darin, daß sie erlaubt, alle diejenigen als Schriftsteller zu verstehen, „(...) die sich in der umrissenen Weise in und zu der Tätigkeit ihres Schreibens verhalten (...)“⁹⁴. Und das unabhängig von der sozialen oder beruflichen Rolle des Schriftstellers – er kann auch Werbetexter, Philosoph, Briefschreiber, Student oder Politiker sein – und unabhängig von der konventionellen oder unkonventionellen Gattung des Textes. „Die Form des literarischen Schreibens ist an keine bestimmte Form des Geschriebenen gebunden. Es ist ein Schreiben, das sich einen Spielraum gegenüber allen diesen Formen schafft. Schriftsteller sind diejenigen Autoren, die, wo immer und was immer sie schreiben, um dieses Spielraums willen schreiben.“⁹⁵

Dadurch, daß literarisches Schreiben überall möglich ist, ergibt sich für Seel noch nicht, daß alles Schreiben ein literarisches Schreiben ist. Um das zu untermauern, vergleicht er es mit dem philosophischen Schreiben. Laut Seel betonen Theoretiker der Schrift und des Schreibens zumeist, daß alle Philosophie eigentlich nur eine literarische Gattung sei und folglich nicht über der Literatur und dem Spiel mit Sprache erhaben ist. Jedoch steht es der Literatur im Gegensatz zur Philosophie zu, sich von der Sprache herauszuheben, indem sie in ihrer jeweiligen Sprache gleichwohl eine andere Sprache spricht. „Damit freilich ist sie über das übrige Sprechen sowenig erhaben wie die systematisierte begriffliche Rede der Philosophie über die alltägliche Reflexion. Denn Literatur und Philosophie

unterbrechen – je auf ihre Weise – die ansonsten geläufige Rede, nicht um ihren Gesichtskreis ganz zu verlassen, sondern um ihn – je auf ihre Weise – zu öffnen.“⁹⁶

Ein Gemeinsames von literarischem und philosophischem Schreiben ist, daß beides trotz langer mündlicher Tradition letztendlich auf das Medium Schrift mit all seinen Techniken angewiesen sind. Das Schreiben als Arbeit an Texten kann für beide Seiten als eine Arbeit an Sprache überhaupt angesehen werden, die bei einzelnen Texten oft Jahre und Jahrzehnte andauert, manchmal sogar ohne an ein Ende zu kommen. Diese Arbeit ist immer auch ein Kampf mit der Sprache, um ihr – als eine zusammenhängende begriffliche Erläuterung der Grundworte – einen klaren Begriff unser selbst und der Welt geben zu können. „In diesem Kampf mit der Sprache – der nur bestanden werden kann, wenn er zugleich ein Spiel mit ihr ist – ist der philosophische Schriftsteller ein Verwandter des literarischen. Beide leisten innovative sprachliche Arbeit; beiden geht es darum, eine noch nicht dagewesene Sprache zu sprechen; beiden geht es darum, zu Texten zu gelangen, wie es sie noch nicht gibt.“⁹⁷

In der Philosophie ist das jedoch nicht so zu verstehen, daß es einer neuen Sprache bedarf, damit sich ein neues Denken angemessen Ausdruck verschaffen kann. „Vielmehr entstand das neue Denken jedesmal, indem es eine Sprache wurde. Die Sprache der Philosophie ist kein Instrument, durch das ein präexistentes Denken seinen Ausdruck findet, sie ist das Element, in dem ein entstehendes Denken jenen Ausdruck findet, mit dem es seine Existenz beginnt. Und jedesmal dürfte es das Schreiben sein, das für die Geburt des neuen Idioms verantwortlich ist.“⁹⁸ Im Sprechen ist das Idiom des einzelnen an das der anderen gebunden, womit das Reden immer in ein allgemeines Reden eingeht. Im Schreiben kann man sich dagegen „Schicht für Schicht, Zug um Zug, Fassung um Fassung“⁹⁹ an die eigenen Worte für eine bestimmte Sache herantasten. „Hierin liegt die Notwendigkeit des Schreibens für den Philosophen. Es erlaubt ihm, seine Gedanken auf andere Weise zu entwickeln und sich auf andere Weise mit ihnen zu konfrontieren, als dies im einsamen oder gemeinsamen Überlegen möglich wäre.“¹⁰⁰

In Anlehnung an Wilhelm von Humboldt, für den dieses Verhältnis für das Sprechen und das Denken grundlegend ist, meint Seel: „Erst wer die Möglichkeit hat, zum eigenen Gedanken Stellung zu nehmen, hat überhaupt einen Gedanken, durch den er zur Welt erkennend Stellung nehmen kann.“¹⁰¹ Das ist nach Humboldt gleichursprünglich mit der Fähigkeit, mit anderen in einen Austausch über wechselseitige Gedanken zu kommen, wodurch ein Spielraum des Denkens geschaffen wird, das sich reflexiv erneuern und korrigieren kann. „Durch die Schrift wird dieser Spielraum um die Möglichkeit eines anderen Zurückkommens der eigenen Rede erweitert (dem auf der Seite der Leser ein anderes Hervortreten fremder Rede entspricht).“¹⁰² Der Autor tritt im Text seinem eigenen Denken in distanzierter Form entgegen und bekommt durch die neue Form des Sichzusichverhaltens als ein „Gegenüber eigener Art“¹⁰³ die Möglichkeit, sich denkend aus dem intersubjektiven Geläufigen und Verbindlichen zu entfernen:

„Denn durch seine Objektivierungsleistung reicht der entstehende oder fertige Text immer in den intersubjektiven Raum hinein. Er kann von anderen gelesen, interpretiert, beurteilt werden. Er ist für potentielle andere da. Er ist ihrer Andersheit ausgesetzt – der Andersheit ihres Denkens, ihrer Erfahrung, ihrer Sprache. Die Distanz, die der philosophische Autor zur Erprobung seines Denkens nutzt, setzt seinen Text zugleich in eine Distanz für andere. Die Entäußerung im Akt des Schreibens ist auch eine Enteignung, eine Freigabe der eigenen Überlegungen an das Verstehen und Überlegen anderer. Mit dieser impliziten Adressierung – nicht (nur) an bestimmte, sondern immer (auch) an beliebige andere – ist zugleich der inhaltliche Objektivitätsanspruch eines philosophischen Texts verknüpft.“¹⁰⁴

Der literarische Schreiber erhebt in seinen Texten diesen Objektivitätsanspruch nicht. Jedoch ist auch für ihn wesentlich, im Schreiben seiner Texte gegenüber seinen Texten einen Spielraum zu gewinnen. „Trotzdem erreicht die Parallelität der beiden Schreibweisen genau an diesem Punkt ihr Ende. Denn während der philosophische Autor im experimentierenden Schreiben einen wichtigen Spielraum seines Denkens hat, hat der Schriftsteller hier den Spielraum seines Schreibens.“¹⁰⁵ Das bedeutet, daß der Philosoph für seine Reflexion weniger streng

an das Dasein des Textes gebunden ist als der Schriftsteller. Während er in der Entfaltung seines Denkens auf den „Gegenhalt“ des Textes angewiesen ist, ist der Schriftsteller ohne den „Gegenhalt“ des Textes nichts.

Der Philosoph sucht für sein Denken eine noch nie dagewesene Sprache, der Schriftsteller sucht diese noch nie dagewesene Sprache an sich. Der Philosoph schreibt über etwas, der Schriftsteller schreibt. Der Philosoph schreibt einen Text, um über ihn zu Thesen zu gelangen, der Schriftsteller schreibt, um zum Text zu gelangen. Das, was leichtfertig „die Aussage“ oder „Botschaft“ des Schriftstellers genannt wird – mit der Frage: Was sagt der Text aus? –, ist zweitrangig gegenüber der Frage: Wie steht der Text da?. Die Botschaft des Schriftstellers ist der Text selbst. Diese Selbstbezüglichkeit des literarischen Schreibens und die Selbstpräsentation des literarischen Textes ist nicht als Weltabgewandtheit zu verstehen. „Im Gegenteil: Der hier beschriebene Weg ist der Weg des Schriftstellers zu einer literarischen Wahrnehmung der Welt. Seine Art des Schreibens ist die Bedingung dafür, zu einer künstlerischen Konfrontation mit äußerer und innerer Welt zu gelangen. Was immer im Laufe seines Schreibens zum Sujet seines Schreibens wird – der Krieg in Bosnien, eine Blume am Wegrand oder der Klang der Worte –, es wird zu einem literarischen Sujet durch die Art, in der es aus der Gestaltung und schließlich Gestalt des Textes entsteht.“¹⁰⁶

Der Unterschied zwischen dem philosophischen und dem literarischen Schreiben eines Textes ist auch am Verhältnis von Satz und Text zu erkennen. Alle Texte bestehen aus Sätzen und alles Schreiben macht aus Sätzen Texte. Das Verhältnis zwischen Satz und Text ist allerdings jeweils ein anderes. „In der Philosophie existiert die Schrift um ihrer Sätze willen, in der Literatur dagegen existieren die Sätze umwillen der Schrift. In der Literatur ist es die Gelungenheit des Textganzen, an der sich die Kraft der Sätze, in der Philosophie ist es die Aufschlußkraft der Sätze, an der sich die Gelungenheit des Texts bemißt. Im einen Fall geht es um die Stimmigkeit des Texts, seien auch die enthaltenen Aussagen weder sinnvoll noch wahr, im anderen Fall geht es um die Relevanz und Wahrheit der gewonnenen Aussagen, sei auch der Text weder flüssig noch schön.“¹⁰⁷

Der philosophische Text ist die Präsentation der Gedanken, die in ihm enthalten sind, der literarische Text ist dagegen die Präsentation seiner selbst und nicht der Gedanken, Sätze und Zeilen, aus denen er besteht. Selbst wenn der Rezipient einen Text so oder so lesen kann, egal, wie der Text gemeint oder gemacht ist, „(...) die beiden Lektüren sind so wenig vereinbar wie die beiden Verfahren des Schreibens. Die Sprache, um die sich der philosophische Autor bemüht, ist die Sprache seines Denkens. In ihr hofft er auf die entscheidenden Gedanken zu kommen. Die Gedanken aber, die er so gewinnt, sind an diese Sprache nicht gebunden: sie können in jede andere Sprache übertragen werden. Für den Schriftsteller hingegen existiert dieser Unterschied – Sprache des Denkens, Sprache der Gedanken – nicht. Der Philosoph entscheidet sich für die bessere Aussage, der Schriftsteller für den besseren Satz. Der Philosoph sucht eine Sprache für etwas. Der Schriftsteller sucht eine Sprache.“¹⁰⁸

Es gibt nach Seel Philosophen, die auch Schriftsteller sind und denen es in ihrem Schreiben auch um ihr Schreiben geht. Als Beispiele dafür zählt er Montaigne, Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Adorno und Platon auf. Jedoch sind diese Philosophen auch Schriftsteller und nicht alleine Schriftsteller. „Sie müssen und sie werden das Literarische ihrer Texte immer auch verraten: an den Gedanken, an die These, an die Theorie, die sie durch diese ihre Texte in die Welt gesetzt haben. Ihre Texte stehen nicht für sich selbst da wie die des rückhaltlosen Schriftstellers; sie sind immer auch Medium ihres Denkens und seiner Resultate. (...) Der Philosoph, der zugleich Schriftsteller ist, schreibt Texte, die auch – als literarische – für sich selbst stehen können; der Schriftsteller hingegen schreibt Texte, die allein dazu da sind, für sich selbst zu stehen.“¹⁰⁹ Demnach kann Philosophie auch Literatur sein, „(...) keine Literatur aber, kein Roman von Dostojewskij, Proust oder Musil, ist selbst Philosophie. Der philosophische Text widersteht seinen literarischen Zügen, der literarische Text überwuchert die in ihm enthaltene Philosophie.“¹¹⁰

Durch den hier aufgezeigten Unterschied der beiden Schreibweisen, der philosophischen und der literarischen, wird Seels These über den Schriftsteller schließlich klar verständlich: „Er ist – im Vergleich zum Philosophen, aber auch zu anderen Schreibenden – nicht derjenige, der etwas schreibt, sondern einfach

derjenige, der schreibt.“¹¹¹ Sein Schreiben ist „ein Schreiben, das nicht durch die Intention auf etwas anderes definiert werden kann (eine Frage, eine These, eine Information), ein Denken, das unabhängig von dem entstehenden Text nicht ausgesprochen oder niedergeschrieben werden könnte. ‚The poet thinks with his poem.‘¹¹² Die Intention des Schriftstellers zielt radikal auf den entstehenden Text. (...) Denn nur dort kann das Schreiben für den Schreibenden ein Selbstzweck werden, wo das zu Schreibende – der entstehende Text – ebenfalls den Sinn eines Selbstzwecks hat.“¹¹³

An diesem Punkt zieht Seel in seinem Text die rezeptionsästhetische Betrachtung zur produktionsästhetischen Betrachtung mit ein. „Denn literarische Texte sind ‚selbstzweckhafte‘ Gebilde zunächst einmal in dem Sinn, daß sie für eine Lektüre da sind, die zugleich um ihrer selbst als auch um ihrer Gegenstände willen vollzogen wird. Diese doppelte Selbstzweckhaftigkeit ist ein generelles Kennzeichen ästhetischer Wahrnehmung. Sie geschieht gleichermaßen um ihrer selbst und ihres Gegenstandes willen. Auch literarische Texte sind für ein solches Wahrgenommenwerden gemacht.“¹¹⁴ Der Text des Schriftstellers seine Lektüre betreffend ist nicht alleine wegen der in ihm enthaltenen Informationen, Gedanken oder sprachlicher Tricks geschrieben, sondern auch, um den Prozeß des mitgehenden und miterfinderischen Lesens hervorzurufen. „Wie es dem literarischen Leser nur dann um den Text seiner Lektüre gehen kann, wenn es ihm zugleich um die Lektüre dieses Texts geht, so kann der literarische Schriftsteller nur dann um der entstehenden Texte willen schreiben, wenn er zugleich um seines Schreibens willen schreibt.“¹¹⁵

Der Schriftsteller schreibt demnach nie für sich alleine, sondern er ist dadurch, daß er Texte schreibt, die von anderen als Literatur gelesen werden können, über das private Schreiben hinaus. Er schreibt Texte, die für die Lektüre anderer da sein können. Diese anderen sind beliebige und unbestimmt viele andere. Wer und wie viele den Text letztendlich lesen, ist von vielfältigen sozialen, politischen und ökonomischen Umständen abhängig (Art und Status der potentiellen Interessierten, Art des Vertriebssystems, sprachliche Grenzen und so weiter). Die Verfertigung der literarischen Texte „(...) zielt auf Veröffentlichung, ob sie nun zur

Veröffentlichung freigegeben werden oder nicht. Dabei sind die Texte des Schriftstellers jedoch nicht in erster Linie zu Zwecken der Mitteilung gemacht, sondern dafür, daß die Erfahrung des Texts unter anderen oder mit anderen geteilt werden kann. Nicht Mitteilung von etwas, vielmehr Teilhabe an der sprachlichen Erscheinung von Texten ist der primäre Sinn literarischer Kommunikation.“¹¹⁶ – „Literatur sagt nicht, ‚was Sache ist‘, sie gibt ihrer Sache ein Erscheinen.“¹¹⁷ In diesem Sinn sind die literarischen Texte, auch die politischen, nicht-kommunikativ. Es gibt darin keine Mitteilung außer dem Dastehen der Texte selbst. Sie haben nicht den Zweck einer Mitteilung, sie sind die Mitteilung. Sie sind der Zweck.

Welche Wirkung literarische Texte hervorrufen ist sekundär. Primär ist für sie, was sie sprachlich darstellen, wie ihre Worte zueinander stehen. „Das, wovon literarische Texte sind (...), ergibt sich allein daraus und ist allein darin enthalten, wie sie als sprachliche Konstrukte sind. Das ist die unvergleichliche Direktheit des literarischen Texts. Er konfrontiert uns mit sich – und allein dadurch mit Gegenständen, deren Wahrnehmbarkeit er uns wahrnehmen läßt.“¹¹⁸ Dieses Erscheinen ist als eine sprachliche Präsentation zu sehen, wodurch der Gegenstand durch die kreative Lektüre erst gebildet werden muß. Literatur verlangt vom Leser, durch Interpretation des Textes den Gegenstand seinerseits zu konstruieren. Der Text läßt so den Gegenstand auf eine komplexe Art, die durch das Erscheinen des Textes bestimmt ist, erscheinen. „In seinem Erscheinen wird der Text zur Ausstellung der Erscheinung eines Gegenstandes. Die Begegnung mit dem Text wird zur Begegnung mit einer Art, der Welt zu begegnen.“¹¹⁹

„Verallgemeinert man dies, so ergibt sich: Der Weltbezug literarischer Texte liegt in ihrem Selbstbezug. Der Text zeigt sich als Text und ermöglicht hierdurch eine Begegnung mit Welt. Der Selbstbezug des literarischen Texts und seiner Herstellung haben also nichts mit L'art pour l'art zu tun – auch nicht bei einer Literatur, die so klassifiziert zu werden pflegt. Weil das Medium der Literatur die Sprache ist und wir unseren Weltbezug wesentlich in und durch Sprache haben, spricht alle Literatur in ihrer sprachlichen Verfassung auch von dieser Welt oder wenigstens von unseren Bezügen zu ihr. (...) Der literarische Autor konfrontiert seine Leser mit

Weltbezügen, indem er sie mit der sprachlichen Textur seiner Werke konfrontiert. Nur einer Lektüre, die sich der sprachlichen Verfassung eines literarischen Texts um ihrer selbst willen zuwendet, öffnet sich eine Form der Weltbegegnung, die allein der künstlerische Text zu gewähren vermag: eine Begegnung mit Arten, der Welt zu begegnen. Texte herzustellen, die in diesem durchaus weltzugewandten Sinn Selbstzweck sind, ist der leitende Zweck des schriftstellerischen Tuns.“¹²⁰

Dabei ist zu beachten, daß die Einheit von ästhetischem Selbstbezug und ästhetischem Weltbezug im literarischen Kunstwerk nicht gesichert ist, da sich der produzierende und rezipierende Umgang mit Literatur in einem Widerstreit aufhalten. „Autor und Leser müssen sich auf diesen ‚Streit‘, wie Heidegger es in seiner (...) Abhandlung über den ‚Ursprung des Kunstwerkes‘ später genannt hat, einlassen, müssen ihn auszutragen verstehen (...)“¹²¹, um eine produktive Interaktion zu finden. Das ist ein „(...) Prozeß einer von Autor und Leser zu leistenden Balance zwischen der Aufmerksamkeit für die sprachliche Präsentation und für das sprachlich Präsentierte.“¹²² Dabei besteht die Arbeit des Autors darin, einen sprachlichen Prozeß zu initiieren, der die Leser verlocken und verleiten kann. „Der Text soll sich so darbieten, daß sich das von ihm Dargebotene zu entdecken, zu erfinden und zu erfahren lohnt.“¹²³

In der Literatur ist die Wahl der Mittel nicht von der Wahl des Zwecks zu trennen. Wie jede Arbeit eines Künstlers ist die des Schriftstellers die, Mittel entstehen zu lassen, mit denen ein Zweck verwirklicht werden kann, der jedoch im Vorhinein nicht absehbar ist. „Der Zweck ist hier nicht vorgegeben, er ist das, was entstanden ist, wenn die Arbeit gelang. Der Schriftsteller, heißt das, arbeitet auf ein noch unbestimmtes Objekt hin, von dem er hofft, daß es in der ästhetischen Anschauung für sich selbst stehen kann. Er arbeitet auf die Selbstpräsentation, oder einfach: auf das Erscheinen seiner entstehenden Texte hin. Er versucht zu Texten zu kommen, die, wenn sie fertig sind (wenn er sich von ihnen getrennt hat), so sind, daß sie eine komplexe ästhetische Lektüre lohnen. Die Tätigkeit des Schriftstellers ist also durchaus ein realisierendes Tun, eine poiesis, eine Arbeit; es wird etwas hergestellt, das, wenn es fertig ist, unabhängig von der

hervorbringenden Tätigkeit existiert und das, wenn es gut gemacht ist, unabhängig von dieser Tätigkeit von Wert ist.“¹²⁴

Jedoch darf dabei nicht vergessen werden, daß die Artefakte, die hergestellt werden, aus einer Tätigkeit hervorgehen, die nicht alleine auf das zu entstehende Produkt gerichtet sind, sondern auch auf den Entstehungsprozeß, also das Entstehen dieser Produkte. „Die Arbeit des Schriftstellers hat somit ihren Zweck in sich selbst und außer sich selbst; sie verfolgt interne und externe Zwecke zugleich; sie ist zielorientiert und vollzugsorientiert in einem. Darin ist die Arbeit des Schriftstellers – und ich (Seel; Anm.) denke von Künstlern generell – eine einzigartige Tätigkeit: eine Arbeit nämlich, deren Produkte nur gelingen können, wenn es in ihrer Verfertigung um den Prozeß ihrer Verfertigung geht.“¹²⁵

Das führt wiederum zurück zu Seels These, daß der Schriftsteller derjenige Schreibende ist, dem es in seinem Schreiben um sein Schreiben geht. Eingebettet in der Kunstwelt, in der sich sein Schaffen vom alltäglichen Schreiben abhebt, will er nämlich – wie jeder Künstler – nicht einfach bedeutende Werke schaffen, sondern in seiner Arbeit im Spielraum des Entstehens gelingender oder auch mißlingender Werke sein. „(Dem-; Anm.) Entsprechend ist für ihn das gelungene oder wenigstens zufriedenstellende Werk nicht so sehr ein Zeugnis seiner Fähigkeit, dieses Werk zu schaffen, sondern vor allem Zeugnis seiner Fähigkeit, überhaupt (und weiterhin) schreiben, malen oder komponieren zu können. Für den Künstler – ganz anders als für den Rezipienten – ist das abgeschlossene Werk vor allem ein Garant seiner künftigen Produktion, oft kaum mehr als eine Zwischenstation zu ihr. Die publizierbaren Werke sind Teil eines nicht publizierbaren Experimentierens, das dem Künstler ebenso wichtig – und manchmal wichtiger – ist als jene.“¹²⁶

Die Existenz schriftstellerischer Arbeit ist laut Seel dadurch gekennzeichnet, daß ihre Existenz von der Produktion nicht zu trennen ist, „(...) mehr noch: daß ihre Existenz Produktion ist.“¹²⁷ Der Schriftsteller nimmt alles mit Rücksicht auf seine Arbeit, das Schreiben, wahr. Diese Lebensform ist abhängig von einer vollzugsorientierten Tätigkeit, im existentiellen sowie im artistischen Gelingen, als eine Tätigkeit, die um ihrer selbst willen vollzogen werden muß. „Sie (die

Schriftsteller; Anm.) verbringen ihr Leben mit dem Warten auf das Schreiben, mit einem Warten darauf, so schreiben zu können, wie sie zu schreiben wünschen, ohne je sicher zu sein, es tatsächlich zu können. Darin liegt die vielberedete Schrägheit und Asozialität der künstlerischen Existenz. In allem, was er tut, möchte der Schriftsteller an den Punkt kommen, an dem er schreiben kann.“¹²⁸

Dabei ist zu beachten, daß die reale Existenz des Schriftstellers, wie oben schon erwähnt, oft abhängig von einer anderen als der schriftstellerischen Tätigkeit ist. Die wenigsten Schriftsteller können alleine durch ihre schriftstellerische Tätigkeit überleben, die meisten gehen neben ihrer Tätigkeit des literarischen Schreibens einem anderen Beruf nach, was jedoch die Definition des Schriftstellers, wie sie Seel darlegt, nicht beeinflußt. Auch viele der Autoren der Stücke des Schauspielhaus Schaufensters üben neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit einen anderen Beruf aus. (Raoul Biltgen ist Schauspieler in Bregenz, Alexander Widner Beamter in der Kulturabteilung der Stadt Klagenfurt, Josef Rieser Requisiteur an der Volksoper Wien, Bettina Balàka betätigt sich teilweise als Übersetzerin, Wolfgang Schmid in verschiedenen Theatern als Dramaturg und Bernd Liepold-Mosser ist Geschäftsführer der Kulturinitiative Stift Griffen)¹²⁹. Wichtig für ihr Schreiben ist jedoch nicht ihr Beruf, sondern die Möglichkeit, für den Rezipienten als einen unbestimmt anderen schreiben zu können. Das ist die Grundlage für ihre Texte, die sich gemäß der angeführten Argumentation in den Überlegungen Seels als Werke der Kunstwelt auszeichnen und infolgedessen im Gegensatz zu den alltäglichen Texten, mit denen der Rezipient in Berührung kommt, zu sehen sind.

Die Möglichkeit für Schriftsteller, schreiben zu können, ist auch eine Forderung von Botho Strauß, die er in seinem Text „Die Erde – ein Kopf“¹³⁰, seine Dankrede zum Georg-Büchner-Preis 1989, an die Theater stellt. In Anlehnung an Büchner, der nach Ansicht Strauß erst durch das Theater und die Aufführungen seiner Texte kurz vor und nach dem ersten Weltkrieg für die Literaturgeschichte entdeckt wurde, übt er Kritik am Theater der Regisseure und Schauspieler, das dem Schriftsteller nicht mehr die Möglichkeit zur Präsentation seiner Texte gibt: „Das Theater beklagt, nicht eben lautstark, das Entschwinden der Autoren. Wenn sich jedoch ein letzter, neuer schüchtern vorstellt, so weiß das Theater nicht recht, was es mit

ihm anfangen soll. Es ist ein Theater der Regisseure und Schauspieler, es gibt sich mittlerweile so anspruchsvoll, der ganze Betrieb ist längst so kostspielig geworden, daß man an einen neuen, unsicheren Text kaum je seine ganze Kunst verschwenden würde. Umgekehrt spielten unsere wichtigsten Bühnen sofort jedes Stück, das nur ein Mindestmaß an Reflexion – nicht nur anstehender Gegenwartsprobleme, sondern vor allem gegenwärtiger Bühnenkunst erfüllte. (...) Jedenfalls, die Geschichte der neueren Literatur und die des Schauspiels streben hoffnungslos auseinander.“¹³¹

Das Schauspielhaus Schaufenster hat sich im Gegensatz dazu die Aufgabe gestellt, Schriftstellern die Möglichkeit der Präsentation ihrer Texte zu geben. Natürlich ist dabei nicht zu erwarten, daß jedes der zwölf gezeigten Stücke die Literaturgeschichte nachhaltig verändern wird, jedoch wird alleine durch die Präsentation der Stücke Literatur überhaupt möglich gemacht. Dabei denke ich nicht nur an die Stücke, die tatsächlich gezeigt wurden, sondern auch an all jene, die nicht zur Aufführung kamen, mit eingeschlossen die Stücke, die nicht einmal eingeschickt wurden. Das Schaufenster ermöglicht Literatur im Sinne Seels, als Schaffung eines Spielraums für das Entstehen literarischer Werke zur Veröffentlichung für einen unbestimmt anderen.



Abbildung 4: Präsentation der Autoren im Schauspielhaus Schaufenster

das Schauspielhaus Schaufenster als Schnittpunkt von Lebenswelt und Kunstwelt formale Untersuchung

Am Beginn der formalen Untersuchung des Schauspielhaus Schaufensters möchte ich mich der Beziehung von der Sprache des literarischen Textes zur Sprache der theatralischen Inszenierung zuwenden, ohne dabei die Praxis der Theaterarbeit im Rahmen des Schaufensters außer Acht zu lassen.

Wir haben schon nachvollziehen können, daß es im Schaufenster durch das Spielen zeitgenössischer Texte österreichischer Autoren bei der Übertragung von dem einen ins andere Sprachsystem keinerlei Übersetzungen des Individuellen der Sprache und der Epoche bedarf, da es in beiden Sprachen äquivalent ist. Trotzdem sind es zwei verschiedene Systeme, die sich verschiedener Mittel der Sprache bedienen, die von dem einen System in das andere übertragen werden müssen.

das Verhältnis des geschriebenen Textes zum theatralischen und die Stellung des Autors in der Praxis des Theaters

In diesem Zusammenhang möchte ich auf die Kritik Jacques Derrida gegenüber dem Theater der Repräsentation eingehen, die er in seinem Text „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“¹³² in Anlehnung an Antonin Artauds Theater der Grausamkeit¹³³ formuliert. Derrida spricht sich darin für ein neues präsentisches Theater der originären Repräsentation aus, das sich gegen den Logos des Wortes „oder vielmehr (...) (der; Anm.) Einheit von Wort und Begriff“¹³⁴ wendet, der von einem „Autor-Schöpfer, der abwesend und aus der Ferne, mit einem Text bewaffnet, die Zeit oder den Sinn der Repräsentation überwacht, versammelt und lenkt“¹³⁵, bestimmt wird.

Das präsenste Theater soll demnach keine Kette von Repräsentationen innerhalb des Systems Theater, sondern das Leben selbst sein in dem, was an ihm nicht darstellbar ist. „Dieses Leben trägt den Menschen, es ist aber nicht in erster Linie das Leben des Menschen. Dieser ist nur eine Repräsentation des Lebens, und das ist die – humanistische – Grenze der Metaphysik des klassischen Theaters.“¹³⁶ Das klassische Theater hat sich gegen den individuellen Aspekt des Lebens gestellt, bei dem die Charaktere triumphieren, und ist eines, in dem der Mensch nur noch ein Widerschein ist. Dagegen will das Grausame Theater Artauds mit dem klassischen Nachahmungsbegriff der Kunst ein Ende machen, indem es ein nichttheologisches System erzeugt.

Dieses System ist dadurch bestimmt, daß darin die Sprache nicht durch den Willen zur Sprache und durch das Ziel eines ersten Logos beherrscht, sondern der gesprochenen eine andere Sprache hinzugefügt wird, womit versucht wird, „(...) ihre alte magische Wirksamkeit, ihre verzaubernde, unverminderte Wirksamkeit der Sprache des Wortes zurückzuerstatten, deren geheimnisvolle Möglichkeiten vergessen worden sind.“¹³⁷

Derrida beschreibt die Struktur des Theaters der Grausamkeit und seine Repräsentation wie folgt: „Die Szene wird sicher nicht mehr repräsentieren, da sie sich nicht länger mehr wie eine sinnliche Illustrierung einem schon geschriebenen, außerhalb ihrer gedachten oder erlebten Text, den sie nur wiederholte, dessen Gewebe sie aber nicht konstituierte, hinzufügt. Sie wiederholt und re-präsentiert nicht länger mehr eine Präsenz, die anderswo und vor ihr bestünde, deren Fülle älter als sie, die auf der Szene abwesend wäre, und die de jure auf sie verzichten könnte: Selbstgegenwart des absoluten Logos, lebendige Präsenz Gottes. Ebenso wenig wird sie eine Repräsentation sein, wenn Repräsentation ausgebreitete Fläche eines Voyeurs dargebotenen Schauspiels meint. Sie wird uns selbst keine Präsentation einer Präsenz darbieten, wenn Präsenz etwas bedeutet, das vor mir steht. Die grausame Repräsentation muß mich einkleiden. Die Nicht-Repräsentation ist daher originäre Repräsentation, wenn Repräsentation auch noch Entfaltung eines Ausmaßes, eines Milieus vielfältiger Dimensionen, erzeugende Erfahrung seines eigenen Raums heißt.“¹³⁸

Dieser Raum ist als ein geschlossener Raum der originären Repräsentation zu verstehen, „(...) das heißt ein aus seinem eigenen Innern erzeugter Raum, der nicht länger mehr von einem andern abwesenden Ort, einer Nicht-Örtlichkeit, einem Alibi oder einer unsichtbaren Utopie her organisiert wird; Ende der Repräsentation, doch originäre Repräsentation. Ende der Interpretation, doch originäre Interpretation, die keine herrische Sprache, kein Herrschaftsprojekt von vornherein besetzt und verflacht haben. Sichtbare Repräsentation freilich, in Opposition zur Sprache, die dem Blick entwendet – Artaud besteht auf den erzeugenden Bildern, ohne die kein Theater wäre (theaomai) –, dessen Sichtbarkeit aber kein von der Sprache des Herrn veranstaltetes Schauspiel ist. Repräsentation als Selbst-Präsentation des Sichtbaren und sogar des reinen Sinnlichen.“¹³⁹

Für die Analyse des Schauspielhaus Schaufensters werde ich nun seine Struktur der Definition des theologischen Theaters Derridas gegenüberstellen. Das Schaufenster ist – im Unterschied zum Ideal Derridas und Artauds – ein Theater, in dessen Zentrum, weil vom Konzept vorgegeben, der geschriebene Text des Autors steht. Dieser Text ist allerdings als Möglichkeit des Autors zur Schaffung von Literatur zu verstehen und nicht als Lenkung und Überwachung der Repräsentation durch einen abwesenden Autor-Schöpfer aus der Ferne. Artaud wollte diesen geschriebenen Text gegen einen auf der Bühne neu zu erschaffenden Text ersetzen. Im Schaufenster ist der geschriebene Text dagegen Vorlage für den neu zu schaffenden theatralischen Text, der jedoch durch die Struktur des Schaufensters nicht als Repräsentation oder bloße Nachahmung, sondern als Neuschöpfung zu verstehen ist.

Auf diese beiden eben angeschnittenen Punkte werde ich mich bei der Gegenüberstellung von Schauspielhaus Schaufenster und Derridas theologischem Theater konzentrieren: der Autor, der im Schaufenster beim Entstehungsprozeß der Aufführung miteingebunden ist, beziehungsweise die Struktur des Schaufensters, die von der Zufälligkeit innerhalb des Rahmens der Darstellung abhängig ist, und wie sich diese Struktur zu Derridas kritizierter Wiederholung im Theater verhält.

Derrida spricht bezüglich des Autors im theologischen Theater hinsichtlich der Praxis im Theater von jemanden, der der Repräsentation „(...) das Repräsentieren seiner selbst in dem, was man den Inhalt seiner Gedanken, seiner Absichten und seiner Ideen zu nennen pflegt, überläßt. Repräsentieren mittels Repräsentanten, Regisseure oder Schauspieler, unterjochte Interpreten, die Personen repräsentieren, die in dem, was sie sagen, zunächst mehr oder weniger direkt die Gedanken des ‚Schöpfers‘ repräsentieren. Sklaven, die getreu die von der göttlichen Vorsehung geschickten Absichten des ‚Herrn‘ interpretieren und ausführen. Des ‚Herrn‘, der übrigens – und darin besteht die ironische Regel der repräsentativen Struktur, die alle diese Verhältnisse organisiert – nichts schafft, sich nur den Schein der Schöpfung gibt, weil er nur einen Text umschreibt und zu lesen gibt, dessen Natur notwendigerweise ebenfalls repräsentativ ist und der mit dem, was man das ‚Wirkliche‘ nennt (das wirklich Seiende, jene ‚Wirklichkeit‘, über die Artaud (...) sagt, sie sei ‚ein Exkrement des Geistes‘), ein nachahmendes und reproduzierendes Verhältnis aufrechterhält.“¹⁴⁰

Aufgrund der Tatsache, daß im Schauspielhaus Schaufenster Stücke österreichischer Gegenwartsauf Autoren gespielt wurden, ist das Verhältnis zwischen Autor und Theatermachern durch den Umstand geprägt, daß der Autor im Produktionsprozeß immer mit eingebunden war. (Einzige Ausnahme war Georg Timber-Trattning, dessen Stück im Gedenken an seinen ersten Todestag gespielt wurde.) Der Autor steht in dem Sinn im Zentrum des Schaufensters, daß ihm die Möglichkeit zur Präsentation seines Werks geboten wird, wobei er nicht ein abwesender Fremder, sondern ein bei der Inszenierung der Stücke – also beim Schaffensprozeß der Übertragung der Sprache des Textes in die Sprache des Theaters – Beteiligter ist, womit er sich auch von Thomas Manns kritisierten absoluten Dichter unterscheidet.

In der Regel standen Autor und Regisseur schon vor den Proben in engem Kontakt zueinander. Während der Probenarbeiten wurde dieser Kontakt auf die Schauspieler und das Produktionsteam ausgeweitet. Der Autor war, sofern es die Zeit und die geographische Distanz erlaubte, bei mehreren Proben präsent – mindestens bei einer Probe war jeder der Autoren anwesend, einige sogar später

noch während der Aufführungen. So konnten mit dem Autor während des Schaffensprozesses der Inszenierung und der Darstellung seine Absichten und Gedanken kommuniziert werden. Die Theatermacher hatten also jederzeit die Möglichkeit zur Rücksprache mit dem „Herren“ des Textes. Sie waren demnach keine „unterjochten Interpreten“ oder „Sklaven“, die die Gedanken des „Schöpfers“ repräsentierten. Selbst wenn sich dieser der Rücksprache verweigerte, so wäre diese Verweigerung als ein aktiver Bestandteil der Produktion zu sehen. Alleine die Möglichkeit der Rücksprache ergibt das Miteinbeziehen des Autors in den Prozeß des Neuerschaffens seines Textes im und durch das Theater.

Umgekehrt ist das bei Autoren, die schon tot sind oder mit denen aus anderen Gründen kein Kontakt aufgenommen und keine Rücksprache gehalten werden kann – zum Beispiel inhaftierte Regimekritiker zur Zeit des realen Sozialismus in Osteuropa und der Sowjetunion. Bei diesen Autoren bleibt der geschriebene Text das einzige Mittel zum Gedankenaustausch, die Ideen des Autors können nur mehr interpretiert werden. Auch bei Georg Timber-Trattnigs „Hera Clit“ war das im Schauspielhaus Schaufenster der Fall. Selbst wenn ihn viele der an der Produktion Beteiligten noch persönlich kannten, blieb bei der Umsetzung des Stückes allein der geschriebene Text als Inhalt seiner Gedanken.

Die Struktur des Schaufensters mit der Besonderheit der andauernden Zufälligkeit während der Aufführung, wodurch die Schauspieler – mit der Notwendigkeit zu improvisieren – den Text in ihrer Darstellung jedes Mal neu erschaffen, steht ebenfalls im Kontrast zu Derridas theologischem Theater. Derrida beschreibt die theologische Struktur wie folgt: „Die allgemeine Struktur, in der jede Instanz durch Repräsentation an alle anderen gebunden ist, in der das Nichtdarstellbare der lebendigen Gegenwart verborgen oder aufgelöst, ausgestoßen oder in die unendliche Kette der Repräsentationen entrückt ist, diese Struktur wurde nie verändert. Alle Revolutionen haben sie intakt gelassen und waren meist sogar geneigt, sie zu beschützen oder wiederherzustellen. Der phonetische Text, die Sprache, der übertragene Diskurs – gegebenenfalls durch den Souffleur, dessen Kasten das verborgene, aber unerläßliche Zentrum der repräsentativen Struktur ist

– ist es, der die Bewegung der Repräsentation sicherstellt. Welches auch immer ihre Bedeutung ist, alle bildhaften, musikalischen und sogar gestuellen Formen, die in das okzidentale Theater eingeführt wurden, leisten bestenfalls nicht mehr, als einen Text, ein verbales Gewebe, einen Logos, der sich anfänglich benennt, zu illustrieren, zu begleiten, zu bedienen oder zu verzieren.“¹⁴¹

Im Schauspielhaus Schaufenster ist der geschriebene Text des Autors Vorlage der Darstellung, das was Derrida im Kern seiner Aussage kritisiert. (In verschiedenen Aktions-, Improvisation-, Straßen- oder Stegreifftheater ist das nicht der Fall – jedoch werde ich an dieser Stelle nicht näher auf diese Formen des Theaters eingehen.) Dennoch ist die Darstellung im Schaufenster infolge der Durchlässigkeit des Schaufensters von der Zufälligkeit der Einflüsse von außen geprägt. Diese Verbindung von der Kunstwelt im Inneren zur Lebenswelt außerhalb ist in keiner Weise zu beeinflussen. Selbst wenn sich der Schauspieler in seinem Spiel am phonetischen Text orientiert, muß er hinsichtlich dieser Situation die Darstellung (mit Hilfe der Möglichkeit zur Improvisation) immer wieder neu erschaffen. Wenn ein Passant auf die Scheibe schlägt oder den Raum betritt, ein Unfall oder sonstige unvorhersehbare Ereignisse vor dem Theater passieren, muß der Schauspieler das in sein Spiel einbauen.

Dadurch ergibt sich, daß die Darstellung im Schaufenster einen unentwegt schöpferischen Charakter besitzt, in ihr ist die lebendige Gegenwart durch den Einfluß der Lebenswelt präsent. Die Mimesis als bloße Nachahmung und die Repräsentation des geschriebenen Textes lösen sich infolgedessen auf, stattdessen ist das Erlebnis der Aufführung im Schaufenster der Wirklichkeit unmittelbar ausgesetzt. Die Wiederholung der Darstellung, das was Derrida als Zeichen der Repräsentation ansieht, ist so gesehen unmöglich und jeder Theaterabend ist, angesichts der außergewöhnlichen Form des Schaufensters, ein originäres Erlebnis.

Vergleichbar ist dieser Moment mit Peter Brooks Beschreibung des schöpferischen Schauspielers, der bei der Premiere eine „schlimme Furcht“¹⁴² erlebt und dadurch bereit ist, „(...) die verhärtete Schale seiner Arbeit bei der letzten Probe

abzuwerfen, weil hier mit dem Herannahen der Premiere ein helles Licht auf seine Schöpfung fällt und er sie erbärmlich unzulänglich findet.“¹⁴³ Dieser Zustand der Furcht, den der Schauspieler bei der Premiere hat, ist analog zu jenem, den der Schauspieler im Schaufenster in jeder Vorstellung hinsichtlich möglicher Einflüsse von außen hat. „Auch der schöpferische Schauspieler möchte sich an das bereits Gefundene klammern, auch er möchte um jeden Preis das Trauma vermeiden, vor einem Publikum nackt und unvorbereitet zu erscheinen – aber das ist genau, was er tun muß. Er muß seine Ergebnisse zerstören und im Stich lassen, selbst wenn das, was er statt dessen aufsammelt, fast das gleiche zu sein scheint.“¹⁴⁴ Diese Furcht und die damit verbundene Konzentration des Schauspielers sind Grundlage für ein präsentés Theater.

Abschließend möchte ich noch hinzufügen, daß diese Überlegungen des präsentés Theaters ähnlich dem Gedanken des Festes sind, den Artaud als Ideal in Bezug auf das Verhältnis von Schauspieler und Zuschauer anwendet. Dementsprechend ist jede Aufführung im Schaufenster durch das Einbeziehen der anderen Ebenen, nämlich der des nicht steuerbaren Außen, mit einer in sich geschlossenen Feier vergleichbar. Zeichen dafür sind, daß eine Inszenierung, definiert als ein Festlegen exakter Abläufe, durch den Einfluß von außen unmöglich ist, und daß der Schauspieler nur durch eine andauernde Neuschöpfung in der Lage ist, etwas Bestimmtes darzustellen.

der Raum

Die formale Betrachtung des Schauspielhaus Schaufensters ist abhängig von der ungewöhnlichen Form des Schaufensters als Theaterraum, die durch das Fenster als Verbindung nach außen zur Lebenswelt bestimmt wird. Sowohl der Schauspieler als auch der Zuschauer sind in ihrer ästhetischen Erfahrung der Darstellung von ihm beeinflußt. Zur Ebene der Kunstwelt des Theaters und des Theaterspiels kommt eine zweite hinzu, wodurch die erste ihre Grenzen auflöst und sich neu konstruiert.

Das Theater im Schaufenster ist zwar immer noch Theater, es geht darin immer noch um die Darstellung eines Textes und um die Rezeption der Aufführung. Allerdings wird das Schaufenster durch die Durchlässigkeit zur Welt auf der Straße, die Lebenswelt, als Raum der Kunstwelt wahrgenommen und als solcher in dem Sinn neu definiert, daß sich die Grenze zwischen Schauspieler und Zuschauer, zwischen Bühne und Zuschauerraum auflöst; das Schaufenster wird dadurch Bühne und Zuschauerraum in einem. Eine Forderung, die aus Artauds erstem Manifest des Theaters der Grausamkeit, das 1932 erschienen ist, bekannt ist.

Artaud schreibt darin über Bühne und Zuschauerraum: „Wir schaffen Bühne wie Zuschauerraum ab. Sie werden ersetzt durch eine Art von einzigem Ort ohne Abzäunung oder Barriere irgendwelcher Art, und dieser wird zum Theater der Aktion schlechthin. Zwischen Zuschauer und Schauspiel, zwischen Schauspieler und Zuschauer wird wieder eine direkte Verbindung geschaffen werden, denn der im Zentrum der Handlung befindliche Zuschauer wird von ihr umhüllt und durchzogen. Diese Umhüllung rührt von der Gestalt des Zuschauerraums her.“¹⁴⁵

Artaud fordert, die Theatersäle aufzugeben und „einen Schuppen oder irgendeine beliebige Scheune“¹⁴⁶ als Theaterraum neu zu gestalten, gemäß den Prozeduren, die zur „Architektur bestimmter Kirchen oder heiliger Stätten und bestimmter zentraltibetanischer Tempel“¹⁴⁷ geführt haben, mit besonderen Höhen- und Tiefenproportionen. Artaud spricht von einem schmucklosen Zuschauerraum, der von vier Wänden umschlossen sein wird und in dem der Zuschauer in der Mitte des Raumes auf Drehstühlen sitzt und dem Schauspiel, das sich rundherum abspielt, folgen wird. „Und wirklich wird das Fehlen einer Bühne im üblichen Sinne des Wortes zur Entfaltung der Handlung in allen vier Ecken des Zuschauerraums führen. In allen vier Himmelsrichtungen des Saals werden für Schauspieler und Handlung besondere Stellen vorbehalten bleiben.“¹⁴⁸

Selbst auf einer Galerie, die sich rund um den Raum streckt, werden Schauspieler spielen, um so eine „Entfaltung der Handlung auf allen Raumebenen und in allen Richtungen der Perspektive oben wie unten“¹⁴⁹ zu ermöglichen. Die Handlung wird sich dadurch kreisförmig auflösen und ihre Kurve von Ebene zu Ebene und

von Punkt zu Punkt ausweiten. „Höhepunkte werden plötzlich entstehen, werden wie Feuersbrünste an verschiedenen Stellen aufflammen; und der wahre Illusionscharakter des Schauspiels wird, ebensowenig wie das direkte, unmittelbare Einwirken der Handlung auf den Zuschauer, kein leeres Wort mehr sein. Denn die Verteilung der Handlung auf einen riesigen Raum wird die Ausleuchtung einer Szene und die verschiedenen Ausleuchtungen einer ganzen Aufführung dazu zwingen, das Publikum ebenso zu erfassen wie die handelnden Personen;“¹⁵⁰.

Diese ein wenig bildhaften Forderungen Artauds wurden von Jerzy Grotowski im 1967 veröffentlichten Artikel „Er war nicht er selbst“¹⁵¹ kritisiert. Grotowski meint, daß Artaud die Grenze zwischen Schauspieler und Zuschauer nicht aufheben, sondern nur verschieben wollte: „Artaud beabsichtigte, die Schranke zwischen den Schauspielern und dem Publikum abzuschaffen. Das erscheint bemerkenswert, aber man beachte, daß er weder vorschlug, die Bühne als einen vom Zuschauerraum abgetrennten Teil abzuschaffen, noch eine jeder neuen Produktion angepaßte unterschiedliche Struktur des Raumes zu suchen, um auf diese Weise eine echte Grundlage für die Konfrontation der beiden ‚Größen‘ Schauspieler und Zuschauer zu schaffen. Er schlug lediglich vor, das Publikum in die Mitte zu setzen und in allen vier Ecken des Raumes zu spielen. Dies ist kein Eliminieren der Bühne-Zschauerraum-Schranke, sondern das Ersetzen des klassischen Puppentheaters durch eine andere, ebenso rigide Struktur.“¹⁵²

Im Schauspielhaus Schaufenster wird die Grenze beziehungsweise Schranke zwischen Bühne und Zuschauerraum deshalb vollkommen aufgehoben, weil sie sich infolge des Fensters verschiebt. Während Artaud in seinem Text noch von einer vierten Wand spricht, wird diese im Schaufenster zur Straße hin durch das Fenster ersetzt. Damit wird das Schaufenster sowohl von innen als auch von außen als ein Ganzes wahrgenommen: es ist als Theaterraum sowohl Bühne und Zuschauerraum in einem und wird zu einem Gesamtraum der Kunstwelt, der durch das Fenster von der Lebenswelt getrennt wird und in dem Schauspieler und Zuschauer gemeinsam am Theatererlebnis teilhaben. Die Trennung zwischen den

beiden Welten mit einer durchsichtigen Glasscheibe ist einerseits als Öffnung und damit als Verbindung andererseits als durchlässige Abgrenzung zu verstehen.

Die Definition des Wortes „Fenster“ im Duden verdeutlicht das: „Fenster, das; (...): 1. a) meist verglaste Öffnung, die Licht [u. Luft] in einen geschlossenen Raum dringen läßt (...); b) zum Verschließen der Fensteröffnung (für ein Fenster bestimmte, als Fenster dienende Öffnung in einer Wand¹⁵³; Anm.) dienendes gerahmtes Glas (lichtdurchlässiger, meist durchsichtiger, leicht zerbrechlicher Stoff, der aus einem geschmolzenen Gemisch hergestellt wird¹⁵⁴; Anm.) (...); Übertragung: (...) ein F. zur Welt (...) (Beziehungen mit der übrigen Welt (...)). 2.(ugs.) kurz für Schaufenster (Schaufenster, das [Ende 19. Jh.]: nach der Straße hin durch eine od. mehrere große Glasscheiben – dünne Platte aus Glas [in einem Rahmen, bes. bei Fenstern u. Bildern]¹⁵⁵ – abgeschlossener Raum eines Geschäfts zum Ausstellen von Waren¹⁵⁶; Anm.) (...).“¹⁵⁷ Das Wörterbuch der Symbolik weist darüber hinaus auf die religiöse Bedeutung des Wortes „Fenster“ hin: „Fenster, Verbindung zwischen dem Innen und dem Außen, in der sakralen Architektur in einem übertragenen Sinne zwischen Diesseits und Jenseits. (...) Das F. (griech. = phos = Licht) vermittelt das göttliche Heil. (...).“¹⁵⁸

Diese Definitionen zeigen, daß das Wort „Fenster“ immer im Kontext mit Öffnung und Verbindung zu sehen ist: die Öffnung in einer Wand als Verbindung von Innen und Außen. Das Glas im Fenster dient dagegen als Trennung (und damit auch als Schutz), die allerdings eine gewisse Lichtdurchlässigkeit gewährleistet. Diese Durchsichtigkeit kann sogar soweit gehen, daß eine Glasscheibe ohne Relation zu nichtlichtdurchlässigen Elementen wie Schmutz, Spiegelungen oder Rahmen gar nicht zu erkennen ist. Nicht wenige Menschen sind deshalb schon gegen Glasscheiben – wie etwa eine Glastür – gelaufen, die dann obendrein noch zu Bruch gehen können; ein Sujet, das in der Komik oft gesehen wurde. Trotz dieser Durchlässigkeit von Glas trennt es zwei verschiedene Räume voneinander ab. In Bezug auf das Schaufenster sind das Kunstwelt und Lebenswelt.

Im Schaufenster als Gesamtraum der Kunstwelt findet Theater als ein Gesamterlebnis für Schauspieler und Zuschauer statt, während außen das

alltägliche Leben wie ein Film dahinfließt. (Corinne Eckenstein hat sich das in der räumlichen Lösung ihrer Inszenierung des Stückes *Steinschlag*, das in einem Zugabteil spielt, ideal zu Nutze gemacht, indem sie zwei Bahnsessel als Spielfläche so vor dem Fenster anbringen ließ, daß das Treiben auf der Straße dahinter – samt vorbeifahrender Straßenbahn – für den Betrachter wie die vorüberziehende Landschaft wirkte.) Im Gegenzug dazu hat der Passant auf der Straße die Möglichkeit, das Theaterereignis im Rahmen des Fensters zu betrachten. Die Grenze zwischen Kunstwelt und Lebenswelt ist optisch und teilweise auch akustisch durchlässig, wodurch sich sowohl Schauspieler als auch Zuschauer in ihrer ästhetischen Wahrnehmung einheitlich als Bestandteil der Kunstwelt wissen, ohne sich von der Lebenswelt vollkommen abschotten zu können.

Diese Grenze wurde teilweise durchbrochen: Einerseits dadurch, daß Schauspieler auf der Straße spielten und so den Raum erweiterten. Neben der schon erwähnten Inszenierung Gratzers nutzten die meisten Regisseure diese Möglichkeit für einzelne Szenen oder Auftritte. Andererseits dadurch, daß Passanten – die durch das Fenster das Theaterspiel entdeckt haben – ins Schaufenster kamen, um im Raum am Theater teilhaben zu können. (Es wurde darauf geachtet, daß das möglich ist, und kam tatsächlich öfters vor – einmal mußte die Vorstellung sogar beinahe abgebrochen werden, als ein Betrunkener von der Straße in den Raum kam, um der gerade auf der Bühne stehenden Schauspielerin mitten im Stück lautstark seine Liebe zu bekunden.) Die Passanten wechselten somit von der Lebenswelt in die Kunstwelt und wurden vom Rezipienten außerhalb des Geschehens zum Rezipienten innerhalb des Geschehens und damit zu einem daran Teilhabenden.

Danto geht im Kapitel „Hohe Kunst, niedrige Kunst und der Geist der Geschichte“¹⁵⁹ in „Kunst nach dem Ende der Kunst“ ebenfalls auf die Trennung von Lebenswelt und Kunstwelt und ihre Auflösung durch ein Fenster (anhand eines Beispiels aus der bildenden Kunst) ein. Er beschreibt im Text das Verhältnis von Kunst und Leben hinsichtlich der Ausstellung „High & Low“, die 1990 im Museum of Modern Art New York gezeigt wurde und die er als ein „Kulturereignis unseres eigenen fin de siècle“¹⁶⁰ nennt. Die Beschreibung beginnt mit dem Wunsch, mit

Konventionen zu brechen, die Trennung von Hoch und Tief zu überwinden, die hohe Kunst vom Sockel zu stoßen, die Museen als Tempel zu entweihen und so auf das Wesentliche der Kunst zurückzukommen:

„Ganz oben auf meiner Wunschliste als Philosoph steht ein Wort, das die weltliche Entsprechung von Hegels Geist ausdrücken würde: etwas, das sich zu einer Kultur so verhält, wie das Selbst zu seinen Manifestationen, durch die es sich ausdrückt und die es anderen ermöglichen, es zu lesen. In Hegels Philosophie kommt der Geist durch seine Entfaltung in der Geschichte zu sich selbst, indem er sich in verschiedenen kulturellen Handlungen seiner selbst entäußert und ein Bewußtsein seiner eigenen Triebkräfte und Quellen erlangt. Ich habe mir oft gedacht, daß die Kunst so sein könnte; ich stelle mir gern vor, daß sie sich in bestimmten Ausstellungen ausdrückt, die den Kunstbeobachtern etwas über ihr Wesen und ihre Antriebskräfte offenbaren.“¹⁶¹

Die Beziehung vom MoMA zu seinen Ausstellungen sieht Danto genau definiert. „Die Objekte sitzen, liegen oder stehen in kahlen weißen Ausstellungsräumen unter kühlem Licht mit diskreten Schildern über poliertem Fußboden, geschützt von Wächtern, die nichts anderes als kostümierte Künstler sind, die hier einem Broterwerb nachgehen. Diese Ausstellungsräume sind von der wirklichen Welt abgeschottet. Die Werke existieren damit in einer Atmosphäre reiner Kunst – in einer Kunstwelt, wie ich diesen Ausdruck ursprünglich verwendet wissen wollte.“¹⁶²

Durch den Umbau des MoMAs 1983 wurde das Gebäude entlang einer Seite mit einigen Fenstern versehen, die aber nie benutzt wurden, sodaß sie selbst Mitarbeitern des Museums nicht auffielen. „Die Gebote eines Ausstellungsraums schlossen eine solche Nutzung aus, als würde die wirkliche Welt die Kunstwelt verwässern, könnte man sie von außen sehen.“¹⁶³ Für die Ausstellung „High & Low“ wurde eines dieser Fenster dazu verwendet, um darin das Schaufenster von Oldenbergs Store zu rekonstruieren. Danto meint dazu: „Darin waren einige der Werke ausgestellt, die im Store verkauft werden – und meine besondere Bewunderung gilt der Tatsache, daß diese von der Straße aus sichtbar waren. Das war nämlich eine aussagekräftige symbolische Geste seitens der

Ausstellungsmacher – die Öffnung des Fensters erweckt nicht nur die Assoziation an einen frischen Wind, dem Einlaß gewährt wird, sondern sie wiederholt und beansprucht diese Geste für sich selbst. (...) Wo ein Fenster ist, da sickert zwangsläufig die Welt herein und die Kunst hinaus.“¹⁶⁴

Das Schauspielhaus Schaufenster als formaler Theaterraum wird durch sein Fenster definiert, wodurch sich verschiedene Möglichkeiten und Unmöglichkeiten in der Form des neuen Theaters als Gesamterlebnis Theater abseits des Dramas eröffnen. Im folgenden werde ich diese aus den Blickwinkeln der Inszenierung sowie der Schauspieler, der Zuschauer und ihrer Beziehung zueinander untersuchen, um damit den Aspekt des Gesamterlebnisses in der Darstellung zu beschreiben.

die Inszenierung

Die Inszenierung und die Darstellung im Schauspielhaus Schaufenster sind durch das Unberechenbare des Außen geprägt. Durch die Durchlässigkeit des Fensters dringt nicht nur die Kunst in das Leben, sondern auch das Leben hat die Möglichkeit, durch das Fenster das Geschehen im Inneren des Schaufensters zu beeinflussen. Während eines Theaterabends kann durch die durchlässige Grenze zur Lebenswelt allerlei Unvorhersehbares passieren, wobei das formale Konzept des Schaufensters natürlich gerade auf solche Situationen ausgerichtet ist. Die permanente Aufmerksamkeit des Schauspielers ist notwendig, um auf solche Einbrüche reagieren zu können. Er muß jederzeit in der Lage sein, die Aufführung durch Improvisation weiterführen zu können.

In diesem Zusammenhang ist zu betonen, daß im Schaufenster trotz diverser skurrilen Begebenheiten, die sich durch das Aufeinandertreffen der beiden Welten ergaben und die sich für das Publikum durchwegs recht komisch oder erheitend darstellten, immer die anspruchsvolle und ernsthafte Auseinandersetzung mit den Stückthemen beabsichtigt war. Das Schaufenster ist demzufolge auf keinen Fall als ein Unterhaltungstheater zu sehen, dessen Zweck ausschließlich die Unterhaltung und die Zerstreung des Zuschauers sind.

Die Frage, die sich so für die Inszenierung stellt, ist, ob es in einem solchen Rahmen überhaupt möglich ist, zu inszenieren. Kann ein Regisseur mit dem Bewußtsein, daß Irritationen während der Aufführung vorprogrammiert sind, diese, ihm noch nicht bekannten Situationen, in die Inszenierung einbauen oder muß er vielleicht erkennen, daß eine Inszenierung unmöglich ist? Um dieser Frage nachzugehen und das Inszenieren im Schaufenster im allgemeinen zu beleuchten, möchte ich den Text „Inszenieren als Erscheinenlassen“¹⁶⁵ von Martin Seel heranziehen.

Seel sieht im Titel seines Textes den Vorschlag, Inszenierung als ein ästhetisches Verhältnis und folglich den Begriff der Inszenierung von vornherein als einen ästhetischen Begriff zu verstehen. Er sieht im Begriff der Inszenierung nämlich auch die Gefahr, daß er so weit ausgedehnt wird, daß letztendlich jedes Handeln innerhalb wie außerhalb der Kunst als Inszenierung oder als Element von Inszenierung erscheint. Er möchte ein Verständnis von Inszenierung entwerfen, „(...) das den Vorschlag ernst nimmt, aber den genannten Gefahren entgeht. Jede Inszenierung, so nehme ich (Seel; Anm.) an, ist ein Vorgang des Handelns, aber nicht jedes Handeln ist (Teil einer) Inszenierung. Jede Inszenierung ist eine ästhetische Operation, aber nicht jede ästhetische Operation ist (Teil einer) Inszenierung. Jede Inszenierung ist ein ästhetischer Vorgang, aber nicht jede Inszenierung ist eine Operation der Kunst.“¹⁶⁶

Seel beginnt mit einer formalen Bestimmung der Inszenierung. Inszenierungen sind demnach „(...) 1. absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die 2. vor einem Publikum dargeboten werden und zwar 3. so, daß sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.“¹⁶⁷

ad 1.: Seel definiert Inszenierungen als absichtsvoll ausgeführte oder eingeleitete sinnliche Prozesse, sodaß sich Inszenierungen nur in Kontexten intentionalen Handelns ereignen können. „Innerhalb von Inszenierungen kann sich vieles absichtslos vollziehen, aber keine Inszenierung kann sich absichtslos vollziehen. Etwas, das wir als Inszenierung verstehen, kann sich eher als intentionale szenische Darbietung vollziehen oder aber als eine durch inszenatorische Vorgabe lediglich

ermöglichte Folge von Ereignissen.“¹⁶⁸ Auf der einen Seite beschreibt Seel hochkontrollierte schauspielerische Leistungen als Inszenierung, auf der anderen Seite Inszenierungen, bei denen lediglich eine Folge von Ereignissen in Gang gesetzt wird (wie beispielsweise die Öffnung eines Staudammes im Rahmen einer politischen Inszenierung). Beiden ist gemein, daß sie Inszenierungen als absichtsvoll herbeigeführte, ausgeführte oder in Gang gebrachte Handlungen sind.

„Jede Inszenierung ist das Ergebnis eines komplexen intentionalen Prozesses, aber jede ist auch selbst ein komplexer und keineswegs durchgängiger intentionaler (oder auch nur: intendierter) Prozeß. Inszenierungen, mit einem Wort, sind ein intentional erzeugtes Geschehen. Das gilt auch dort, wo wir von einer Inszenierung im Sinn eines Resultats sprechen – wie etwa im Fall einer Theaterinszenierung (dem Resultat einer Inszenierungsarbeit). Das Resultat ist auch hier ein Bühnenereignis, das sich jeweils hier und jetzt vollzieht.“¹⁶⁹

Die Inszenierung im Schauspielhaus Schaufenster ist genau aus diesem Blickwinkel zu sehen: als absichtsvoll ausgeführter oder eingeleiteter sinnlicher Prozeß, in dem sich vieles absichtslos vollziehen kann. Die Einflüsse von außen können nicht gesteuert werden, jedoch beeinflussen sie nicht die Inszenierung als einen intentionalen und absichtsvollen Vorgang. Außerdem ist die Inszenierung im Schaufenster sowohl eine intentionale szenische Darbietung in der Kunstwelt des Theaterraums, als auch eine durch inszenatorische Vorgabe ermöglichte Folge von Ereignissen durch den Passanten in der Lebenswelt auf der Straße, der sich auf die eine oder andere Weise verhalten kann. Das Aufeinandertreffen dieser beiden Formen der Inszenierung in ein und dem selben zeitlichen und räumlichen Punkt eröffnet in der ästhetischen Erfahrung eine differenzierte Wahrnehmung der Darstellung.

ad 2.: Die Inszenierung als absichtsvoll eingeleiteter oder ausgeführter sinnlicher Prozeß wird vor einem Publikum dargeboten. Dieses Publikum ist als ein bestimmtes oder unbestimmtes, als ein begrenztes oder unbegrenztes zu sehen. Und nur mit diesem Publikum ist Inszenierung als sinnlicher Prozeß zu verstehen, da

es sich um sichtbare und hörbare Vorgänge handelt, die einem solchen Publikum präsentiert werden und sich darin von anderen Zuständen und Ereignissen unterscheiden.

„Dieses Publikum, für das etwas in Szene gesetzt wird, kann aus einem oder aus unbestimmt vielen Betrachtern oder Zuhörern bestehen, die räumlich anwesend oder auch abwesend sein können. Auch wer – vor dem Spiegel oder einem anderen leeren Raum – eine Inszenierung probt, tut dies für ein Publikum, allerdings für ein vorerst potentiell.“¹⁷⁰

Das Publikum des Schaufensters ist mit den Zuschauern im Inneren des Raumes und denen außerhalb auf der Straße zur gleichen Zeit sowohl ein bestimmtes und begrenztes als auch ein unbestimmtes und unbegrenztes. Trotz des Unterschieds dieser beiden Zuschauergruppen erfahren sie das Dargestellte in derselben Art und Weise als einen – wie eben beschriebenen – sinnlichen Prozeß.

Seel gibt an, daß eine Inszenierung auch aus mehreren ineinander verschachtelten Inszenierungen bestehen kann. Als ein Beispiel dafür führt er den Fernsehfilm „Dinner for One“ an, indem der Butler für die Lady ein Silvesteressen inszeniert, um die Illusion wach zu halten, ihre Verehrer wären bei diesem Essen noch anwesend. Der Zuschauer des Films sieht somit die filmische Inszenierung dieser Inszenierung. Eine Verschachtelung der Inszenierungen kann auch für den Zuschauer beziehungsweise Passanten auf der Straße vor dem Schaufenster gesehen werden: durch das Schaufenster erlebt er die Inszenierung einer theatralischen Inszenierung.

ad 3.: Inszenierungen sind absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die vor einem Publikum dargeboten werden und zwar so, daß sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können. Seel führt aus, daß da, wo Inszenierungen stattfinden, etwas vorübergehend in Szene gesetzt wird und sich damit als ein räumlich sichtbares oder hörbares Geschehen vollzieht und präsentiert, und zwar als ein räumlich und zeitlich begrenztes: „Inszenierungen sind immer zugleich ein

räumliches und ein zeitliches Verhältnis. Etwas bewegt sich in einem begrenzten Raum, in dem sich das Publikum befindet oder der ihm betrachtend zugänglich ist; etwas ereignet sich in einer begrenzten Zeit, für die die Aufmerksamkeit eines Publikums gesucht und, wenn die Inszenierung gelingt, auch gebunden wird.“¹⁷¹ Der Zuschauer im Schaufenster bleibt im Raum, wenn ihn das Gezeigte fesselt, der Passant vor dem Fenster betritt ihn, wenn es ihm interessant erscheint.

Die Inszenierung findet immer vor nicht inszenierten räumlichen und zeitlichen Verhältnissen statt. Das ist auch dann gegeben, wenn eine Inszenierung, wie im Schaufenster der Fall, die Überschaubarkeit einer genau markierten Bühne und eines genau markierten zeitlichen Rahmens verläßt. Inszenierungen können sich demnach nur dann ereignen, wo sie Prozesse in Erscheinung bringen, die nicht ohnehin schon – oder so noch nicht – gegeben sind. „Das Geschehen einer Inszenierung ist nicht notwendigerweise einmalig. Viele Inszenierungen für das Theater sind ja gerade auf Wiederholbarkeit angelegt. Auch hier aber bleibt stets die Momentaneität der Ereignisfolge wichtig, ebenso wie der Umstand, daß es sich um eine vorübergehende Darbietung handelt.“¹⁷²

Die Inszenierung ist dadurch eine Ereignisfolge, die sich immer wieder in ihren unverwechselbaren Verläufen zeigt. „Unverwechselbar aber heißt hier, im ästhetischen Kontext, daß alles hätte anders sein können. Jede Inszenierung ist ein grundsätzlich arbiträres Arrangement, das gerade dadurch bedeutsam wird, daß sich aus vielen, oft unübersehbaren Möglichkeiten gerade diese Folge von Konstellationen ergibt. Alles hätte anders präsentiert werden können, alles hätte sich anders präsentieren können, aber es kommt hier und jetzt gerade so daher: Der Sinn von Inszenierung (...) verdankt sich wesentlich diesem Effekt. Inszenierungen sind Ereignisse eines vorübergehenden, grundsätzlich arbiträren, für die Augen und Ohren eines Publikums dargebotenen Arrangements.“¹⁷³

Dieses Arrangement sieht Seel als ein komplexes, dadurch daß es sich in einer Vielfalt simultaner – und simultan relevanter – Vorgänge und Nuancen vollzieht, und als ein auffälliges, dadurch daß es sich mehr oder weniger deutlich von nichtinszenierten Handlungen und Ereignissen abhebt. „Jede Inszenierung weicht

vom natürlichen Gang der Dinge ab – sowohl im Hinblick auf die erste wie erst recht auf die zweite, die kulturelle Natur. Inszenierungen sind ein artifizielles Verhalten und Geschehen, das sich als ein solches von bloß kontingenten, bloß konventionellen oder bloß funktionalen Vollzügen unterscheidet.“¹⁷⁴

Demnach muß etwas, um als Inszenierung aufgefaßt zu werden, als ein absichtsvoll und artifizuell hervorgebrachtes Ereignis auffällig sein. „Diese Auffälligkeit kann sich einem spektakulären, originellen oder in normativem Sinn einmaligen Arrangement verdanken, das sich überdies ostentativ und reflexiv auf sich selbst bezieht. So ist es oft in der Kunst, aber so ist es keineswegs immer. Für Inszenierungen im allgemeinen reicht es aus, daß ihre Ausführung an ihrem Ort und auf ihre Weise auffällig genug ist, um sich von anderen Vorgängen als eine artifizuelle Präsentation zu unterscheiden.“¹⁷⁵

Die Inszenierung im Schaufenster ist ein räumlich und zeitlich begrenztes Ereignis, das durch die Offenheit zur und der Verbindung mit der Lebenswelt außerhalb des Theaterraums die Überschaubarkeit der genauen Markierung von Raum und Zeit verläßt. Dieser Umstand führt dazu, daß durch die Einflüsse von außen jede einzelne Vorstellung zur einmaligen und unverwechselbaren Erfahrung mit originärem Charakter wird. Jedoch hätte sich das Geschehen ohne der Inszenierung nicht so abgespielt, womit sie als ein absichtsvoll und artifizuell hervorgebrachtes Ereignis auffällig ist und sich als solches von der Lebenswelt abhebt.

Als Beispiel dafür möchte ich meine Inszenierung von Egon A. Prantls „Hirntod“ heranziehen. Die Handlung des Textes spielt teilweise in einer Kneipe, in der der Hauptdarsteller unter anderem mit einer Prostituierten zusammentrifft. Ich machte demzufolge aus dem gesamten Theaterraum eine im Rotlichtmilieu angesiedelte Bar, in der die Zuschauer an kleinen Tischen sitzend und Getränke trinkend das Schauspiel mitverfolgen konnten. Um die Stimmung eines solchen Etablissements zu verstärken, ließ ich außerdem zwei leicht bekleidete Frauen, wie es – vor allem in Amsterdam – in solchen Lokalen üblich ist, im Fenster sitzen.



Abbildung 5: Frau im Fenster („Hirntod“ von Egon A. Prantl)

Bei der Premiere irritierten diese Frauen die Passanten außerhalb des Theaters dermaßen, daß es dadurch auf der Straße zu Verkehrsbehinderungen kam. Sogar die Straßenbahn mußte vor dem Schaufenster anhalten und (laut „bimmelnd“) warten, bis die Straße wieder frei war, um weiterfahren zu können. Dieses Kuriosum wurde übrigens in jeder Kritik erwähnt. Es ist ein Ereignis, das so nur einmal stattfand und zeigt, wie eine Vorstellung im Schaufenster (mit der Besonderheit der Verbindung von Kunstwelt und Lebenswelt) durch die Inszenierung zu einer unverwechselbaren wird.

Als Funktion der Inszenierung – sowohl für diejenigen, die inszenieren, als auch für diejenigen, die Inszenierungen beiwohnen – sieht Seel das Verlangen des Menschen nach Sinn für Gegenwart, in der sie sind, und den Wunsch nach dem Erleben von spürbarer Gegenwart. Die These, die er sonach aufstellt, ist, daß jede Inszenierung eine Inszenierung von Gegenwart ist. „Sie ist ein auffälliges Herstellen und Herausstellen einer Gegenwart von etwas, das hier und jetzt geschieht, und das sich darum, weil es Gegenwart ist, jeder auch nur annähernd vollständigen Erfassung entzieht. Jede Inszenierung, so kann man auch sagen, will etwas in seiner augenblicklichen Besonderheit hervortreten lassen.“¹⁷⁶

Die augenblickliche Besonderheit kann sich in vielen Variationen des auffälligen Erscheinens zeigen, wie zum Beispiel in der Präsentation als einzelnes Individuum mit ungeahnten Facetten, als Gruppierung in einer bestimmten Situation, als originelles Individuum in einer Gruppe oder in der Darbietung von etwas in seiner phänomenalen oder artistischen Besonderheit. „Ob kollektiv oder nicht, ob einseitig oder mehrseitig, Inszenierungen bieten sich – mitsamt dem in und durch sie Inszenierten – auf eine Weise dar, die sich jeder distinkten begrifflichen Bestimmung entzieht. Sie stellen etwas in einer Fülle von Möglichkeiten des Wahrnehmens und Verstehens heraus. Sie machen das in und mit ihnen Geschehende für eine Weile auf eine Weise auffällig, in der es hier und jetzt unübersehbar als gegenwärtig erfahren werden kann.“¹⁷⁷

Diese Gegenwart ist nicht die Welt der raumzeitlichen vorhandenen Objekte, da das bestimmte Positionen und Beschaffenheiten sind, die bezeichnet werden können. Vielmehr ist diese Gegenwart der einschlägige Begriff eines Zustandes, in dem die Dinge der Welt und des Lebens den Menschen auf verschiedene Weise etwas angehen. Sie ist durch eine Koexistenz von vielfach unrealisierbaren und unüberschaubaren Möglichkeiten des Verstehens und Handelns, des Wahrnehmens und Bestimmens geprägt. „Gegenwart in diesem (mit Heidegger könnte man sagen: ekstatischen) Sinn ist ein offener – und darin unübersehbarer, unfaßlicher und unbeherrschbarer – Horizont der spürenden, handelnden und erkennenden Begegnung mit Vorhandenem.

Diese Begegnung ist als solche weder ästhetisch noch ästhetisch inszeniert. Ästhetische Inszenierungen vielmehr erzeugen eine Gegenwart, die als solche auffällig wird. Sie machen Gegenwart bemerkbar: Das ist ihre primäre Leistung. Inszenierung, so kann ich (Seel; Anm.) daher jetzt weniger formal sagen, ist die öffentliche Herstellung eines vorübergehenden räumlichen Arrangements von Ereignissen, die in ihrer besonderen Gegenwärtigkeit auffällig werden. (...) Natürlich kommen Inszenierungen – je nach Kultur und Kontext – außerdem viele andere Funktionen zu, aber sie haben, (...) (so meint Seel; Anm.), mindestens diese.“¹⁷⁸

Dieses Zurschaustellen von Gegenwart darf nicht mit einer symbolischen Vergegenwärtigung, also einer Darstellung oder Darbietung von Gegenwart, gleichgesetzt werden. Viele Inszenierungen – Seel nennt als Beispiele Inszenierungen im Sport und in der Musik – stellen nämlich spürbare Gegenwart her, ohne dabei eine Darstellung naher oder ferner Gegenwarten zu sein. Außerdem, meint er, läuft nicht jedes Herausstellen von Gegenwart auf eine Inszenierung dieser Gegenwart hinaus. Dementsprechend ist das Geschehen der Lebenswelt außerhalb des Schaufensters nicht Teil der Inszenierung (als ein Erzeugen von Gegenwart) selbst, sondern wirkt auf sie als Vergegenwärtigung ein.

Seel führt die Massenmedien als ein solches Phänomen an, deren Funktion daraus besteht, eine gemeinsame Gegenwart von Objekten und Ereignissen bereitzustellen, auf die sich die Angehörigen komplexer Gesellschaften gleichermaßen beziehen können. Diese Konstruktion einer für alle ansprechbar, gemeinsam konzipierten Welt stellt aber eine faktische und keine ekstatische Gegenwart dar. Die dafür eingesetzten Elemente von Inszenierung verleihen den medialen Produkten einen Eventcharakter, nicht jedoch den Ereignissen, von denen die Medien berichten. „Die jeweilige Sendung entfaltet so ihre eigene, von allen anderen medialen Ereignissen abgehobene Zeit, ganz unabhängig davon, auf welche Räume und Zeiten in diesem Rahmen inhaltlich Bezug genommen wird.“¹⁷⁹

In weiterer Folge geht Seel den Fragen nach, wie die ästhetische Auffälligkeit von Gegenwart zustande kommt und wie Inszenierungen ihr Publikum für die Gegenwart ihres Geschehens aufmerksam machen beziehungsweise es in sie verstricken. Seels These ist, daß Inszenierungen dies „im Medium des Erscheinens“¹⁸⁰ bewirken. „Sie lassen etwas in einer phänomenalen Fülle erscheinen, so daß es in dem Raum für die Dauer der Inszenierung in einer sinnlich prägnanten, aber begrifflich inkommensurablen Besonderheit gegenwärtig wird. Das begrenzte räumliche und zeitliche Arrangement, das eine Inszenierung ausmacht, läßt die Elemente, mit denen es operiert, in ihrem Erscheinen hervortreten; darin macht es Aspekte und Bezüge einer andauernden Gegenwart spürbar.“¹⁸¹

Inszenierung und Inszenieren sind demnach ein öffentliches Erscheinenlassen von Gegenwart. Unter Erscheinen ist ein „Spiel von Erscheinungen“¹⁸² zu verstehen, das sich einer eindeutigen begrifflichen oder funktionalen Auffassung und Zuordnung entzieht. „Alles und jedes, das überhaupt wahrnehmbar ist, kann in seinem Erscheinen wahrgenommen werden. Wir müssen nur auf die Simultaneität und Momentaneität seines je gegenwärtigen, jeweils hier und jeweils jetzt erfahrbaren sinnlichen Gegebenseins achten. Dann tritt es uns in einer phänomenalen Fülle entgegen, mit deren Wahrnehmung wir uns Zeit für den Augenblick nehmen.“¹⁸³ Seel meint, daß darin ein Grundverhältnis aller ästhetischen Wahrnehmung liegt, „(...) das in allen Zuständen ästhetischer Wahrnehmung wirksam ist, wie unterschiedlich sie auch sonst entwickelt sein mögen.“¹⁸⁴

Der Begriff des Erscheinens darf dabei mit den Begriffen des Seins und des Scheins weder gleichgesetzt noch entgegengesetzt werden. „Er ist ein Gegenbegriff nicht zu dem des Begriffs des Seins, sondern lediglich zu dem des begrifflich fixierbaren Soseins phänomenaler Objekte. Im Unterschied zu dieser phänomenalen Beschaffenheit von Dingen und Ereignissen kann das komplexe Zugleichsein ihres Erscheinens zwar wahrnehmend verfolgt, nicht aber erkennend festgehalten werden. Dieses Erscheinen kann Elemente eines sinnlichen Scheins vielfach enthalten, aber es kann auch ganz ohne sie auskommen.“¹⁸⁵

Das, was in der Tradition ästhetischer Theorien ästhetischer Schein genannt wurde, ist primär ein Verhältnis des simultanen und momentanen Erscheinens, damit also eines wirklichen und nicht eines unwirklichen (vorgespiegelten, fiktiven oder imaginativen Als-ob) Erscheinens. Dieses Erscheinen darf allerdings nicht als ein Verhältnis der Darstellung aufgefaßt werden. „Es ist nicht primär ein Erscheinen von etwas anderem, es ist ein Erscheinen seiner selbst: etwas, das sich hier und jetzt dem unreduzierten sinnlichen Vernehmen darbietet.“¹⁸⁶

„Inszenierungen freilich sind nicht einfach Phänomene des Erscheinens, sie stellen etwas in seinem Erscheinen heraus, markieren es, um es für eine gewisse Dauer in einem öffentlichen Raum spürbar zu machen. Sie zielen darauf, das Geschehen, das sie ausmacht, in ihren momentanen und simultanen Bezügen zum Vorschein

und damit zu einer vorübergehenden auffälligen Gegenwart kommen zu lassen.“¹⁸⁷

Seel weist darauf hin, daß diese Definition von Inszenierung auf die verschiedenen Formen zutrifft und nicht nur die künstlerischen, sondern eben auch die außerkünstlerischen Inszenierungen betrifft. Als Beispiele der Spannweite der ästhetischen Inszenierungen außerhalb der Kunst nennt er die Selbstdarstellung im öffentlichen Raum und in der Mode, der artifizielle Gestaltung von Gärten und Kongressen sowie das Schauspiel des Sports und der Politik mitsamt ihrer aufwendigen, für ihren Ablauf häufig integralen medialen Zurüstung. Selbst wenn es zwischen diesen und den künstlerischen Inszenierungen viele Überschneidungen gibt, besteht eine grundlegende Differenz, an der sich zeigt, wann eine Inszenierung als künstlerische verstanden werden kann.

Allerdings entscheidet diese Differenz nicht, wie Seel betont, ob eine Inszenierung eine künstlerische oder eine nichtkünstlerische ist, da diese Entscheidung letztendlich davon abhängig ist, wie man etwas wahrnehmen oder auffassen will. „Dies gilt übrigens nicht allein von künstlerischen Inszenierungen, sondern von Inszenierungen ganz allgemein. Ob etwas als Inszenierung zählt, hängt immer mit davon ab, wann es und für wen es als Inszenierung zählt: in welchem Kontext eine Konstellation von Ereignissen als Inszenierung auffällig wird.“¹⁸⁸

Trotz dieses Vorbehalts fragt Seel nach den besonderen Merkmalen von den künstlerischen Handlungen der Inszenierung und nach dem, was Kunst kann, was andere Formen der alltäglichen und außeralltäglichen Inszenierungen nicht leisten können, und stellt die These auf, daß künstlerische Inszenierungen Präsentationen in einem besonderen Sinn sind. „Sie stellen nicht allein eine besondere Gegenwart her und stellen nicht allein eine besondere Gegenwart heraus – sie bieten Gegenwarten dar. Sie sind Imaginationen menschlicher Gegenwarten – ob dies nun vertraute oder unvertraute, vergangene oder künftige, wahrscheinliche oder unwahrscheinliche Weltverhältnisse sind. Sie produzieren Präsenz nicht allein, sie präsentieren Präsenz.“¹⁸⁹

Beim öffentlichen Erscheinenlassen von Gegenwart liegt demzufolge bei der künstlerischen Inszenierung die Akzentuierung oder Herstellung von Gegenwart in der Funktion einer Darbietung von Gegenwart. „Diese imaginiert Situationen, die sich von der Situation der Inszenierung selbst mehr oder weniger stark unterscheiden können. Die Prozesse, die sie zur Entfaltung kommen läßt, sind komplexe Zeichen menschlicher Gegenwarten.“¹⁹⁰ Egal wie nahe oder fern die präsentierten Situationen dem Rezipienten stehen, es sind dies artifiziell präsentierte Situationen, die sich darin von den oft nicht minder artifiziell präsentierten Ereignissen im Rahmen sonstiger Inszenierungen grundlegend unterscheiden.

Darüber hinaus ist das Besondere der inszenierenden Künste nicht nur in der Differenz zu den anderen Formen der Inszenierung, sondern auch in der Differenz zu anderen Formen von Künsten, die keiner Inszenierung bedürfen, zu sehen. „Schließlich läßt sich auch von vielen anderen Kunstwerken, die keine Inszenierungen sind oder keiner Inszenierung bedürfen, sagen, daß sie Imaginationen unwägbarer, unverfügbarer und unauslotbarer menschlicher Gegenwarten sind.“¹⁹¹ Jedoch darf dabei nicht vergessen werden, daß Inszenierungen ein räumliches Geschehen von Objekten und Körpern, Bewegungen und Berührungen, Gesten und Stimmen, Lauten und Klängen sind.

„So richtig es ist, allen Kunstwerken einen Prozeß- und Ereignischarakter zuzusprechen, inszenierte Kunst hat diesen Charakter in einem besonderen, nämlich ganz buchstäblichen Sinn. (...) Die Präsentation einer inszenierenden oder inszenierten Kunst, heißt das, bieten nicht allein vergängliche Gegenwarten dar, sie sind vergängliche Gegenwarten des menschlichen Lebens. Sie sind das, was sie zeigen – wie klein oder groß die Differenz zwischen der künstlerisch dargebotenen Situation und der Situation der künstlerischen Darbietung jeweils auch sein mag.“¹⁹²

Inszenierungen im allgemeinen zielen darauf, das Geschehen, das sie ausmacht, in ihren momentanen und simultanen Bezügen zum Vorschein und damit zu einer vorübergehenden auffälligen Gegenwart kommen zu lassen. Künstlerische

Inszenierungen leisten das, indem sie Präsenz erzeugen, die zugleich als Darbietung von Präsenz verstanden werden kann. „Gegenüber anderen Formen der Kunst jedoch, die dies ebenfalls vermögen, gelingt ihnen eine unvergleichliche Dramatisierung des Verhältnisses von erzeugter und präsentierter Präsenz.

Denn künstlerische Inszenierungen lassen es nicht allein zu einer vorübergehenden auffälligen Gegenwart kommen; sie bieten nicht allein eine vergängliche Gegenwart in auffälliger Weise dar; sie leisten dies beides, und beides zugleich, indem sie sich ihrerseits als eine auffällig vorübergehende Gegenwart präsentieren. Ihr Verlauf ist das, was sie in und mit ihrem Verlauf zur Darbietung bringen – nämlich vergehende Gegenwart. Näher kann die Kunst, bei aller notwendigen Unterbrechung und Erschütterung des Lebens, dem Leben nicht kommen.“¹⁹³

Zuletzt führt Seel den Begriff der inszenatorischen Kunstformen ein, um inszenierende Kunstformen, die lediglich auf Inszenierung hin angelegt sind, von denen zu unterscheiden, die ausschließlich in Sequenzen der Inszenierung bestehen. „Eine künstlerische Performance kann vielfältig dokumentiert werden, aber sie besteht allein in ihrer Aufführung vor einem Publikum. Dramen und notierte Werke der Musik dagegen bestehen unabhängig von ihrer jeweiligen Aufführung, wie sehr sie daraufhin auch angelegt sein mögen und wie sehr ihr Charakter als künstlerische Objekte auch an diese Aufführbarkeit gebunden sein mag.“¹⁹⁴ Seel stellt in diesem Zusammenhang fest, daß nicht jedes Abspielen oder Aufführen von Musik zugleich eine Inszenierung darstellt, diese ist erst dann gegeben, wenn ihre Aufführung mit einer für ihren Charakter als Musik relevanten szenischen Bewegung verbunden ist.

Nicht alle Kunstwerke, die inszeniert werden können, sind auf ein Inszeniertwerden hin ausgerichtet. Doch dürfte es kaum ein Kunstwerk geben, das nicht inszeniert werden kann. Werke der Prosa können vor einem Publikum gelesen oder als szenische Lesung dargebracht werden, Objekte der bildenden Kunst sind in den heutigen Ausstellungsräumen oft Teil einer aufwendigen Inszenierung, die sie in

Bezüge stellt und mit Korrespondenzen versieht, die ihnen alleine nicht zukommen würden. Die Präsentation von Filmen können im Rahmen einer Premierenfeier zum Mittelpunkt einer glamourösen sozialen Inszenierung werden. Auch Bauwerke können Teil einer Inszenierung werden, wenn sie öffentlichen Ereignissen Raum und Atmosphäre verleihen, die sich nur so in dieser architektonischen Umgebung entfalten können. Folglich stellt sich die Frage, wo die Grenze zwischen inszenierten und nicht inszenierten Vorgängen liegt, wenn alles in der Kunst (wie im Leben) Gegenstand von Inszenierung werden kann. Seel meint, daß im Alltag die Inszenierungshandlung vergleichsweise unauffällig anfängt, wie zum Beispiel in der Gestaltung des Vorgartens oder beim Arrangement von Waren in einem Schaufenster.

„Es fängt überall da an, wo etwas für ein wenigstens potentielles Publikum so herausgestellt wird, daß es für sie eine Zeitlang zu einem sinnlich bedeutsamen, aber sachlich ungreifbaren Ereignis werden kann. Wo die Grenze aber jeweils liegt, hängt immer von denen ab, denen an dieser Grenze etwas liegt – von den Menschen, die sich öffentlich unterschiedlich präsentieren und es mit unterschiedlichen öffentlichen Präsentationen zu tun haben. Es hängt davon ab, wann sie eine öffentlich ausgestellte Gegenwart willkürlich oder unwillkürlich erzeugen oder ihr begegnen.“¹⁹⁵

Auch in der Kunst bildet und verändert sich die Grenze zwischen inszeniert und nichtinszeniert in einem pragmatischen Rahmen eines kulturell geprägten Umgangs mit ihr. „Entscheidend für die Stellung von Kunstobjekten diesseits und jenseits der inszenierenden Künste ist dabei jeweils der Umstand, ob und in welchem Maß sie – nach dem Urteil derer, die sich für diese Objekte interessieren – als Kunstwerke zur Geltung kommen, wenn sie im Kontext einer Inszenierung zur Erscheinung gebracht werden. Die Unterscheidung aber zwischen Kunstwerken, die der Inszenierung bedürfen und solchen, die eine Inszenierung lediglich zulassen oder sich gegen sie sogar sperren, bleibt von diesen Entscheidungen der Beteiligung unberührt. Es gehört zum Charakter der Kunst, Objekte hervorzubringen, die der Inszenierung eher zugewandt oder abgewandt sind.“¹⁹⁶

Seel beendet seinen Text mit der Schlußfolgerung: „Wie daher nicht alles im Leben eine Inszenierung ist (schon gar nicht das Leben selbst), so sind auch nicht alle Phänomene und Prozesse der Kunst zugleich Vorgänge der Inszenierung oder verweisen auf solche. Aber wie im übrigen Leben so ist es auch im Leben (mit) der Kunst nie ganz sicher, ob und wann wir es mit einer inszenierten oder einer gegenüber Augenblick und Publikum gleichgültigen Wirklichkeit zu tun haben. Dies dürfte ein weiteres grundlegendes Merkmal von Inszenierungen sein. Weder die, die inszenieren, noch die, für die inszeniert wird, können sich jemals ganz sicher sein, wann eine Inszenierung anfängt und wann sie zuende ist.“¹⁹⁷

Die Inszenierung im Schauspielhaus Schaufenster ist, kurz zusammengefaßt, ein auffälliges Herstellen von Gegenwart für ein bestimmtes Publikum innerhalb des Schaufensters sowie für ein unbestimmtes außerhalb auf der Straße. Außerdem ist sie für den Zuschauer innerhalb des Schaufensters in dem Sinn eine künstlerische Inszenierung, als daß sie Gegenwart darstellt und damit Präsenz präsentiert. Der Einfluß von außerhalb ist in ihr als Vergegenwärtigung der Lebenswelt zu sehen, die jedoch nicht Teil der Inszenierung selbst ist, sondern sie in ihrer Momentaneität und Unverwechselbarkeit intensiviert. Dadurch wird Inszenieren jedoch nicht unmöglich gemacht, wie anfangs in Frage gestellt, sondern in ihrer Einmaligkeit bestärkt.

der Schauspieler, der Zuschauer und die Beziehung Schauspieler und Zuschauer in der Darstellung

Brook beschreibt in seinem Buch „der leere Raum“¹⁹⁸ die schauspielerische Arbeit als eine Neuschöpfung des Theatertextes, die in Gegensatz zur Nachahmung schauspielerischer Äußerlichkeiten zu sehen ist.

„Auch bei Shakespeare hören oder lesen wir immer die Mahnung: ‚Spiele, was geschrieben steht.‘ Aber was steht geschrieben? Gewisse Zeichen auf Papier. Shakespeares Worte sind Aufzeichnungen der Worte, die er sprechen lassen wollte, Worte, die als Laute aus dem Mund der Menschen kommen, mit

Stimmlage, Pause, Rhythmus und Geste als Bestandteilen (sic!) des Sinns. Ein Wort beginnt nicht als Wort – es ist ein Endprodukt, das als Impuls anfängt und, durch Überzeugung und Verhalten beflügelt, den notwendigen Ausdruck findet.

Dieser Vorgang spielt sich im Schriftsteller ab und wiederholt sich im Innern des Schauspielers. Beide sind sich vielleicht nur der Worte bewußt, aber für beide, den Autor und den Schauspieler, ist das Wort nur ein kleines sichtbares Teilchen eines riesigen unsichtbaren Gebildes. Manche Dramatiker bemühen sich, ihre Sinnggebung und Absichten in Bühnenanweisungen festzulegen, aber uns fällt unweigerlich auf, daß sich die besten Dramatiker am wenigsten erklären. Sie erkennen, daß weitere Anweisungen höchstwahrscheinlich zwecklos sind. Sie erkennen, daß die einzige Methode, den wahren Zugang zum Wort zu finden, in der Wiederholung des ursprünglichen Schöpfungsvorgangs liegt. Das läßt sich nicht umgehen oder vereinfachen.“¹⁹⁹

Das Theater ist für Brook eine sich stets zerstörende Kunst. Die Aufführungen fahren sich ein und müssen gewöhnlich wiederholt werden („und dazu noch so gut und genau wie möglich wiederholt“²⁰⁰), womit etwas Unsichtbares stirbt. Die Neuschöpfung des Dargestellten scheint sich abzuschwächen. „Natürlich wird, besonders bei langer Laufzeit, die Anstrengung der täglichen Neuschöpfung unerträglich und undenkbar, und dann muß der erfahrene Schauspieler auf sogenannte Technik als zweite Stellung zurückgreifen, um sich durchzubringen.“²⁰¹

Im Schauspielhaus Schaufenster gibt es zwei Gesichtspunkte, die gegen diese Abschwächung der Neuschöpfung in der Darstellung sprechen. Zum einen war die Laufzeit der Stücke mit zwei Wochen kurz anberaumt. Selbst wenn jeden Tag gespielt wurde, die Zeit ist zu kurz, daß sich die Aufführung einspielt und dadurch die Wiederholung als Tod des Schöpferischen gesehen werden kann, wie es Brook beschreibt. Zum anderen ist im Schaufenster der schon in den vorigen Kapiteln beschriebene Zustand gegeben, daß sich das Zufällige von außen gegen die Wiederholung stellt und damit jede einzelne Vorstellung etwas Originäres besitzt. Selbst wenn die Einflüsse von außen an mehreren Tagen ähnlich oder sogar gleich sind, so ist die Konzentration der Schauspieler angesichts der Möglichkeit dieses

Einflusses so beschaffen, daß sie unweigerlich zur täglichen Neuschöpfung des Theatertextes führt.

Den Zuschauer beschreibt Brook im Kapitel des tödlichen Theaters – also als Negativbeispiel eines Zuschauers – als den, „(...) der aus besonderen Gründen die mangelnde Intensität oder sogar Unterhaltung begrüßt, wie zum Beispiel den Gelehrten, der die Routineaufführungen eines Klassikers mit einem Lächeln verläßt, weil ihn nichts im Wiederkäuen und Bekräftigen seiner Lieblingstheorien gestört hat, wenn er seine Lieblingszitate leise mitspricht. Im Herzen wünscht er sich sehnlichst ein Theater, das edler ist als das Leben und verwechselt eine Art intellektueller Befriedigung mit dem wahren Erlebnis, das er erstrebt. Unseligerweise leiht er das Gewicht seiner Persönlichkeit der Langweile, und so geht das tödliche Theater munter weiter.“²⁰² Dieser Zuschauer ist mit dem Publikum des theologischen Theaters von Jacques Derridas vergleichbar, das er als „(...) ein passives, sitzendes Publikum, ein Zuschauer-, Konsumenten-, ‚Genießerpublikum‘ (...), das einem Schauspiel ohne wirkliches Ausmaß und Tiefe, das flach ihrem voyeuristischen (sic!) Blick dargeboten wird, beiwohnt.“²⁰³ beschreibt.

Der Zuschauer im Schaufenster ist im Gegensatz dazu kein passiv, sitzender Voyeur, weil er sich immer auf ein Neues einlassen muß (was das Beispiel Brooks anbelangt, so kann er schon alleine durch die Auswahl der Stücke, die noch nie zuvor gezeigt wurden, die Zitate nicht mitsprechen). Er ist mit dem Schauspieler, der im Schaufenster durch die Struktur der Zufälligkeit ebenfalls jeden Abend ein Neues erschafft, in der Neuschöpfung der Darstellung verbunden. Überdies ist er als Teil des Gesamterlebnisses der Aufführung zugleich Darsteller (von außen betrachtet, also aus dem Blickwinkel des Passanten) und Rezipient (innerhalb des Schaufensters).

Schauspieler und Zuschauer bilden auch deshalb eine Einheit, weil der Zuschauer für das Theater im allgemeinen unerläßlich ist. Der Bedarf nach Publikum ist das, was auch Brook als das einzige, was alle Theaterformen gemeinsam haben, definiert. „Das ist mehr als eine Binsenwahrheit: im Theater vervollständigt das

Publikum die Stufen der Schöpfung. Bei den anderen Künsten kann der Künstler die Idee zum Grundsatz erheben, daß er für sich arbeitet. Wie groß auch seine soziale Verantwortung sein mag, er wird sagen, daß sein eigener Instinkt sein bester Leiter ist – und wenn er allein mit seinem vollendeten Werk zufrieden ist, dann ist es wahrscheinlich, daß andere Leute auch zufrieden sein werden. Im Theater ist dies dadurch modifiziert, daß der letzte einsame Blick auf den vollendeten Gegenstand nicht möglich ist – solange das Publikum nicht anwesend ist, ist die Arbeit nicht vollendet. Kein Autor, kein Regisseur, nicht einmal ein Größenwahnsinniger Schauspieler würde gern für sich allein, für den Spiegel spielen.“²⁰⁴

Im Schauspielhaus Schaufenster ist das Gemeinsame von Schauspieler und Zuschauer durch die ästhetische Erfahrung des Gesamterlebnisses definiert, die beide gemeinsam vollziehen. Für die weitere Analyse werde ich deshalb Schauspieler und Zuschauer gemeinsam betrachten und in Bezug auf die Theorie der ästhetischen Erfahrung, die John Dewey in „Kunst als Erfahrung“²⁰⁵ aufstellt, näher bestimmen.

Die Grundelemente, von denen her eine Ästhetik erst systematisch entwickelt werden kann, sind in der Philosophie Deweys Ereignisse und Szenen, „(...) die das aufmerksame Auge und Ohr des Menschen auf sich lenken, sein Interesse wecken und, während er schaut und hört, seinen Gefallen hervorrufen (...)“²⁰⁶. Ästhetische Erfahrung besteht für Dewey im wesentlichen in der Erhöhung des Lebensgefühls. Das ist ein Gedanke, „(...) den ähnlich schon Nietzsche propagiert hatte (...), bei ihm freilich mit anderer Konsequenz, nämlich einer elitären Zielsetzung, während Dewey gerade umgekehrt im Sinne seines Programms der ‚democratization‘ das Gemeinschaftserlebnis herauskehrt.“²⁰⁷

Dewey kritisiert in der Ästhetik die Konventionen, die die menschliche Erfahrung ausschließen, wodurch die Sicht auf das Kunstwerk verstellt und eine Theorie über sie behindert wird. „Durch eine jener ironischen Verkehrungen, die im Gange der Geschehnisse des öfteren in Erscheinung treten, ist die Existenz der Kunstwerke, von der die Bildung einer ästhetischen Theorie abhängig ist, zur Behinderung einer

Theorie über sie geworden. Zum einen sind diese Werke Produkte von äußerlicher, körperlicher Existenz. Die allgemeine Betrachtungsweise setzt das Kunstwerk oft mit dem Bauwerk, dem Buch, dem Gemälde oder der Statue gleich – ungeachtet der menschlichen Erfahrung.“²⁰⁸

Kunstwerke haben für Dewey eine instrumentelle Funktion. Ihre Bedeutung liegt darin, daß sie Objekte, die ansonsten als nichtssagend und banal zurückgewiesen würden, läutern und intensivieren, „(...) und zwar weder durch hartnäckiges Nachdenken noch durch die Flucht in eine Welt der bloßen Sinnesempfindung, sondern durch die Schaffung einer neuen Erfahrung.“²⁰⁹ So kann Dewey Kunst „(...) als das Wirken jener Kräfte, die die Erfahrung eines Ereignisses, eines Objekts, einer Szene oder Situation zu ihrer eigenen, integralen Erfüllung bringen“²¹⁰, definieren.

Dieser Gedanke, der sich gegen eine Theorie der Kunst ausspricht, steht im Widerspruch zu der Philosophie Dantos, die das Kunstwerk eben durch eine Theorie definiert. Diesen Gegensatz gilt es nachher zu untersuchen, zunächst möchte ich die Analyse der Darstellung als ästhetische Erfahrung abschließen.

Als Ursprung der Theaterkunst sieht Dewey den Tanz und die Pantomime, die als Element religiöser Riten und Feste stattfanden, was allerdings in keiner besonderen Beziehung zum Theater steht, da sie Bestandteile des bedeutungsreichen Lebens einer geordneten Gemeinschaft waren: „Das Leben im Kollektiv, wie es sich im Krieg, im Gottesdienst oder auf dem Forum manifestierte, kannte keine Trennung zwischen dem, was diese Orte und Unternehmen charakterisierte, und den Künsten, die ihnen Farbe, Anmut und Würde verliehen. (...) Im Schauspiel wurden die Sagen und die Geschichte der Gruppe in lebendiger und eindrucksvoller Weise nachvollzogen.“²¹¹

Der Erfolg einer solchen Tätigkeit war bedingt durch die enge Verbindung von Alltagsleben und Kunst, die nicht jenseits der Lebensinteressen stand. „Denn der Grundsatz bedeutete nicht, daß die Kunst eine ganz und gar wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Objekte war, sondern daß sie die Ideen und Gefühle reflektierte, die sich mit den Institutionen des gesellschaftlichen Lebens verbanden.“²¹² Im Lauf

der Geschichte wurden Kunstwerke Dinge, die den überlegenen und etablierten kulturellen Status widerspiegeln, und waren dadurch nicht mehr Teil einer ursprünglichen und spontanen Kultur.

Im Unterschied dazu versucht Dewey in seiner Philosophie die Kontinuität zwischen ästhetischer Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen wiederherzustellen. „(...) man muß auf das Gewöhnliche oder den Alltag des Lebens zurückgehen, um die ästhetischen Eigenschaften zu entdecken, die solcher Art von Erfahrung innewohnen. Nur wenn die Ästhetik bereits abgegrenzt oder wenn ein Kunstwerk schon abseits in eine Nische gerückt worden ist, statt bewußt als Verherrlichung der alltäglichen Erfahrung verstanden zu werden, kann die Theorie bei und mit Hilfe von anerkannten Kunstwerken beginnen.

Selbst eine unverarbeitete Erfahrung – sofern sie eine echte Erfahrung ist – ermöglicht eher einen Aufschluß über das Wesen der ästhetischen Erfahrung als ein Gegenstand, der bereits von jeder anderen Erfahrungsmöglichkeit ausgeschlossen ist. Wenn wir so vorgehen, können wir entdecken, wie im Kunstwerk die charakteristischen Werte dessen, was unsere alltäglichen Freuden bestimmt, entfaltet und hervorgehoben werden. Wir können erkennen, daß das Kunstwerk aus letzteren hervorgeht, wenn der volle Sinn der gewöhnlichen Erfahrung zum Ausdruck gebracht wird (...).“²¹³

Eine Kunsttheorie ist nach Dewey dann verfehlt, wenn sie es verabsäumt, darauf aufmerksam zu machen, was es im konkreten ästhetischen Gegenstand zu suchen und zu finden gilt, und so die Funktion der Kunst nicht mit anderen Formen der Erfahrung vergleicht. Es muß einer Kunsttheorie darum gehen, die eigentlichen Gründe für die Entstehung eines Kunstwerkes zu entdecken und herauszufinden, warum dieses im Betrachter Genuß hervorruft. Das Ziel der Kunstwerke ist demnach für Dewey das Gefühl als Verwirklichung von einer Harmonie der Einheit.

„Im Zuge dieser Verwirklichung wird den Objekten Material zur Reflexion, wird ihnen ihre Bedeutung einverleibt. Da sich der Künstler in besonderer Weise

denjenigen Phasen der Erfahrung zuwendet, in denen eine Einheit zustande kommt, wird er den Momenten des Widerstands und der Spannung nicht ausweichen. Eher noch pflegt er sie – nicht um ihrer selbst willen, sondern wegen ihrer möglichen Wirkungen – und bringt so eine einheitliche und umfassende Erfahrung zu lebendigem Bewußtsein.“²¹⁴ Eben das ist die Problemstellung für den Künstler, der, während er arbeitet, dementsprechend denkt, wobei sein Denken in den Objekten unmittelbar Gestalt annimmt. Für den Menschen, also für den Künstler aber auch für den Rezipienten, ist dieser „(...) Moment, in dem ein gestörter Zustand in einen harmonischen übergeht, (...) der Augenblick intensivsten Lebens.“²¹⁵

Daraus ergibt sich, daß Dewey die Gegenwart als ästhetisches Ideal bezeichnet. „Für ein Wesen mit erfülltem Leben ist die Zukunft nicht bedrohlich, sondern verheißungsvoll; sie umgibt seine Gegenwart wie ein Halo. Sie besteht aus Möglichkeiten, die als ein Besitzergreifen des Hier und Jetzt empfunden werden. In dem, was wir wahres Leben nennen, reicht eines ins andere und verschmilzt mit ihm. Wir leben jedoch allzuoft in der Furcht vor dem, was die Zukunft bringen mag, und sind mit uns selbst uneins. Und auch wenn wir nicht überängstlich sind, genießen wir die Gegenwart ebensowenig, da wir sie für geringer halten als das, was wir an ihr vermissen.

Da die Gegenwart so oft der Vergangenheit und der Zukunft preisgegeben wird, konstituieren die glücklichen Phasen einer Erfahrung, die nun vollkommen wird, weil sie Erinnerungen an die Vergangenheit und Erwartungen an die Zukunft in sich aufgenommen hat, ein ästhetisches Ideal. Erst wenn die Vergangenheit nicht mehr bedrückt und Gedanken an die Zukunft nicht mehr beunruhigen, ist ein Wesen ganz und gar eins mit seiner Umwelt und vollkommen lebendig. Die Kunst feiert mit besonderer Intensität jene Momente, in denen die Gegenwart durch die Vergangenheit neu bestärkt und in denen das Bestehende durch die Zukunft belebt wird.“²¹⁶ Seels im vorigen Kapitel beschriebene Theorie der Inszenierung als Herstellen von Gegenwart kann ebenfalls in diesem Zusammenhang gesehen werden.

Die ästhetische Erfahrung vergleicht Dewey mit der allgemeinen Erfahrung als eine Möglichkeit, in einem Zustand von Erregung die Umgebung beobachten zu können, wobei die Beobachtung gleichzeitig in vorbereitender Tätigkeit und in der Vorausschau von Zukünftigen besteht, weil dadurch Material herangeschafft wird, das dann für eine aufgeschobene und entfernte Möglichkeit aufbewahrt wird. „Es ist die reine Unwissenheit, die dann zu der Annahme führt, Kunst und ästhetische Perzeption erführen eine Minderung in Rang und Ansehen, wenn sie in den Zusammenhang mit Erfahrung gestellt werden. In dem Maße, in dem Erfahrung eine Erfahrung ist, bedeutet sie erhöhte Vitalität. Statt einen Zustand anzuzeigen, in dem man mit den eigenen Gefühlen und Empfindungen eingeschlossen ist, bedeutet sie den aktiven und aufgeweckten Umgang mit der Welt.

Auf ihrem Höhepunkt bedeutet sie die vollständige gegenseitige Durchdringung des Ich und der Welt der Dinge und Ereignisse. Sie bedeutet keine Niederlage gegenüber der Willkür und Unordnung, sondern sie verschafft uns die einzig mögliche Demonstration einer Stabilität, die nicht Stagnation, sondern rhythmisch fortschreitende Entwicklung ist. Weil Erfahrung jene Erfüllung bedeutet, zu der ein Organismus in einer Welt der Dinge in seinen Kämpfen und Errungenschaften gelangt, ist sie die Keimzelle der Kunst. Selbst in ihren rudimentären Formen enthält sie das Versprechen jener genußvollen Perzeption, die wir als ästhetische Erfahrung bezeichnen.“²¹⁷

Die Darstellung im Schauspielhaus Schaufenster ist in derselben Weise sowohl für den Schauspieler, von der spielenden, herstellenden Seite, als auch für den Zuschauer, von der rezipierenden, aufnehmenden Seite, als ästhetische Erfahrung zu sehen. In der Darstellung als Kunstwerk wird das Ich mit der Welt der Dinge und Ereignisse durchdrungen. Diese ästhetische Erfahrung des Werkes schließt die unmittelbare Erfahrung der Umwelt mit ein, da parallel zum Kunstwerk die Welt außerhalb wahrgenommen wird. Die ästhetische Erfahrung im Schaufenster impliziert zur selben Zeit die Wahrnehmung der Dinge in der Kunstwelt innerhalb des Raumes und die der Dinge in der Lebenswelt außerhalb und die Wahrnehmung der Sinne für die ästhetisch Erfahrung ursprünglich ist.

Dewey stellt fest, daß die Sinne diejenigen Organe sind, durch die das lebendige Geschöpf unmittelbar an den Vorgängen der umgebenden Welt teilnimmt. „Durch diese Teilnahme werden ihm in den Eigenschaften, die es erfährt, das mannigfaltige Wunder und der Glanz dieser Welt gegenwärtig. Dieses Material kann nicht im Gegensatz zu Handlung gesehen werden, denn der Bewegungsapparat und der ‚Wille‘ als solcher sind Mittel, durch die diese Teilnahme aufrechterhalten und in ihrer Richtung bestimmt wird. Es kann auch nicht im Gegensatz zum ‚Intellekt‘ gesehen werden, denn der Geist ist das Mittel, durch das die Teilnahme der Sinne fruchtbar gemacht wird und durch das Bedeutungen und Wertvorstellungen herauskristallisiert, beibehalten und in den weiteren Dienst im Umgang des Lebewesens mit seiner Umwelt gestellt werden. Erfahrung ist das Resultat, das Zeichen und der Lohn einer jeden Interaktion von Organismus und Umwelt, die, wenn sie voll zum Tragen kommt, die Interaktion in gegenseitige Teilnahme und Kommunikation verwandelt.“²¹⁸

Kunst sieht Dewey als etwas, das in den realen Lebensprozessen vorgezeichnet ist und die Tatsache, daß es Kunst gibt, als konkreten Beweis dafür. „Sie beweist, daß der Mensch Stoffe und Energien der Natur in der Absicht nützt, sein Leben zu erweitern, und daß er dies gemäß der Struktur seiner Organe tut – des Gehirns, der Sinnesorgane und des Muskelsystems. Die Kunst ist der lebendige und konkrete Beweis dafür, daß der Mensch fähig ist, bewußt – und dies auf der Ebene der Bedeutung – die für das lebendige Geschöpf so typische Einheit von Sinneswahrnehmung, Bedürfnis, Wollen (Impulse) und Handeln wiederherzustellen. Die Vermittlung des Bewußtseins fügt Steuerung, Auswahlvermögen und die Schaffung einer neuen Ausgangsbasis hinzu. Somit verändert es die Künste unaufhörlich. Sein Auftreten führt jedoch schon beizeiten zu der Idee von Kunst als bewußter Vorstellung – der höchsten intellektuellen Leistung in der Menschheitsgeschichte.“²¹⁹

Der Unterschied zwischen Erfahrung im allgemeinen und „einer Erfahrung“ ist für Dewey, daß Erfahrungen ständig gemacht werden allerdings unvollständig bleiben, sodaß sie sich nicht zu „einer Erfahrung“ zusammenfügen. Dieses Erfahren ist von Trennung und Auflösung beherrscht, weil das, was der Mensch beobachtet

oder denkt, ersehnt und erlangt, nicht im Einklang zueinander steht. „Im Gegensatz zu solcher Art von Erfahrung machen wir eine Erfahrung, wenn das Material, das erfahren worden ist, eine Entwicklung bis hin zur Vollendung durchläuft. Dann, und nur dann, ist es in den Gesamtstrom der Erfahrung eingegliedert und darin gleichzeitig von anderen Erfahrungen abgegrenzt. (...) Eine solche Erfahrung bedeutet ein Ganzes, sie besitzt ihre besonderen, kennzeichnenden Eigenschaften und eine innere Eigenständigkeit. Sie ist eine Erfahrung.“²²⁰ Die Wahrnehmungen der unmittelbaren Umgebung der Lebenswelt im Schaufenster fügen sich in diesem Sinne in die eine Erfahrung des Kunstwerkes ein.

In dieser einen Erfahrung verschmelzen die Teile miteinander, sodaß es keine Lücken, keine mechanischen und keinen toten Punkt gibt. Es gibt zwar Pausen und Ruhepunkte, die jedoch nur die Eigenart der Bewegung bestimmen und unterstreichen. Sie fassen das zusammen, was bisher geschehen ist, und verhindern, daß es sich zerstreut oder ungenützt verflüchtigt. „In einem Kunstwerk verschmelzen die verschiedenen Akte, Episoden und Begebenheiten miteinander und schließen sich zu einer Einheit zusammen, doch weder verschwinden sie dabei, noch verlieren sie ihren eigenständigen Charakter – gerade so, wie in einem anregenden Gespräch Austausch und Vermischung stattfinden und dennoch jeder Sprecher seinen persönlichen Charakter nicht nur wahr, sondern deutlicher hervorhebt, als er es gewöhnlich tut.“²²¹

Die Existenz der Einheit, die der einen Erfahrung ihren Namen gibt, wird durch eine einzige Eigenschaft bestimmt, die die gesamte Erfahrung trotz der Vielfalt ihrer Einzelteile durchdringt. Diese Einheit ist weder emotional noch praktisch noch intellektuell. Erst nachträglich in einer späteren Reflexion, wenn über eine Erfahrung gesprochen wird, kann die Eigenschaft mit Hilfe interpretierender Adjektive benannt werden, die die Erfahrung insgesamt geprägt hat. „In ihrer letztgültigen Bedeutung sind sie intellektuell. In ihrem aktuellen Verlauf waren sie jedoch ebenso emotional. Sie verfolgten ein Ziel und waren vom Willen bestimmt. Dennoch war die Erfahrung nicht die Summe dieser verschiedenen Merkmale; als unterschiedliche Züge verloren sie sich in ihr.“²²² Als Höhepunkt dieser Bewegung

ist der Schluß zu sehen, wodurch „eine Erfahrung“ zum Abschluß gelangen kann. Laut Dewey ist er nichts Einzelnes oder Bezuges, sondern die Folge einer Bewegung von Vorwegnahmen und Anhäufung. Im Unterschied zur intellektuellen Schlußfolgerung, die aus Zeichen und Symbolen ohne eigenständige Qualität besteht, besteht das Material der Schönen Künste aus Eigenschaften.

„Gleichwohl gewährt die Erfahrung an sich eine emotionale Befriedigung, da sie eine durch geordnete und systematisierte Bewegung gewonnene innere Integration und Erfülltheit besitzt. Diese künstlerische Struktur kann unmittelbar empfunden werden. Insofern ist sie ästhetisch. Noch wichtiger ist, daß diese Eigenschaft nicht nur einen wesentlichen Antrieb für die intellektuelle Fragestellung und deren ehrliche Durchführung darstellt, sondern daß keine geistige Tätigkeit ein integrales Ereignis (eine Erfahrung) ist, wenn sie nicht durch diese Qualität vervollkommnet wird. Ohne sie kommt das Denken zu keinem Schluß. Kurz, die ästhetische Erfahrung läßt sich nicht scharf von der intellektuellen trennen, da letztere, um in sich vollständig zu sein, den Stempel der Ästhetik tragen muß.“²²³

Die Eigenschaft der Ästhetik, die eine Erfahrung so zu Vollständigkeit und Einheit abrundet, bezeichnet Dewey als emotional, womit bedeutsame Emotionen gemeint sind, die Eigenschaften einer komplexen Erfahrung sind, die sich bewegt und sich wandelt. „Die Erfahrung besteht aus spannungsgeladenem Material, und durch eine zusammenhängende Reihe von verschiedenen Ereignissen bewegt sie sich ihrem Höhepunkt zu. Das primäre Gefühl (...) mag am Anfang Hoffnung oder Verzweiflung, am Ende Hochstimmung oder Enttäuschung sein. Diese Gefühle geben der Erfahrung eine Einheit.“²²⁴

An dieser Stelle möchte ich einfügen, daß nicht nur die Darstellung, sondern gerade auch die äußeren Einflüsse im Schaufenster, sowohl für Schauspieler als auch für Zuschauer, Emotion hervorrufen. Der oben erwähnte betrunkene Passant, der ins Schaufenster eindrang und sich mit seinen Liebesbekundungen ins Spiel einmengte, ist ein gutes Beispiel dafür. Emotional war vor allem die betroffene Schauspielerin betroffen. Da die Vorstellung nicht unterbrochen wurde, wurde

diese Situation letztendlich Bestandteil der Darstellung und somit Teil der ästhetischen Erfahrung.

Die ganzheitliche Erfahrung bewegt sich einem Abschluß zu, da sie erst dann endet, wenn die in ihr wirkenden Energien ihre eigentliche Aufgabe erfüllt haben. Das Schließen des Energiekreises ist „(...) das Gegenteil von Stillstand, von stasis. Reifung und Fixierung sind polare Gegensätze. Obwohl Kampf und Konflikt schmerzhaft sind, mag man sie als positiv bewerten, wenn man sie als Mittel erfährt, die eine Erfahrung weiterentwickeln; als dazugehörig, weil sie die Erfahrung vorantreiben – nicht, weil sie bloß da sind.“²²⁵ Der vollendende Schluß besteht schließlich in der Erlangung einer spürbaren Harmonie.

Die äußeren Einflüsse im Schauspielhaus Schaufenster können nicht gelenkt werden, so gesehen müssen sie hingenommen werden. Nach Dewey gibt es in jeder Erfahrung neben dem Moment des Handelns den Moment der passiven Hinnahme, des passiven Erlebens, des Erleidens im weitesten Sinne. Andernfalls könnte in der Erfahrung das Vorangegangene oder, wie im Schaufenster, die Struktur als Ganzes, nicht miteinbezogen werden. Eine Erfahrung ist dann geordnet und strukturiert, wenn sich Handeln und Hinnahme nicht abwechseln, sondern sich in einer Beziehung zueinander befinden.

Ohne Hintergrund vorangegangener Erfahrungen werden die Beziehungen von aktivem Tun und passivem Erleben jedoch nur oberflächlich wahrgenommen. Das Handeln und die damit verbundenen Folgen müssen in der Erkenntnis miteinander in Verbindung gebracht werden. „Erst durch dieses Verhältnis gibt es einen Sinn. Es zu erfassen ist der Gegenstand aller Intelligenz. Tragweite und Inhalt der Beziehung bestimmen die inhaltliche Bedeutung einer Erfahrung.“²²⁶ Dennoch gelangt niemand je zu solcher Reife, daß er alle mitbeteiligten Zusammenhänge wahrnimmt.

„Da das Erkennen der Beziehung zwischen dem, was getan, und dem, was erlebt wird, den Gegenstand der Intelligenz ausmacht und da der Künstler beim Fortgang seiner Arbeit von seiner Einsicht in den Zusammenhang zwischen dem,

was er bereits getan hat, und dem, was er als nächstes tun wird, gelenkt wird, ist die Vorstellung, daß ein Künstler nicht so ernsthaft und tiefgründig nachdenke wie ein wissenschaftlicher Forscher, absurd. Ein Maler muß den Effekt eines jeden einzelnen Pinselstriches bewußt erleben, oder er erkennt nicht, was er tut und welche Richtung sein Werk nimmt. Darüber hinaus muß er jede einzelne Verbindung zwischen Tun und Erleben in der Beziehung zum Ganzen sehen, das er schaffen will. Einsicht in solcherlei Beziehungen nehmen, heißt Denken, und zwar Denken in einer seiner tiefgreifendsten Formen.

Der Unterschied zwischen den Bildern der verschiedenen Maler beruht ebenso sehr auf der unterschiedlichen Fähigkeit, diesen Gedanken fortzuführen, wie auf den unterschiedlichen Empfindungen von Farbe und der unterschiedlichen Geschicklichkeit bei der technischen Ausführung. Was den Grundcharakter der Bilder betrifft, so sind Unterschiede in der Tat mehr als von irgend etwas sonst von der Art der Intelligenz abhängig, die zu einer Erkenntnis der Beziehung führen soll, obwohl die Intelligenz natürlich nicht vom unmittelbaren Empfindungsvermögen getrennt werden kann und obwohl sie, wenn auch auf mehr äußerliche Art, an handwerkliche Fertigkeit gebunden ist.²²⁷ Das, was Dewey anhand des Malers als Kunstschaffenden aufgezeigt, kann unbestreitbar auch auf den Schauspieler und seine Darstellung übertragen werden.

Die These, daß die bewußte Erfahrung als Wahrnehmung der Beziehung zwischen Tun und Erleben zu sehen ist, führt dazu, daß Kunst als Schaffen und deren Wahrnehmung und Wertschätzung als Genuß sich gegenseitig stützen. Kunst bezeichnet demnach auf der einen Seite einen Vorgang des Machens und Tun. „Jede Kunst tut etwas mit einem bestimmten stofflichen Material, tut etwas mit dem Körper oder mit etwas außerhalb des Körpers, mit oder ohne instrumentelle Hilfe und im Hinblick auf die Schöpfung von etwas Sichtbarem, Hörbarem oder Fühlbarem.“²²⁸ Diese aktive Handlungsphase der Kunst ist durch die kunstfertige Handlung als angewandte Fähigkeit gekennzeichnet. Auf der anderen Seite bezieht sich das Wort ästhetisch auch auf die Erfahrung in ihrer Eigenschaft als Wertschätzung, Wahrnehmung, Genuß, was eher den Standpunkt des

Verbrauchers als den des Herstellers bezeichnet – „Es bedeutet Gusto, Geschmack;“²²⁹.

„Jedoch gerade diese Erläuterungen, wie auch die mit der Erfahrung gesetzte Beziehung zwischen Tun und Erleben, deuten darauf hin, daß der Unterschied zwischen ästhetisch und künstlerisch nicht so weit getrieben werden darf, daß sich daraus eine Trennung ergibt. Die Perfektion der Ausführung kann nicht an der Ausführung gemessen oder bestimmt werden; sie ist auch von jenen abhängig, die das Werk sehen und genießen. Ein Koch bereitet seine Speisen für den Konsumenten zu, der sie verzehrt, und die Menge des Verzehrten setzt den Maßstab für die Güte des Zubereiteten. Bloße Perfektion in der Ausführung, die sich, isoliert betrachtet, nach ihren eigenen Maßstäben beurteilt, kann vielleicht besser von einer Maschine als durch die Kunst des Menschen erreicht werden. (...)

Um im wahren Sinne künstlerisch zu sein, muß ein Werk auch ästhetisch sein, d. h., es muß auf eine genußvolle, rezeptive Perzeption ausgerichtet sein. Ständige Beobachtung ist freilich für den Schaffenden während des Arbeitsvorganges unumgänglich. Wenn seine Perzeption ihrem Wesen nach nicht gleichzeitig ästhetisch ist, so bedeutet sie ein kaltes und farbloses Wiedererkennen dessen, was bereits vorhanden ist, und vermag allenfalls, in einem im wesentlichen mechanischen Prozeß einen weiteren Schritt anzuregen.

Kurz, Kunst vereinigt in ihrer Form eben jene Beziehung von aktivem Tun und passivem Erleben, von abgegebener und aufgenommener Energie, die eine Erfahrung zur Erfahrung macht. Die Ausschaltung all dessen, was nicht zum gegenseitigen Zusammenschluß der Faktoren Aktion und Rezeption beiträgt, und die Auswahl gerade jener Aspekte und Merkmale, die zu ihrer gegenseitigen Durchdringung beitragen, machen das Geschaffene zu einem Werk der ästhetischen Kunst. Der Mensch schnitzt, behaut, singt, tanzt, mimt, formt, zeichnet und malt. Das Tun oder Schaffen ist künstlerisch, wenn das wahrnehmbare Ereignis so geartet ist, daß seine Eigenschaften, so, wie sie wahrgenommen werden, das Problem der Herstellung bestimmt haben. Der Produktionsakt, von der Absicht bestimmt, etwas herzustellen, das durch unmittelbare, sinnliche Erfahrung erfreuen

soll, weist Eigenschaften auf, die einer spontanen, nicht gelenkten Handlung abgehen. Während er arbeitet, verkörpert der Künstler in sich die Haltung des Betrachters.“²³⁰

Der Künstler formt in seinem Schaffensprozeß das Werk so lange, bis ihn der Anblick befriedigt. Der Schaffensprozeß ist dann an sein Ende gelangt, wenn das Ergebnis als gut empfunden wird, was sich nicht aufgrund eines rein intellektuellen und äußerlichen Urteils, sondern durch die unmittelbare Betrachtung des Werkes ergibt. Die Begabung des Künstlers besteht nicht nur aus der Technik, sondern eben auch aus dieser Fähigkeit des außergewöhnlichen Einfühlens in das Wesen der Dinge. „Diese Sensibilität lenkt auch sein praktisches Tun und Schaffen.“²³¹ Die Beziehung zwischen dem, was getan, und dem, was erlebt wird, ist bei diesem starken künstlerisch-ästhetischen Erlebnis so eng, daß sie Tun und Wahrnehmung gleichzeitig bestimmt. „Darüberhinaus herrscht auf jeder Stufe des Schaffens ein Gespanntsein auf das Kommende. Dieses Gespanntsein ist das Bindeglied zwischen der nächsten Tätigkeit und ihrem sinnlich wahrnehmbaren Ergebnis. Was getan und was empfunden wird, stützt sich wechselseitig in einem beständigen, kumulativen Vorgang.“²³²

Dementsprechend nimmt der Rezipient das Geschaffene nicht passiv in seiner fertigen Form auf, sondern sein Aufnehmen umfaßt Tätigkeiten, die mit denen des Schöpfers vergleichbar sind. „Auch sie (die Rezeptivität; Anm.) ist ein Prozeß, der aus einer Reihe von aufeinander bezogenen Handlungen besteht, die sich in Richtung auf eine objektivierte Erfüllung akkumulieren. Andernfalls handelt es sich nicht um Perzeption, sondern um Wiedererkennen. Zwischen beidem besteht ein immenser Unterschied. Wiedererkennen bedeutet Wahrnehmung, die zum Stillstand kommt, bevor sie die Gelegenheit zur freien Entfaltung findet. Im Wiedererkennen liegt der Beginn eines Aktes der Perzeption. Doch ist es diesem Beginn nicht gestattet, der Entwicklung zur vollständigen Perzeption des Wiedererkannten zu dienen.“²³³

Perzeption ist demnach ein Akt konstruktiven Wirkens, in dem das Bewußtsein frisch und lebendig wird, da im Erkenntnisvorgang der Wahrnehmung nicht einfach

Emotionen hinzugefügt werden, sondern das erkannte Objekt ganz und gar von Emotionen durchdrungen wird. Die ästhetische Phase der passiven Hinnahme bedeutet Preisgabe, die nur durch ein gelenktes Handeln möglich ist. Zwischen Betrachter und Kunstwerk findet eine Interaktion statt. „Perzeption ist ein Vorgang, bei dem Energie ausgestrahlt wird, um Energie zu empfangen; sie bedeutet kein Zurückhalten von Energie. Um ganz von einer Sache erfüllt zu sein, müssen wir uns zuerst in sie versenken. Verhalten wir uns einem Ereignis gegenüber passiv, so werden wir von ihm überwältigt, und mangels entsprechender Handlung nehmen wir nicht wahr, was uns überwältigt. Um aufzunehmen müssen wir Energie aufbringen und sie auf die entsprechende Wellenlänge einstellen.“²³⁴

Der Betrachter wird so Schöpfer seiner eigenen Erfahrung. Das, was er erschafft, schließt Beziehungen mit ein, die mit denen vergleichbar sind, die der Schöpfer des Werkes empfand. Der Betrachter ordnet genauso wie der Künstler die Elemente des Ganzen. Es ist ein Prozeß, der für den Schöpfer des Werkes eine bewußte Erfahrung darstellt. „Ohne einen Akt der Neuschöpfung wird der Gegenstand nicht als Kunstwerk perzipiert. Je nach Plan wählte der Künstler aus, vereinfachte, verdeutlichte, verkürzte und faßte zusammen. Diese Vorgänge muß der Betrachter gemäß seinem Interesse wiederholen.

Bei beiden vollzieht sich ein Abstraktionsvorgang, d.h. ein Extrahieren dessen, was von Bedeutung ist. Bei beiden findet ein Erfassen im buchstäblichen Sinne statt, d.h. ein Zusammentragen von Details und Besonderheiten, die physisch in eine erfahrene Ganzheit eingestreut sind. Auf seiten (sic!) des Betrachters wie des Künstlers wird Arbeit geleistet. Wer zu faul und untätig oder wer zu sehr in Konventionen erstarrt ist, um diese Arbeit zu bewerkstelligen, der wird weder sehen noch hören. Seine ‚aner kennende Bewertung‘ wird ein Gemisch sein aus Resten von Angelerntem, Konformität mit Normen konventioneller Bewunderung und konfuser, wenn auch echter emotioneller Erregung.“²³⁵

So gesehen nehmen im Schauspielhaus Schaufenster Schauspieler und Zuschauer sowohl die Momente der Kunstwelt in der Darstellung, als auch die der Lebenswelt außerhalb der Darstellung zur gleichen Zeit wahr und fügen sie in der ästhetischen

Erfahrung des Gesamterlebisses zusammen. Sowohl für Schauspieler als auch für Rezipienten ist das als ein schöpferischer Akt zu verstehen. Dieser Moment ist innerhalb des Werkes der Darstellung als eine ganzheitliche Erfahrung zu sehen, die nicht in verschiedene Teile getrennt werden kann. Die Einflüsse von außen gehören ebenso zu diesem Schöpfungsakt und können erst im Nachhinein, in einer Reflexion über das Werk, gesondert betrachtet werden.

Dewey sieht Kunstwerke deshalb als Kommunikation, weil die Objekte der Kunst expressiv sind und etwas mitteilen. Es muß zwar nicht die Absicht des Künstlers sein, etwas mitzuteilen, jedoch ist die Kommunikation letztendlich die Konsequenz des Werkes, wenn es in der Erfahrung des Betrachters wirksam wird. „Schließlich sind Kunstwerke die einzig möglichen Mittel zur vollständigen und ungehinderten Kommunikation von Mensch zu Mensch in einer Welt voller Klüfte und Mauern, die die Gemeinsamkeit der Erfahrung einschränken.“²³⁶ Als Vermittler zwischen Künstler und Betrachter fungiert dabei das Medium.

„Jedes Kunstwerk besitzt ein besonderes Medium, wodurch unter anderem das qualitative, überall vorhandene Ganze erreicht wird.“²³⁷ Und das als Erfahrung in Wechselwirkung aller Sinne, wodurch etwas gegenwärtig Entferntes veranlaßt wird, sich zu bewegen. „Als ein Medium aufgefaßt, ist die Farbe (in der Malerei; Anm.) ein Vermittler für Werte, die in gewöhnlichen Erfahrungen schwach und disparat sind, und ein Vermittler für die eine neue konzentrierte Perzeption, wie sie durch ein Gemälde veranlaßt wird. (...) Die Empfänglichkeit für ein Medium ist das eigentliche Herz aller künstlerischen Schöpfung und ästhetischen Perzeption.“²³⁸

„Auf der Bühne sind die Medien, d. h. die Akteure, deren Stimmen und Gesten, real vorhanden; sie sind existent. Und der gebildete Zuschauer gewinnt infolgedessen einen erhöhten Sensus für die Wirklichkeit der Dinge in einer gewöhnlichen Erfahrung (gesetzt den Fall, es handelt sich um ein genuin künstlerisches Stück). Nur der ungebildete Theaterbesucher hat eine solche Illusion von der Wirklichkeit dessen, was aufgeführt wird, daß er das Bühnengeschehen mit der Art von Realität identifiziert, die in der psychischen Präsenz der Schauspieler manifest wird, so daß er versucht, sich am Geschehen zu beteiligen.



Abbildung 6: Brigitte Soucek und Gottfried Neuner („Hera Clit“ von Georg Timber-Trattnig)

Ein Gemälde mit Bäumen oder Felsen kann die charakteristische Wirklichkeit eines Baumes oder Felsens eindringlicher machen, als sie jemals vorher gewesen ist. Dies bedeutet jedoch nicht, daß der Betrachter einen Teil des Bildes für einen tatsächlichen Felsen hält, derart, daß er darauf hämmern oder sitzen könnte. Was ein Material zu einem Medium macht, ist der Umstand, daß es als Mittel benutzt wird, eine Bedeutung zum Ausdruck zu bringen, die anderer Art ist als die, die es kraft seiner puren physischen Existenz besitzt: d. h. die Bedeutung nicht dessen, was es physisch ist, sondern dessen, was es ausdrückt.“²³⁹

Das Aufeinandertreffen von Kunstwelt und Lebenswelt in der ästhetischen Erfahrung des Kunstwerkes der Darstellung eröffnet im Schaufenster in der reflexiven Betrachtung des Ausdrucks besondere Möglichkeiten von Schlüssen (sowohl auf die Kunstwelt als auch auf die Lebenswelt), die ich später näher untersuchen werde. Zuvor wende ich mich jedoch, wie oben schon angekündigt, dem Widerspruch zwischen den ästhetischen Theorien Deweys und Dantos zu, der sich jedoch – wie Richard Schusterman in seinem Aufsatz „Tatort: Kunst als Dramatisieren“²⁴⁰ darlegt – gerade in der darstellenden Kunst aufzulösen scheint.

Schustermann versucht in seinem Text durch den Begriff des Dramas, der zwei der tiefsten und wichtigsten Bedingungen für Kunst verkörpert und vereint, zu einer

nützlichen Definition von Kunst insgesamt zu gelangen. Mit seiner Definition von Kunst als Dramatisieren möchte er versuchen, „(...) die beiden mächtigsten generellen Hauptströmungen zu integrieren und zu versöhnen, die die gegenwärtige Ästhetik dominieren und polarisieren: Wir können sie Naturalismus und Historizismus (sic!) nennen.“²⁴¹

Der Naturalismus definiert demnach Kunst als etwas in der menschlichen Natur tief Verwurzeltes, das demgemäß in der einen oder anderen Form in jeder Kultur Ausdruck findet. Kunst wird somit als etwas angesehen, „(...) das aus den natürlichen menschlichen Bedürfnissen und Trieben erwächst: einer Neigung zur Mimesis, einem Verlangen nach Balance, Form oder bedeutungsvollem Ausdruck, einem Durst nach einer Art gesteigerter ästhetischer Erfahrung, die dem lebendigen Geschöpf nicht allein Freude, sondern auch einen beseelten, verstärkten Lebenssinn gibt. Kunst, so wird argumentiert, gründet nicht nur zutiefst in natürlichen Kräften, Energien und Rhythmen, sondern stellt auch ein wichtiges Werkzeug für das Überleben und die Perfektion der menschlichen Natur dar. Deswegen denken viele Verfechter des ästhetischen Naturalismus, die höchste Kunst und das unwiderstehlichste Drama sei die Lebenskunst. Auch wenn Kunst entscheidend von Gesellschaften, Kulturen und dem spezialisierten Rahmen geformt wird, in den sie eingebettet ist: Der Naturalist beharrt darauf, daß Kunst – im besten, wahrsten und kraftvollstem Sinne – die Fülle und Energie des Lebens ausdrückt.“²⁴²

Als Vertreter dieser Richtung der Ästhetik nennt Schusterman Nietzsche – der sie mit seiner Beschreibung der Kunst als ästhetische Ekstase prägt, die er von der frühen griechischen Tragödie bis zurück zur religiösen Raserei der Dionysier nachzeichnet – und Dewey, der den stärksten Einfluß auf Schustermans pragmatische Ästhetik ausübt. „Er (Dewey; Anm.) insistiert, daß ‚Kunst, jene Art von Aktivität, aufgeladen mit einer Bedeutung, befähigt zu einer unmittelbar geglückten Aneignung, die vollendete Kulmination der Natur‘ ist und daß ‚Wissenschaft eigentlich die Dienerin ist, welche die Vorgänge in der Natur zu diesem glücklichen Ergebnis hinführt‘.“²⁴³

Als Hauptziel Deweys „Kunst als Erfahrung“ sieht Schusterman „die Wiederherstellung der Kontinuität zwischen der ästhetischen Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen“²⁴⁴. Ästhetisches Verstehen darf nämlich nicht vergessen lassen, daß die Wurzeln von Kunst und Schönheit in den grundlegenden Lebensfunktionen als biologische Tatsachen, die der Mensch mit den Tieren teilt, liegen. „Selbst in unseren am stärksten verfeinerten Künsten, die am weitesten von der Natur entfernt zu sein scheinen, besteht die organische Grundlage weiter fort und bildet das belebende Fundament“²⁴⁵. Es stellt die stützende Quelle für die emotionalen Energien von Kunst dar, deren wahres Ziel es ist, ‚dem ganzen Geschöpf in seiner einheitlichen Vitalität zu dienen‘. ‚Dem Rhythmus einer jeden Kunst und eines jeden Kunstwerkes (bei Dewey: Kunstwerks; Anm.) liegt‘, so schlußfolgert Dewey, ‚das Schema der Beziehungen des Lebewesens zu seiner Umgebung zugrunde.‘ Deswegen ist ‚in seinem umfassendsten und tiefsten Verständnis‘ der ‚Naturalismus für die gesamte Kunst unumgänglich‘²⁴⁶.²⁴⁷

Schusterman erkennt Ralph Waldo Emerson, der den „Gospel der Natur“ begeistert und allerorten in ihren vielfältigen Formen, Gebräuchen und ihrer strahlenden Spiritualität predigte, als Quelle für die Theorien Nietzsches und Deweys. Im Gegensatz zur Kunst um der Kunst willen besteht das Ziel von Kunst für Emerson darin, die Natur durch die Steigerung der Lebendigkeit ihres menschlichen Ausdrucks zu vervollkommen. „Deswegen ‚sollte Kunst erheitern‘, indem sie die ‚gesamte Energie‘ von einer Person in Anspruch nimmt und vollständig ‚den Lebensprozessen‘ dient. ‚Es gibt eine Aufgabe für die Kunst, welche höher ist als die Kunst selbst‘, schließt Emerson. ‚Sie hat nichts Geringeres zum Ziel als die Erschaffung des Menschen und der Natur‘²⁴⁸.²⁴⁹

Emerson nimmt den Begriff der intensiven Erhabenheit ästhetischer Erfahrung vorweg, den später sowohl Dewey als auch Nietzsche in der ekstatischen Grenzerfahrung als die höchste Errungenschaft der Kultur hervorheben und der tiefer greifende kreative Einsichten und Transformationen mit sich bringt als jede diskursive wissenschaftliche Wahrheit. „Der Dichter gibt uns nur die außergewöhnlichen Erfahrungen – ein Gott, der von Gipfel zu Gipfel schreitet‘. ‚Dichtkunst‘, fährt Emerson mit einer Äußerung, die Nietzsche berühmter machte,

fort, ‚ist die fröhliche Wissenschaft (...) und der Dichter ein wahrhaftigerer Logiker‘, einer, ‚der unsere Ketten sprengt und uns in neue Szenen eintreten läßt‘²⁵⁰.²⁵¹

Schusterman sieht im ästhetischen Naturalismus mehr als eine romantische Sentimentalität, was die zeitgenössische Naturwissenschaftler mittlerweile bestätigen, indem sie erkennen, daß „(...) diejenigen Dinge, die uns Freude bereiten, für das Überleben und das Wachstum der Spezies förderlich sind. Denn wir haben nicht durch bewußte Planung überlebt und uns weiterentwickelt, sondern das gewählt, zu dem uns natürliche Freuden unreflektiert hingezogen haben. Die intensiven Lüste der Sexualität z. B. drängen uns zur Fortpflanzung, selbst wenn es nicht im rational besten Interesse des Individuums liegt, die Risiken in Kauf zu nehmen, die solcherart intime Begegnungen mit sich bringen. Man kann dafürhalten, daß die Schönheit und die Freuden der Kunst evolutionären Wert besitzen: nicht nur weil sie unsere Wahrnehmung, unsere handwerklichen Fähigkeiten und unseren Sinn für Strukturen schärfen, sondern auch, weil sie sinnvolle Bilder schaffen. Und diese tragen durch die geteilte Wertschätzung symbolischer Formen dazu bei, einzelne Individuen an eine organische Gemeinschaft zu binden.“²⁵²

Die Freude an Kunst ist darüberhinaus deshalb als ein evolutionärer Wert zu sehen, da Kunst das Leben lebenswert erscheinen läßt, was als beste Garantie für das Bemühen zum Überleben gedeutet werden kann. „Das lange Überleben von Kunst selbst, ihre leidenschaftliche Verfolgung trotz Armut und Unterdrückung und ihre eindringliche, mächtige, transkulturelle Präsenz, all das kann durch solche naturalistischen Wurzeln erklärt werden. Denn – wie Emerson, Nietzsche, Dewey und andere lebensbejahende Ästhetiker festgestellt haben – es liegt etwas in der Lebendigkeit und Intensität der ästhetischen Erfahrung von Kunst, das unsere natürliche Vitalität erhöht, indem es zutiefst verkörperten menschlichen Bedürfnissen antwortet.

In kritischer Abgrenzung zum ästhetischen Naturalismus definiert der Historismus den Kunstbegriff im engeren Sinn als partikulare historisch-kulturelle Institution, die durch die westliche Moderne hervorgebracht wurde.“²⁵³ Frühe und

nichteuropäische Kunstformen werden als Kunsthandwerk, rituelle beziehungsweise traditionelle Objekte oder bestenfalls als Vorläufer von beziehungsweise als vergangene Analogien zu autonomer Kunst angesehen und nicht als Kunst im eigentlichen Sinn. Die autonome Form hat unsere gegenwärtigen Vorstellung von Kunst und von ästhetischer Erfahrung erst durch die Entwicklungen des 19. Jahrhunderts erhalten, die die moderne Institution der Kunst etablierten und sie zur Jahrhundertwende in dem Begriff des „l'art pour l'art“ kulminieren ließen.

„Pierre Bourdieu, der vermutlich rigoroseste und am stärksten systematisch arbeitende unter den zeitgenössischen Historisten, formuliert es folgendermaßen: ‚Die Fundierung der ästhetischen Haltung und des Kunstwerks‘ ist ganz und gar nicht in der Natur zu lokalisieren, sondern vielmehr ‚in der Geschichte der Kunst-Institution‘, welche die ‚sozialen Bedingungen der Möglichkeit‘ von Kunst und ästhetischer Erfahrung hervorbringt. Deswegen ‚ist das Auge des Kunstliebhabers des 20. Jahrhunderts, auch wenn es als eine Gabe der Natur erscheint, in Wirklichkeit ein Produkt der Geschichte‘.²⁵⁴

Die Kunst des 20. Jahrhunderts, so geht das Argument der Historisten weiter, hat diese Autonomie angenommen und hat Kunst zu ihrem eigenen vorrangigen Zweck und ihrem primären Thema gemacht. Kunst wird für ein Produkt der soziohistorischen Ablösung von ihrer lebensweltlichen Umgebung gehalten. Und so wird angenommen, daß die Bedeutung und der Wert von Kunst schlicht durch das soziale und institutionelle Setting konstituiert wird, das Kunst vom restlichen Leben abhebt. (...) Museen, Galerien und andere Kunstinstitutionen stellen deswegen nicht einfach nur Kunst aus, sondern sie tragen dazu bei, den sozialen Raum zu schaffen, ohne den Kunst eigentlich nicht einmal als solche konstituiert werden kann.“²⁵⁵

Neben Bourdieu zählt Schusterman Danto und George Dickie zu jenen Philosophen dieser Richtung, die behaupten, daß ein Objekt allein durch den historischen und sich verändernden sozialen Rahmen der Kunstwelt zum Kunstwerk wird. Sein Status ist also nicht von Schönheit, befriedigender Form oder freudvoller

ästhetischer Erfahrung abhängig, was von zeitgenössischer Kunst als nebensächlich oder gar als passé eingestuft wird. „Einige Historisten beharren ferner darauf, daß sogar die scheinbar breiter gefaßten Begriffe des ästhetischen Objekts und des ästhetischen Genusses ebenfalls von der historischen Kunstinstitution determiniert sind. Denn sie gehen davon aus, daß die Institution, indem sie die Bedeutung des Ästhetischen selbst definiert, die allgemeine Form prägt, die jegliche ästhetische Wertschätzung annehmen sollte.“²⁵⁶

Schusterman stellt im folgenden fest, daß es unklug wäre, sich einfach für eine dieser beiden polarisierenden Sichtweisen – die des Naturalismus oder die des Historismus – zu entscheiden, da beide Schwächen aufweisen. Auf der einen Seite kann die naturalistische Sichtweise nicht genügend Rechenschaft über die sozialen Institutionen und historischen Konventionen, die die Kunstpraktiken strukturieren und ihre Rezeption beherrschen, abgeben. Auf der anderen Seite kann die soziohistorische Sichtweise weder angemessen die Ziele erklären, für die Kunstpraktiken und Kunstinstitutionen entwickelt wurden und welchen menschlichen Vermögen sie damit dienen sollen, noch die Frage beantworten, warum nichtwestliche, nichtmoderne Kulturen ebenfalls etwas verfolgen, was eine Kunstpraxis zu sein scheint.

„Ein weiterer Grund, weswegen wir nicht einfach wählen sollten zwischen ästhetischem Naturalismus und historischem Konventionalismus, zwischen gelebter Erfahrung und sozialen Institutionen, ist, daß diese Begriffe ebenso sehr voneinander abhängig sind wie sie sich gegenüberstehen. Unser Verständnis von einer natürlichen Sprache, die dennoch durch soziale Konventionen und Geschichte konstituiert ist, zeigt den Unsinn einer solchen Dichotomie von Natur versus Soziohistorie auf. Natürliches Leben ohne Geschichte ist bedeutungslos, so wie Geschichte ohne Leben unmöglich ist.“²⁵⁷

Selbst wenn es unsinnig erscheint, sich für eine der beiden Sichtweisen zu entscheiden und so Kunst entweder als natürlich oder als nicht natürlich (da soziohistorisch) anzusehen, bleibt doch eine „(...) beunruhigende Spannung zwischen den beiden Ansätzen bestehen. Auf der einen Seite sieht der

Naturalismus als wertvollste Essenz der Kunst die lebendige Intensität ihrer gelebten Erfahrung von Schönheit und Bedeutung darin, wie sie durch Auseinandersetzung mit Themen, die zutiefst unsere menschliche Natur und unsere Neigungen ansprechen, direkt affiziert und stimuliert. Auf der anderen Seite steht die Behauptung der Historisten, daß die wesentlichen, Kunst definierenden Eigenschaften rein gar nichts zu tun haben mit der vitalen Natur ihrer Erfahrung. Statt dessen verorten sie diese in dem sozialen Rahmen, der ein Objekt als Kunstwerk konstituiert. Denn innerhalb dieses Rahmens wird das Kunstwerk als solches präsentiert, und zugleich wird institutionell bestimmt, wie es behandelt oder erfahren werden sollte. Auf der einen Seite sehen wir den Anspruch nach erfahrungsmäßiger Intensität, auf der anderen das Erfordernis eines sozialen Rahmens, ohne den keine künstlerische Substanz und damit keine Erfahrung möglich ist.“²⁵⁸

Als mögliche Versöhnung der Pole des ästhetischen Naturalismus und des sozialen Kontextualismus schlägt Schusterman das Konzept der Kunst als Dramatisieren vor. Zur Erklärung dieses Begriffs beleuchtet er die zwei Bedeutungen, die das Verb „dramatisieren“ (sowohl im Englischen als auch im Deutschen) einbeziehen und die zum Moment der erfahrungsmäßigen Intensität und des sozialen Rahmens parallel verlaufen.

In der ersten Bedeutung, der eher fachsprachlichen, bedeutet dramatisieren „etwas auf die Bühne bringen“: „Ein Ereignis oder eine Geschichte wird aufgegriffen und in den Rahmen einer theatralen Aufführung gestellt oder in die Form eines Stückes oder eines Szenarios gebracht. Dieser Sinn von ‚dramatisieren‘ beleuchtet die Tatsache, daß Kunst etwas in einen Rahmen, in einen besonderen Kontext oder auf eine Bühne stellt, wodurch das Werk vom Alltagsverlauf des Lebens abgesetzt wird. Kunst ist das Auf-die-Bühne-Bringen oder Einrahmen von Szenen. Das geläufige französische Synonym für diese Bedeutung von Dramatisieren ist natürlich ‚mise en scène‘ (...).“²⁵⁹

Die zweite Bedeutung von „dramatisieren“ ist die des Übertreibens: „‚Dramatisieren‘, so das Chambers Dictionary, bedeutet ‚etwas als aufregender

oder wichtiger behandeln oder so erscheinen lassen'. Der Fremdwörter-Duden macht für das Deutsche die gleiche Aussage: Dramatisieren heißt, ‚etwas lebhafter, aufregender darstellen'. In diesem Sinne unterscheidet sich Kunst von der gewöhnlichen Realität nicht durch ihren fiktiven Handlungsrahmen, sondern durch die größere Lebendigkeit von Erfahrung und Handlung. Dadurch wird Kunst nicht der Idee von Leben überhaupt gegenübergestellt, sondern vielmehr dem, was leblos und stumpfsinnig ist.“²⁶⁰

Im Vergleich zu der griechischen Wurzel sieht Schusterman die Bedeutung des Wortes „Drama“ stärker auf eine wirkliche Tat oder Handlung bezogen als auf eine formale Einrahmung oder auf die Bühne gebrachte Aufführung, womit angedeutet wird, daß die Kraft des Dramas sich nicht von dem Bühnenrahmen ableitet, sondern von der mitreißenden Energie intensiver Handlung selbst. So gesehen ist Handlung nicht alleine eine Notwendigkeit des Lebens, sondern zugleich auch eine Eigenschaft, die das Leben vorantreibt. Die Frage, die Schusterman daraus ableitet, ist, wie einer Handlung oder einer Tat Sinn verliehen werden kann, ohne sie durch den sie einrahmenden Kontext zu verstehen.

„Das Drama, wie es Aristoteles vor langer Zeit beschrieb, stellt die Aufführung einer Handlung innerhalb eines wohlstrukturierten formalen Rahmens dar, die ‚eine bestimmte Größe hat', ‚in sich geschlossen und ganz' ist und ‚Anfang, Mitte und Ende hat'²⁶¹. Wenn das Drama, das Kunst ganz allgemein definiert, ein komplexes Spiel von gesteigerter Erfahrung und formalen Rahmen verkörpert, dann sollte Kunst keines der beiden Momente ignorieren.

Eine reine Konzentration auf den Rahmen würde schließlich zu einem nackten und sterilen Formalismus führen, in dem Kunst sich den inspirierenden Interessen und Energien des Lebens entfremdet. Der Versuch jedoch, wegen einer tollen Lust auf Erlebnisintensität die Achtung vor einer Kultivierung ihres Rahmens abzutun, drohte in einer vergleichbaren Einöde zu enden: Einem seichten Sensationalismus ohne jede beständige Form, der uns am Ende der Fähigkeit berauben könnte, partikuläre Kunstwerke voneinander und von anderen Dingen zu unterscheiden. Sogar Genres wie Performance und Happening, die am wirkungsvollsten die

Starrheit jenes Rahmens in Frage stellen, der die Kunst isoliert, beziehen sich auf diesen Rahmen. Denn sie benötigen ihn, um ihren eigenen künstlerischen Status zu behaupten und sich selbst jene Behauptung zu geben, die sie beabsichtigen.“²⁶²

In der fundamental dramatischen Kunst – im doppelten Sinn, nämlich als intensive Erfahrung, die innerhalb eines speziellen formalen Rahmens eingefasst und geformt wird – passen die beiden Dimensionen auf den ersten Blick nicht zusammen. Sie scheinen deshalb nicht kompatibel zu sein, da sie in unterschiedliche Richtungen zu weisen scheinen, insbesondere dann, wenn die populäre Annahme akzeptiert wird, daß gelebte Leidenschaft keine formale Inszenierung verträgt und der distanzierende Rahmen von Kunst die Intensität von Affekten und Handlungen aushöhlt.

Schusterman versucht, in diesem Spannungsfeld zwischen explosiv vitalem Lebensgefühl der Kunst und ihrem formalen Rahmen die Wirkungsmacht von Kunst durch das Infragestellen dieser beiden Dogmen verständlicher zu machen, indem er dafür plädiert, diese Spannung als nicht weniger produktiv und wechselseitig verstärkend anzusehen, als die vertraute Spannung zwischen Form und Inhalt, zu der sie auch in Verbindung steht. Diese nun folgenden Überlegungen sind für meine Analyse – gerade in Bezug auf den formalen Rahmen des Schaufensters, der auf der einen Seite die Grenze zwischen Kunstwelt und Lebenswelt bildet und damit diese beiden Welten trennt und definiert, zugleich aber auf der anderen Seite durch die Durchlässigkeit dieser Grenze eine Verbindung zwischen den beiden Welten herstellt, – sehr aufschlußreich.

„Ein Rahmen ist nicht einfach eine isolierende Barriere gegenüber dem, was er einschließt. Durch das Einrahmen wird das Objekt, die Handlung oder die Empfindung deutlicher fokussiert – und damit geschärft, betont, belebt. Die Intensität der Empfindung und die Sensibilisierung für die ‚gerahmten‘ Handlungen rechtfertigen den Akt des Einrahmens. Umgekehrt wäre ein Rahmen ohne etwas Bedeutsamen darin unbefriedigend, so daß wir angesichts eines leeren Rahmens oder einer weißen Leinwand an einer Galeriewand automatisch einen bedeutsamen Inhalt auf die scheinbare Leere projizieren – selbst wenn es

sich um den interpretativen Inhalt handelt, daß Kunst keines anderen Inhaltes bedürfe als sich selbst und des wesentlichen Aspektes des Einrahmens.“²⁶³

Eine Handlung ohne rahmenden Ort wäre demnach sinnlos und umgekehrt enthält die Vorstellung eines Rahmens, Ortes oder einer Bühne die Implikation, daß innerhalb dieses Rahmens irgendeine bedeutsame Aktivität stattfindet. In diesem Bezug nennt Schustermann William James, der behauptete, daß die unmittelbare Wirklichkeitsvorstellung des Menschen „(...) einfach die Beziehung zu unserem emotionalen und aktiven Leben meint. (...) In diesem Sinne ist, was immer unser Interesse erregt und stimuliert, real.“²⁶⁴

Neben dieser Intensivierung von Empfindungen durch den dramatisierenden Rahmen von Kunst darf eine andere Funktion des Rahmens, die im Nachdenken über Kunst weit vertrauter ist, nicht vergessen werden: „Ein Rahmen konzentriert nicht nur, er grenzt auch ab. Er stellt also nicht nur einen Fokus dar, sondern auch eine Grenze, die das, was eingerahmt ist, vom restlichen Leben abtrennt. Dieser Effekt, der das Eingerahmte tendenziell ‚entwirklicht‘, steht nicht nur hinter der ästhetischen Tradition, Kunst scharf von der Wirklichkeit abzugrenzen. Er stellt auch den Angelpunkt einflußreicher Theorien über ästhetische Distanz dar. Der einklammernde Aspekt inspiriert den ästhetischen Historismus, der, wie wir gesehen haben, Kunst und das Ästhetische durch die soziale Abgrenzung von anderen Bereichen definiert. Hier wird Kunst gänzlich in Begriffen eines spezifischen, historisch konstruierten institutionellen Rahmens bestimmt, der ein Objekt zu einem Kunstwerk oder seine Wertschätzung zu einer explizit ästhetischen Erfahrung macht.“²⁶⁵

In diesem „(...) Knoten produktiver künstlerischen Spannung, der gesteigerte Erfahrung mit formaler Inszenierung verknüpft, (...)“²⁶⁶ ist für Schusterman ein weiteres zu beachten, was diese Bindung verstärkt: „Gerade die Abgrenzung der Kunst vom alltäglichen Lebensbereich ist das, was in der Kunst die Empfindung gelebter Intensität und erhöhter Realität ermöglicht. Weil Kunsterfahrung eingerahmt ist in einen Bereich, der vermeintlich abgesondert ist von dem belastenden Wetteinsatz, den wir das wirkliche Leben nennen, fühlen wir uns viel

freier und sicherer, uns den intensivsten und vitalsten Empfindungen hinzugeben. Wie Aristoteles bereits in seiner Theorie von der Katharsis andeutet, erlaubt der Kunstrahmen uns, sogar die aufstößendsten Leidenschaften des Lebens intensiver zu empfinden. Denn wir tun dies in einem geschützten Rahmen, in dem die Gefahren dieser Passionen aufgehoben und geläutert werden können, so daß weder das Individuum noch die Gesellschaft ernsthaft Schaden erleiden.“²⁶⁷

So intensiviert der bändigende Rahmen paradoxerweise indem darin Hemmungen von der gelebten Intensität abgehalten werden. Die Fiktion der Kunst wird deshalb auch oft als auf sehr viel lebhafterer Weise wirklich empfunden als vieles von dem, was üblicherweise als das wirkliche Leben gehalten wird. Schusterman sieht das in weiterer Folge, als ob die Trennung der Kunst von der gewöhnlichen Realität dem Menschen einen indirekten Weg weist, das Wirkliche weitaus voller und tiefer wertzuschätzen, indem die Kunst den Menschen mit einer Wirklichkeit in Kontakt bringt, die zumindest in ihren erfahrungsmäßigen Tiefen gelebter Empfindung überlegen ist. Diese Argumentation scheint bei Nietzsche in der Lobpreisung der Tragödie vorweggenommen zu sein, die den alltäglichen Schleier solider und abgetrennter Gegenstände durchdringt und so unsere Erfahrung für die dionysische Wirklichkeit des wahnsinnigen Einsseins und Fließens freisetzt.

„Man mag einwenden, daß solche Argumente den Begriff von Wirklichkeit überhaupt korrumpieren. Dieser müsse für die Welt des alltäglichen Lebens reserviert und absolut getrennt sein vom Kunstbegriff mit seinem Rahmen und seiner Inszenierung – dem Signum des Unwirklichen. Um auf solche Proteste zu antworten, könnte man auf die konstruierten Fiktionen und inszenierten Experimente verweisen, die die respektierte Wirklichkeit der Naturwissenschaft formen. Aber wir sollten auch bemerken, daß die Realitäten des Alltagslebens überall auf Bühnen – gesetzt durch diverse institutionelle Rahmen – gespielt werden. In der Tat erscheint es aus gewissen erhabenen und dennoch vertrauten Perspektiven so, daß ‚die ganze Welt eine Bühne ist‘, wie Shakespeare uns mitteilt. Eine Bühne, auf der das Leben selbst nichts weiter ist als ein ‚armer Komödiant, der spreizt und knirscht sein Stündchen auf der Bühn‘ und dann nicht mehr

vernommen wird'.²⁶⁸ In dem alten Streit zwischen Philosophie und Dichtkunst fragte man sich, ob Kunst als eine inszenierte Imitation des Lebens nicht verunglimpft wird, weil das reale Leben selbst sich ein Beispiel an dramatischen Aufführungen nimmt."²⁶⁹

Schusterman unterbricht an dieser Stelle die Gedankenfolge mit dem Hinweis, nicht nach der wirklichen Natur von „Wirklichkeit“ („reality“) zu fragen – einer, wie er sagt, hoffnungslosen Frage, weil sie auf einem Substantiv beruht, das sich von dem Adjektiv „wirklich“ („real“) ableitet, welches auf so eigenwillige Weise variabel und in so komplexer Weise vom Kontext abhängig ist, daß „(...) jeder Versuch, einen signifikanten Kern ausfindig zu machen, der Wirklichkeit konstituiert, ‚zum Scheitern verurteilt ist‘²⁷⁰.“²⁷¹ Stattdessen erinnert er an das Paradoxon, daß „(...) die scheinbare Ablenkung der Kunst vom wirklichen Leben eine notwendige indirekte Hinführung zum Leben sein kann, indem sie uns dazu treibt, das Leben voller zu erfahren – durch die ansteckende Intensität ästhetischer Erfahrung und die Befreiung von affektiven Hemmungen. Damit ist angedeutet, daß die schon lange etablierte Dichotomie von Kunst und Leben nicht zu streng aufgefaßt werden sollte und daß wir es hier bestenfalls mit einer funktionalen Unterscheidung zu tun haben, die in die Idee einer Lebenskunst überzugehen scheint.“²⁷²

Die Logik dieses Paradoxons birgt für Schusterman im übrigen auch die Verteidigung eines Begriffs, der noch stärker als die Kunst für die frivole Ablenkung vom Leben diffamiert worden ist und von Philosophen oft verwendet wird, zeitgenössische populäre Kunstformen zu verurteilen: die Unterhaltung und das Entertainment. Schusterman dagegen betont, daß der Begriff der Unterhaltung mit Lebenserhalt zusammenhängt. „Die scheinbare Ablenkung vom wirklichen Leben durch Unterhaltung ist tatsächlich ein wertvoller, ein notwendiger Umweg, der unsere Lebensreise intensiviert und die Batterien unseres menschlichen Vehikels wieder auflädt.“²⁷³

Der Rahmen des Schauspielhaus Schaufensters ist ebenso sowohl als Fokussierung auf die Kunstwelt, in der dadurch die Handlung und die Empfindung gestärkt

werden, als auch als Abgrenzung vom wirklichen Leben der Lebenswelt, wodurch ein Freiraum für die Empfindung gelebter Intensität und erhöhter Realität geschaffen wird, zu verstehen. Innerhalb des Schaufensters kann so (wie in jedem anderen Theater) die Darstellung als „Knoten produktiver künstlerischen Spannung, der gesteigerte Erfahrung mit formaler Inszenierung verknüpft,“²⁷⁴ gesehen werden, womit in ihr die Empfindungen intensiviert werden. In weiterer Folge kann das Wirkliche voller und tiefer geschätzt werden.

Auf Grund der Durchlässigkeit der Grenze im Schaufenster kommt neben diesem Aspekt ein weiterer zu tragen: parallel zur Darstellung im Schaufenster wird die Lebenswelt außerhalb sichtbar und fließt so in die ästhetische Erfahrung von Schauspieler und Zuschauer mit ein. Das Alltägliche außerhalb und wie es sich zu dem, was im Schaufenster stattfindet, verhält, wird in die Wahrnehmung miteingebunden und – gemeinsam mit der Darstellung innerhalb der Kunstwelt – von einem nichtssagend und banal Zurückgewiesenen zu einem Teil der intensiven Erfahrung. Es ist Material für die Reflexion, dem Bedeutung einverleibt wird, und damit Teil der Einheit des Kunstwerkes. Die Zufälligkeit des Außen mit seinem Hier und Jetzt unterstreicht dabei die Gegenwart als ästhetisches Ideal.

Diese ästhetische Erfahrung mit dem Höhepunkt der vollständigen, gegenseitigen Durchdringung des Ich und der Welt, der Dinge und Ereignisse, wird sowohl vom Schauspieler als auch vom Zuschauer gemacht. Es ist für beide eine von Emotionen durchdrungene und damit eine zur Vollständigkeit gebrachte und zur Einheit abgerundete Erfahrung. Für beide ist es eine im Kunstwerk der Darstellung vollbrachte Schöpfung der eigenen Erfahrung mit gelenktem Handeln und passiver Hingabe. Dadurch bindet sich die Lebenswelt sowohl für Schauspieler als auch für Zuschauer in die Kommunikation des Kunstwerkes mit ein, die Dewey als einziges mögliches Mittel zur vollständigen und ungehinderten Kommunikation zwischen Menschen definiert.

Die gleichzeitige Grenze und Verbindung von Kunstwelt und Lebenswelt ermöglicht ein noch intensiveres Empfinden des Dargestellten als bei einer Darstellung in Abgrenzung zur Lebenswelt eben dadurch, daß die Lebenswelt

direkt in die ästhetische Erfahrung eingebunden ist. Außerdem wird umgekehrt die Wirklichkeit, mit der der Mensch in der Kunst in Kontakt kommt (und die Schustermann als eine überlegene beschreibt), durch die durchsichtige Grenze des Schaufensters direkt mit der der Lebenswelt hinter dem Fenster in Verbindung gebracht. Der Schluß als Höhepunkt einer Erfahrung kann so in diese Wirklichkeit sowohl auf die Kunstwelt als auch auf die Lebenswelt angewandt werden, da beide Teil der ästhetischen Erfahrung sind. In der Reflexion auf das Kunstwerk eröffnen sich schließlich Verbindungen zwischen den beiden Welten, sodaß die Inhalte der Kunstwelt über die formale Bindung auf die Lebenswelt übertragen werden können.

Praktisches Beispiel dafür ist der Schluß auf das Verhalten der Passanten gegenüber den Frauen im Fenster. Die sexuelle Erregung der Menschen vor dem Fenster und die damit verbundene Ablenkung von den eigentlichen Dingen, die sie gerade tun, scheinen durch diesen unerwarteten Anblick so groß zu sein, daß deshalb sogar der öffentliche Verkehr beeinträchtigt ist. Jedoch darf dabei nicht vergessen werden, daß es sich im Fenster – im Gegensatz zu den Frauen in Amsterdam – um Schauspielerinnen handelt, die im Rahmen der Kunstwelt die Rolle der Prostituierten nur darstellen. Der Unterschied zwischen den Schauspielerinnen und den Frauen, die im alltäglichen Leben der Lebenswelt um Geld ihre sexuellen Dienste anbieten, ist schließlich auch ein Kriterium, das das Schaufenster als einen Raum der Kunstwelt definiert.

Genauso wie bei diesem einen drastischen Beispiel begründet das Verhalten der Passanten gegenüber jeder Darstellung eines Schauspielers im Schaufenster die Möglichkeit zum Schluß, sobald dieser in seinem Spiel mit der Lebenswelt in Kontakt kommt. Sei es jetzt ein direkter räumlicher Kontakt, indem auf der Straße selbst gespielt wird, oder ein indirekter optischer, wenn der Kontakt durch das Fenster stattfindet. Eingebettet in die ästhetische Erfahrung der Darstellung ermöglicht das Verhalten und die Reaktion von außen in der Reflexion Rückschlüsse auf die Lebenswelt an sich. Allerdings ist dabei zu beachten, daß diese Schlüsse nur Teilaspekte in der Pluralität der Lebenswelt sind, da nur ein

kleiner Ausschnitt von ihr ersichtlich ist und damit in die ästhetische Erfahrung einfließt. Etwas zu sehen bedeutet auch immer, etwas anderes nicht zu sehen.

Mit diesem Hinweis auf die Kultur des blinden Flecks möchte ich an das nächste Kapitel anschließen, indem ich anhand des Schaufensters zwei Möglichkeiten des Theaters, die sich sowohl aus Sicht der Lebenswelt als auch aus Sicht der Kunstwelt eröffnen, untersuchen werde.

die Möglichkeiten des Schauspielhaus Schaufensters

Um über die Möglichkeiten des Schauspielhaus Schaufensters als ein Theater mit seiner ungewöhnlichen Form zwischen Kunstwelt und Lebenswelt weitere Schlussfolgerungen ziehen zu können, möchte ich mich an den Publikationen von Wolfgang Welsch orientieren. Welsch untersucht in seinen beiden Aufsatzsammlungen „Ästhetisches Denken“²⁷⁵ und „Grenzgänge der Ästhetik“²⁷⁶ die gestiegene philosophische Relevanz und die veränderte gesellschaftliche Funktion ästhetischer Reflexion. Die Leitidee seiner Arbeiten besteht in der Vermutung, „(...) daß ästhetisches Denken heute in besonderer Weise zum Begreifen unserer Wirklichkeit fähig ist.“²⁷⁷

Meine Überlegungen in dieser Richtung werden sich dabei auf zwei Gesichtspunkte konzentrieren, die eigentlich zwei entgegengesetzte Ansätze zur Untersuchung des Schaufensters als Bestandteil der Kunstwelt haben. Der eine ist der von der Lebenswelt aus betrachtet mit der Frage, wie das Schaufenster von außen wahrgenommen wird, der andere ist der von der Kunstwelt aus mit der im vorigen Kapitel angesprochenen Frage, wie die Lebenswelt vom Schaufenster aus wahrgenommen wird und welche Möglichkeiten sich daraus für das Theater im speziellen und der Kunst im allgemeinen eröffnen.

das Schauspielhaus Schaufenster als Objekt im öffentlichen Raum

Das Schaufenster ist durch das Fenster zur Straße hin von dort aus als ein Objekt der Kunst im öffentlichen Raum zu sehen. Eine ganze Saison konnte – täglich außer Sonntag – zur selben Zeit Theater wahrgenommen und beobachtet werden. Im Gegensatz zu Kunstobjekten, die statisch sind, ist das Schaufenster ein sich stetig bewegendes und änderndes Phänomen.

Wolfgang Welsch beschreibt in „Grenzgänge der Ästhetik“ die Position der Gegenwartskunst im öffentlichen Raum. Seine These ist die, daß sich heute die Beziehung von öffentlichem Raum und Ästhetik grundlegend geändert hat. „Der herkömmliche Denkraum bezüglich ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ besagte: Da ist zunächst der öffentliche Raum, der als solcher kunstlos ist; zu ihm kommt die Kunst hinzu, in ihn tritt sie ein. Diese Figur aber gilt heute nicht mehr. Der öffentliche Raum (...) ist heute, schon bevor die Kunst in ihn hineinkommt, als solcher hyperästhetisch.“²⁷⁸

Demnach sind die heutigen Städte voll von ästhetischer Inszenierung. Die urbane Umwelt ist geprägt von einer Ästhetisierung, sie ist verhübscht und geschönt, sie ist elegant, chic und auf Hochglanz gebracht. Geschäfte und Lokale sind darauf bedacht, „erlebnisaktiv“ zu sein oder zu wirken. Laut Welsch heißen in Deutschland selbst Bahnhöfe, seitdem sie mit Kunst bestückt sind, nicht mehr Bahnhöfe, sondern „Erlebniswelt mit Gleisanschluß“²⁷⁹. Auch für die Wirtschaft ist die Ästhetik als Selbstdarstellung in Form von spektakulärer Architektur nicht mehr wegzudenken.

„Nichts in unserem öffentlichen Raum – kein Pflasterstein, keine Türklinke und schon gar kein Platz – blieb von diesem Ästhetisierung-Boom verschont. ‚Schöner wohnen‘ war eine Parole von gestern, heute heißt es ‚Schöner leben, schöner einkaufen, schöner kommunizieren, schöner schlafen‘.“²⁸⁰ Für diese globale Ästhetisierung sind nach Welsch nicht nur wirtschaftliche Interessen und politische Vorgänge verantwortlich. Der Mensch wirkt durch sein individuelles Styling an der Ästhetisierung mit. Statt Heiliger, Forscher und Intellektueller, die in der Vergangenheit Vorbilder waren, sind es heute „beautiful people“. In Beautyfarms und Fitnesszentren wird versucht, den Körper zu verschönern. Zusätzlich dazu verspricht die Gentechnologie schon heute eine Welt perfekt gestyler Vorführmodelle.

„Die Ästhetisierungswelle (...) rollt allenthalben. Längst hat sie den öffentlichen Raum erobert und überspült. Alles in diesem Raum ist durchgestylt. Und die Schönheit, die dabei erzeugt wird, ist voller Glätte; auch scheinbare Irritationen

sind kalkuliert. Dies ist der Befund, von dem man heute ausgehen muß, wenn man vom öffentlichen Raum spricht: Der öffentliche Raum ist hyperästhetisch geworden.“²⁸¹

Die Frage, die sich nach dieser Diagnose stellt, ist, was Kunst in einem solchen hyperästhetischen Raum noch bewirken kann, was sie noch hinzutun kann und wie sie sich von Nicht-Kunst unterscheiden kann. Welsch stellt fest, daß die schöne Kunst überflüssig ist. „Ein Hinzutun ist offenbar nicht mehr nötig. Es ist schon alles getan. Es ist bereits alles schön. (...) Weithin sind ehemalige Funktionen der Kunst in der Ästhetisierung des Alltags aufgegangen. (...) In einer solcherart hyperästhetisierten Alltagswelt braucht es die Kunst nicht mehr, um Schönheit in die Welt zu bringen. Das haben die Designer und Stadtgestalter schon mit größtem Erfolg getan.“²⁸²

Welsch formuliert dieses Überflüssigwerden von Kunst im öffentlichen Raum positiv, indem er ergründet, weshalb sie überflüssig geworden ist: sie hat gesiegt – die alten Ästhetisierungsprogramme wurden eingelöst. „Alles ist schön geworden. Überflüssig kann man eben auch dadurch werden, daß man auf der ganzen Linie siegt. Das scheint das Schicksal dieser Ästhetisierungsprogramme und ihres Eintretens für schöne Kunst und schöne Gestaltung zu sein. Nur müßte man dies dann auch endlich bemerken, statt immer noch die alten Beschwörungsformeln leerlaufend zu wiederholen.“²⁸³

Überdies ist die schöne Kunst heute im öffentlichen Raum kaum mehr vom Design zu unterscheiden und hebt sich nicht von selbst von diesem ab. Das ist auch deshalb der Fall, weil heute viele Künstler sich den animatorischen Inszenierungsbedürfnissen angepaßt haben; „sie arbeiten nun – erfolgreich und lukrativ – am Embellissement des öffentlichen Raumes mit“²⁸⁴. Außerdem werden Werke, die nur wenig abweichen, in den Funktionskreislauf der Ästhetisierung integriert. „Die gewisse Fremdheit, die sie aufweisen, wirkt eher als Steigerung der Alltagsästhetisierung. Kunstzutaten vollenden das ästhetische Alltagsmenü. Und nur unter dieser Bedingung sind sie auch erwünscht, bekommen sie den Zuschlag.

Die Zeit jedenfalls, wo uns ein Kunstwerk das große Augenaufschlagen bereiten konnte, indem es uns eine unbekannte schöne Welt (im Gegensatz zur trivial-häßlichen des Alltags) vor Augen stellte, ist vorbei – diese Figur geht nicht mehr. Wenn Kunst im öffentlichen Raum heute noch Sinn haben soll, dann kann es nicht der einer fortdauernden ästhetischen Verschönerung sein. Er wird anderswo liegen müssen.“²⁸⁵

Als Alternative dazu fordert Welsch von der Kunst, daß sie als „Instanz der Fremdheit, der Irritation (...) (und; Anm.) der Sperrigkeit“²⁸⁶ wirksam wird, indem sie der schönheitlichen Ästhetisierung und deren Amalgam entgegentritt und diese unterbricht. Öffentliche Kunst wird so gegen die grassierende Ästhetisierung intervenieren müssen. Das ist selbst eine ästhetische Aufgabe, denn die Wahrnehmung des Menschen (aisthesis) benötigt Zonen der Unterbrechung, der Andersheit und der Ruhe. In der Hyperästhetik des öffentlichen Raumes sind ästhetische Brachflächen notwendig. Denn wenn alles schön ist, ist nichts mehr schön, Dauererregungen führen zu Abstumpfung.

„Dies also wäre die eigentliche Aufgabe von Kunst im öffentlichen Raum heute: sich der schönheitlichen Ästhetisierung zu widersetzen, statt sich ihr anzugleichen. Kunst soll nicht gefällig einschlagen wie ein Artikel, sondern eher dreinschlagen wie ein Meteor. Dafür sind verschiedene Verfahren denkbar. Beispielsweise können hermetische Gebilde von hoher Eigenlogik und Sperrigkeit, einem Kristall vergleichbar, inmitten der aufgedrehten Ästhetisierungs-Szenarien Orte der Autonomie und Ruhe schaffen. Ebenso können Kunstwerke ausdrücklich widerständig, verletzend, schwerverständlich bis unverständlich auftreten, können eine Störung darstellen und ein Ärgernis bereiten. Natürlich kommen auch weniger kontroverse Interventionen in Frage. Aber ein Moment des Ungewöhnlichen müssen sie immer enthalten. Ich (Welsch; Anm.) denke beispielsweise an die Umdeutung bestehender Situationen, an irritierende Eingriffe, die sich gegen Bebauungsmuster, Straßensysteme oder die Optik der Reklame wenden. Bei alledem müssen die Werke Züge aufweisen, die sie uneinnehmbar machen.“²⁸⁷

Die Kunst soll demnach keine Augenweide bieten, sondern Ärgernis sein und Anstoß erregen. Wenn heute ein Kunstwerk keine Aufregung hervorruft, so ist das ein Zeichen dafür, daß es überflüssig ist. Selbst wenn sie unspektakulär agieren, muß der Moment des Ungewöhnlichen und der Widerständigkeit vorhanden sein. „Nur so können sie sich der Gefahr der Vereinnahmung durch die Alltagsästhetisierung widersetzen. (...) Widerstand gegen die grassierende Ästhetisierung des öffentlichen Raumes also scheint mir (Welsch; Anm.) die *Conditio sine qua non*, und Fremdheit, Störung, Unterbrechung und Andersheit scheinen mir unerläßliche Kategorien für Kunst im öffentlichen Raum heute zu sein. Nur eine Kunst dieser Art ist noch den Aufwand wert.“²⁸⁸



Abbildung 7: Rainer Frieß („Mein Österreich“ von Erwin Riess)

Das Schauspielhaus Schaufenster ist in diesem Sinn dadurch eine Irritation, daß es Theater im öffentlichen Raum sichtbar macht. Als hohe Kunst aus dem Tempel geholt, findet es in einem Schaufenster statt. Jedoch sind im Schaufenster des Schauspielhauses keine – wie für Schaufenster sonst üblich – schön ausgestattete Konsumgüter zu sehen, die den Passanten zum Kauf einladen, sondern Darstellungen des Lebens von Prostituierten, Obdachlosen, Farbiger, Rollstuhlfahrer und anderer Randgruppen unserer Gesellschaft. Statt eines harmonisch vorgespielten gesellschaftlichen Ideals sind die Probleme der tatsächlichen gesellschaftlichen Realität ausgestellt.

Dadurch, daß das Theater und seine Inhalte aus dem geschlossenen Tempel ausbrechen, womit der bestehende Status der Trennung von Lebenswelt und Kunstwelt aufgelöst wird, werden das Theater und seine Inhalte für die Lebenswelt sichtbar und können diese berühren. Überdies wird auf diese Weise der Kunst – in diesem Fall der darstellenden Kunst – die Möglichkeit gegeben, Irritation, Störung und Ärger zu sein, wie es Welsch als Aufgabe der Kunst sieht.

Im Schaufenster ist jedoch nicht nur die Kunstwelt von außen, also von der Lebenswelt aus, ersichtlich, sondern genauso umgekehrt die Lebenswelt von der Kunstwelt aus wahrnehmbar, wodurch die alltägliche Welt des Außen mit der Kunstwelt innen in Verbindung gebracht wird (selbst wenn es im Schaufenster immer noch um Theater, also um Kunst geht).

Diese nebeneinander verlaufende Abgrenzung und Verschmelzung der beiden Welten ermöglicht dem Theater – und in weiterer Folge der Ästhetik –, neue Formen der Wahrnehmung und Erkenntnis zu erschließen. Um diesen Gedanken zu erläutern, möchte ich mich weiter an Welsch halten und seine Philosophie des ästhetischen Denkens – und da vor allem die Idee des blinden Flecks – näher untersuchen.

das Schauspielhaus Schaufenster als eine Möglichkeit des blinden Flecks

Welsch geht in seinen Überlegungen von einer Ästhetik der Wahrnehmung sowie des Erlebens aus. Diese „Aisthesis“ ist in einer doppelten Bedeutung einerseits für die Erkenntnis verantwortlich, nämlich indem sie sich als Wahrnehmung auf die genuinen Sinnesqualitäten wie Farbe, Töne, Geschmäcke und Gerüche richtet, andererseits verfolgt sie als Empfindung eine Gefühlsperspektive und bewertet Sinnenhaftes in einem Horizont von Lust und Unlust.

Welsch sieht in der Ästhetik als „Aisthesis“ die Thematisierung von Wahrnehmung aller Art, sinnenhafte ebenso wie geistige, alltägliche wie sublimen, lebensweltliche

wie künstlerische. Auf diese Weise wird der heutigen Ästhetik in ihrer Begriffsverschiebung, wo sie nicht mehr nur die wissenschaftliche Thematisierung sinnenhafter Phänomene, sondern auch die Struktur dieser Phänomene selbst bezeichnet, Rechnung getragen.

Darauf aufbauend setzt Welsch der Ästhetik den Begriff der Anästhetik entgegen. „Anästhetik‘ meint jenen Zustand, wo die Elementarbedingung des Ästhetischen – die Empfindungsfähigkeit – aufgehoben ist. Während die Ästhetik das Empfinden stark macht, thematisiert Anästhetik die Empfindungslosigkeit – im Sinn eines Verlusts, einer Unterbindung oder der Unmöglichkeit von Sensibilität, und auch dies auf allen Niveaus: von der physischen Stumpfheit bis zur geistigen Blindheit. Anästhetik hat es, kurz gesagt, mit der Kehrseite der Ästhetik zu tun.

Daher ist Anästhetik von drei anderen, benachbarten Positionen zu unterscheiden. Sie ist erstens keine Anti-Ästhetik: Sie verwirft die Dimension der Ästhetischen nicht pauschal. Zweitens geht es ihr auch nicht um das Un-Ästhetische – also das nach ästhetischen Kriterien als negativ Qualifizierte. Und drittens hat sie es auch nicht einfachhin mit Nicht-Ästhetischem zu tun, also mit solchem, was keinerlei Bezug zu ästhetischen Fragen hätte. Unter dem Titel des Anästhetischen geht es vielmehr um das grenzgängerische Doppel der Ästhetik selbst. Dabei betont Anästhetik die Elementarschicht der aisthesis. ‚Aisthesis‘ ist ja ein doppeldeutiger Ausdruck, kann Empfindung oder Wahrnehmung, Gefühl oder Erkenntnis, sensation oder perception meinen.“²⁸⁹

In der gegenwärtigen Ästhetisierung, „vom Konsumverhalten über das individuelle Styling bis hin zur Stadtgestaltung, also quer durch die ganze Lebenswelt oder, wie man neuerdings auch sagt, die ‚Kulturgesellschaft‘“²⁹⁰, sieht Welsch einen Umschlag in eine Anästhetisierung. Denn am Ende dieser Konsum ankurbelnden Ästhetisierung steht wieder nur Eintönigkeit und ästhetische Werte machen so schließlich nur als Animationswerte Sinn, was Welsch im Gesamten als eine Desensibilisierung für ästhetische Fakten bezeichnet. Dazu kommt eine Anästhetisierung auf der psychischen Ebene, die auf Stimulation, auf immer neue Wirbel der Aufgeregtheit durch Kleinereignisse oder Nichtereignisse zielt. Während

früher solche Anregungen einen kontemplationsfördernden Zweck hatten, erzeugen sie im postmodern-konsumatorischen Ambiente „(...) leerlaufende Euphorie und einen Zustand trancehafter Unbetreffbarkeit.

Coolness – diese neue Tugend der achtziger Jahre (des vorigen Jahrhunderts; Anm.) – ist ein Signum der neuen Anästhetik: Es geht um Unbetreffbarkeit, um Empfindungslosigkeit auf drogenhaft hohem Anregungsniveau. Ästhetische Animation geschieht als Narkose – im doppelten Sinn von Berauschung wie Betäubung. Ästhetisierung (...) erfolgt als Anästhetisierung. (...) Auch ist nicht zu übersehen: Die genannte Anästhetisierung geht über den engeren ästhetischen Bereich weit hinaus. Sie ist zugleich mit einer sozialen Anästhetisierung verbunden, also mit einer zunehmenden Desensibilisierung für die gesellschaftlichen Kehrseiten einer ästhetisch narkostisierten Zwei-drittel-Gesellschaft.“²⁹¹

Der Schluß, den Welsch aus dieser Analyse der gegenwärtigen Ästhetik zieht, lautet: je mehr Ästhetik desto mehr Anästhetik. Jedoch wandelt er diesen zum positiven um, indem er sich für eine Ästhetik beziehungsweise Kultur des blinden Flecks ausspricht. Diese Kultur, die zu entwickeln wäre, ist eine kritische Kultur, die in der Ästhetik die Anästhetik zu einem ihrer thematischen Pole macht. „Eine solch anästhetisch akzentuierte Ästhetik würde zu einer Schule der Andersheit. Blitz, Störung, Sprengung, Fremdheit wären für sie Grundkategorien. Gegen das Kontinuum des Kommunizierbaren und gegen die schöne Konsumtion setzte sie auf Divergenz und Heterogenität.“²⁹² Damit ist sie eine Möglichkeit, der Hyperästhetisierung entgegenzutreten.

„Reflektierte Ästhetik mahnt immer, sich des Doppelverhältnisses von Beachtung und Ausschluß bewußt zu sein. Etwas zu sehen heißt stets, etwas anderes zu übersehen. Es gibt kein Sehen ohne blinden Fleck. Entwickelte Sensibilität ist darauf aufmerksam (sic!) und zieht die Konsequenzen daraus. Diese Konsequenzen reichen über den engeren Bereich der Gestaltung oder des Ästhetischen hinaus. Hier zeichnet sich – anders als beim Oberflächentrend der Verhübschung – eine verfolgenswerte gesellschaftliche Konsequenz der Ästhetisierung ab. Eine wirklich ästhetisierte Kultur wäre sensibel für Differenzen

und Ausschlüsse – und dies nicht nur in bezug auf Formen der Kunst und Gestaltung, sondern ebenso im Alltag und gegenüber sozialen Lebensformen.“²⁹³

Welsch betont, daß häufiger Kunstgenuß den Menschen natürlich nicht zu einem besseren sozialen Wesen macht, denn nicht der Kunstgenuß als solcher, sondern erst ein „gemäß den heutigen Erfordernissen reflektiertes ästhetisches Bewußtsein“²⁹⁴ führt zu einem Sensibilitätpotential, das auch sozial relevant werden kann. Außerdem ist die Wirkung des Kunstgenusses nicht als direkt, sondern als indirekt zu sehen. „Ermöglicht aber ist eine Übertragung ästhetischer Sensibilität auf soziale Fragen durch eine spezifische Analogie von Kunst- und Lebensverhältnissen. Deren gemeinsamer Nenner ist durch das Stichwort ‚Pluralität‘ bezeichnet.

Moderne Gesellschaften sind durch eine Pluralität divergierender Lebensformen innerhalb ein und derselben Gesellschaft charakterisiert. Sie bilden keine einheitliche Truppe, sondern stellen ein lockeres Netzwerk hochgradiger unterschiedlicher Lebensformen dar. Deren Anerkennung ist demokratisch und grundrechtlich geboten. Worauf es in der Praxis ankommt, ist, die Eigenlogik dieser Lebensformen zu beachten und ihr Eigenrecht zu wahren – statt sie partout am Maß einer einzigen messen und entsprechend beschneiden zu wollen. Diese gesellschaftliche Problemstruktur und Aufgabenstellung ist derjenigen der Kunst offensichtlich analog. Denn auch die Kunst des 20. Jahrhunderts ist durch eine Pluralität höchst unterschiedlicher Paradigmen gekennzeichnet. Die Künstler spulen nicht einfach ein wohldefiniertes Programm namens ‚Kunst‘ ab, sondern sie bringen unterschiedliche Versionen von Kunst hervor.“²⁹⁵

Das, was für die Kunst selbstverständlich ist, soll nach Meinung von Welsch zu einem sozialen Standard erhoben werden. Es gelten nämlich auch da dieselben Aspekte der Pluralität, der Spezifität und Partialität und der tendenziellen Blindheit der Perspektiven füreinander, so daß auch dort Anerkennung und Gerechtigkeit geboten sind. „Indem reflektiertes ästhetisches Bewußtsein prinzipiell für Grundunterschiede sensibilisiert ist, vermag es analog auch die Eigenheit und Irreduzibilität von Lebensformen leichter zu erkennen und zu achten als das

verbreitete Sozialbewußtsein, das Andersheiten eher ablehnt, statt sie anzuerkennen. Daher kann ein ästhetisch sensibilisiertes Bewußtsein auch in Fragen der Lebenswelt erhellend, klärend und helfend wirksam werden. Ihm ist konstitutiv die Bereitschaft eingebaut, auf Grenzen und Ausschlüsse kritisch aufmerksam zu sein, Imperialismen zu durchschauen und – prinzipiell gegen Ungerechtigkeiten allergisch – dort zu intervenieren, wo Überherrschaft vorliegt und wo es für das Recht des Unterdrückten einzutreten gilt. Insofern vermag ästhetische Kultur indirekt auch zur politischen Kultur beizutragen.“²⁹⁶

Welsch zeigt anhand der Toleranz auf, daß die politische Kultur de facto auf die ästhetische Kultur angewiesen ist. Ohne Sensibilität, die er der ästhetischen Kultur zurechnet, wäre Toleranz nämlich bloß ein leeres Prinzip. Ein Mensch, der sich die Maxime der Toleranz zu eigen gemacht hat, dem aber die Sensibilität fehlt, könnte von den Maximen der Toleranz keinen Gebrauch machen. Er würde im täglichen Leben nicht bemerken, daß Anschauungen eines anderen Menschen nicht einfach beliebige Abweichungen, sondern prinzipielle Differenzen sind, „ (...) daß also nicht ein Defizit, sondern ein kultureller Unterschied vorliegt. (...) Sensibilität für Differenzen ist eine Realbedingung von Toleranz. – Vielleicht leben wir in einer Gesellschaft, die zu viel von Toleranz redet und zu wenig Sensibilität besitzt.

Durch ihre Sensibilisierungseffekte also kann Ästhetisierung in gesellschaftliche Prozesse eingreifen.“²⁹⁷ Hier sind für Welsch die Chancen der Ästhetisierung zu sehen – die in den Tendenzen zur Verhübschung, die bei der Rede von Ästhetisierung meist im Vordergrund stehen, nicht zu sehen sind. Das Schauspielhaus Schaufenster hat mit seiner ungewöhnlichen Form die Möglichkeit, einen Weg zu dieser Kultur des blinden Flecks aufzuzeigen, indem es den Rezipienten in seiner ästhetischen Erfahrung für Vorgänge in der Lebenswelt sensibilisiert.

Der Zuschauer nimmt im Schaufenster gleichzeitig mit den in der Kunstwelt dargestellten Inhalten die Lebenswelt, auf die sie sich beziehen, auf. Es sind dies Inhalte, die durch das Konzept des Schaufensters in direktem Zusammenhang mit

der Lebenswelt stehen. Formal ist die alltägliche Welt außerhalb Teil seiner ästhetischen Erfahrung des Dargestellten. Der Zuschauer vereint folglich darin den Inhalt der Kunstwelt mit dem Formalen der Lebenswelt, und das im Wissen, nur einen kleinen Ausschnitt der Lebenswelt zu erfassen. Das Einbeziehen der Lebenswelt in die ästhetische Erfahrung zeigt einen Aspekt des Alltags auf, der Rest davon ist Teil des blinden Flecks.

Auf der anderen Seite ist der Passant außerhalb nicht in der Lage, sich an der ästhetischen Erfahrung der Kunstwelt im Theater zu beteiligen, außer wenn er das Schaufenster betritt. Dadurch wird die Lebenswelt außerhalb des Schaufensters als ein Raum der Anästhetik wahrgenommen und der Ästhetik innerhalb des Theaters entgegengesetzt. Im Schaufenster wird so die Anästhetik als Ausschluß der Ästhetik innerhalb des Theaters offensichtlich. Den Zuschauer macht das, wie Welsch ausdrücklich betont, natürlich nicht zu einem besseren sozialen Wesen, er hat jedoch die Möglichkeit, sich des Doppelverhältnisses von Beachtung und Ausschluß bewußt zu werden.

Dadurch ist das reflektierte ästhetische Bewußtsein auf den Grundunterschied innerhalb einer Gesellschaft, der sich in ihrer Pluralität ausdrückt, sensibilisiert. Im Rahmen der Kunstwelt kann das Theater gesellschaftliche Probleme der Lebenswelt aufzeigen. Jedoch beinhaltet dieses Aufzeigen innerhalb des Theaters immer auch, daß diese einerseits nicht in ihrem vollen Umfang gezeigt werden, andererseits daß sie von der Gesellschaft nicht unbedingt als solche erkannt werden. Diese Sensibilisierung durch die Ästhetik ist eine Möglichkeit, die das Theater im speziellen und Kunst im allgemeinen in der heutigen Zeit haben. Zu dieser Sensibilisierung gehört auch das Wissen um den Rahmen, in dem sich die Kunst bewegt und der sie von der Lebenswelt trennt.

Im Schaufenster hat dieser Rahmen durch seine ungewöhnliche Form allerdings einen doppelten Effekt, deren Kennzeichen das Fenster in seinem Rahmen (in

Bezug auf das Schaufenster in der zweiten Bedeutung als Fenster-Rahmen *) ist. Ein Fenster verbindet und grenzt gleichzeitig ab. Sich dessen bewußt zu werden und eben dadurch – hinsichtlich des Schaufensters als Ort der Kunstwelt – die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten von Theater und Kunst zu erleben, war unter anderem Aufgabe des Schaufensters.

In einer Zeit, in der Theater gesellschaftspolitisch immer wieder in Frage gestellt wird (in vielen Städten im deutschsprachigen Raum werden Theater geschlossen), hat das Schaufenster gezeigt, welcher Weg dem Theater offen stehen könnte: Theater nicht neu zu erfinden oder „(...) nach dem künstlerisch noch nie Dagewesenen zu fahnden (...)“²⁹⁸, sondern in einem außergewöhnlichen Umfeld, in dem Theater für Schauspieler und Zuschauer zu einem spannenden Gesamterlebnis wird und das auch gegenüber Menschen außerhalb des Theaters aufgeschlossen und offen ist, neue Texte zu präsentieren, um so die Autoren in der gemeinsamen Arbeit in den Mittelpunkt zu stellen, ohne die Theater in dieser Form letztendlich nicht möglich wäre.

Ein Jahr nach der Übergabe des Schauspielhauses wurde von den Nachfolgern Hans Gratzers in den Räumlichkeiten des Schauspielhaus Schaufensters ein chices Lokal errichtet, das zur Verhübschung der Porzellangasse durchaus beiträgt und damit die Alltagsästhetisierung ohne jeden Zweifel bereichert. Theater ist zurzeit im Schauspielhaus wieder ausschließlich auf der Bühne im Keller, weit weg vom Kontakt zur Lebenswelt, zu sehen. Vielleicht findet sich irgendwann ein anderer Ort, an dem „(...) sich bald wieder irgendwo ein ‚Schaufenster‘ auftut (...)“²⁹⁹.

* Einmal hörte ich in der S-Bahn einen Vater zu seinem Sohn sagen: „Schau, ein Fenster!“. Ohne hinzusehen wußte man sofort, daß auch dieses Fenster – wie jedes Fenster – ohne seinen Rahmen nicht als solches erkannt werden kann.

die Schauspielhaus Schaufenster Dokumentation

Textbeiträge

Beitrag von fishy³⁰⁰

„Wiens ungewöhnlichste Bühne“^{*} – das Schauspielhaus Schaufenster

Das Konzept war einfach und klar:

Jeden zweiten Montag eine Uraufführung eines österreichischen Autors. Die Stücke sollten für das Schaufenster geschrieben oder adaptiert sein, nicht länger als eine Stunde dauern und es sollten nicht mehr als fünf SchauspielerInnen mitspielen.

Außerdem fanden neben den Theaterproduktionen verschiedene Veranstaltungen wie „die Diskussion danach“^{***}, Lesungen der AutorInnen oder der „KritikerInnen Wettbewerb“^{***} der Universität Wien statt.

Das Budget war niedrig (und – kulturpolitisch berechtigterweise – umstritten):

Die AutorInnen erhielten 30.000.- ATS (wobei die Verlage auf ihre Tantiemen verzichteten), die RegisseurInnen 20.000.- ATS für ihr Konzept und die SchauspielerInnen 10.000.- ATS für zwei Wochen Probenzeit und elf Vorstellungen. Zusätzliche Produktionskosten wie für Bühne und Kostüm wurden im Budget gering eingerechnet, jedoch stand der reichhaltige Schauspielhaus-Fundus zur Verfügung.

Die Praxis war spannend:

Gleich nach Bekanntgabe des Projekts im Frühjahr 2000 war die Resonanz beachtlich – letztendlich wurden über 150 Stücke eingereicht. In Zusammenarbeit mit den Verlagen Thomas Sessler, Kaiser, Pero, Bunte Bühne sowie der IG AutorInnen und der Grazer Autorenversammlung, die gemeinsam eine Vorauswahl trafen, wurden zwölf Texte für diese eine Saison ausgewählt.

Für die einzelnen Produktionen war die Schnelligkeit des Konzepts Anreiz; obgleich viele Teams länger als die geplanten zwei Wochen probten waren gerade die Wechsel von einer Produktion – mit Derniere am Freitag – zur nächsten – mit Premiere am Montag – eine Herausforderung für alle Beteiligten.

Die Energie und die Lust, die so mit und in der Arbeit im Schaufenster entstanden, führten schließlich zu der Bewertung des gesamten Projekts, die in Gesprächen mit ZuschauerInnen, KritikerInnen und TheatermacherInnen erkennbar war: – eine Mischung aus Bewunderung, Anerkennung und Neid, im richtigen Verhältnis zueinander.

fishy –

Dramaturg des Schauspielhaus Schaufensters

* Oliver Werner in seiner Kritik zu Tschobls Furor

** Nach den Premieren fanden Publikumsdiskussionen mit AutorIn, VerlegerIn, RegisseurIn, SchauspielerInnen und teilweise das Stückthema betreffende SpezialistInnen statt. Die Diskussionen leiteten Ruth Rybarski (ORF – Kultur) und Wolfgang Reiter (steirischer herbst).

*** Im Sommersemester 2001 veranstaltete Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler auf dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Wien die Vorlesung und Übung „Übers Theater schreiben“. Die StudentInnen hatten dabei die Aufgabe nach Besuch der Generalproben von Wolfgang Schmidts Niemand hat ein Arschloch wie ein Cowboy und Bernd Liepold-Mossers Flutlicht Fun Figur Kritiken über die Produktionen zu schreiben.

Eine Jury bestehend aus Dr. Hilde Haider Pregler (Universität Wien), Wolfgang Huber-Lang (APA – Kulturredaktion), Dr. Anton Kolarik (PR – Bank Austria), Walter Kootz (Kaiser Verlag) und Hans Gratzer (Schauspielhaus) wählten die drei besten Arbeiten aus. Die Preise waren ein bezahltes Praktikum bei der APA, eines in der PR – Abteilung der Bank Austria und Theaterkarten.

Das Ergebnis aller Arbeiten war bemerkenswert, die besten zu bestimmen schwierig.

Teilnehmer: Alexandra Riener, Judith Helmer, Theresa Steininger, Valerie Deifel (die Bestplatzierten) und Werner Diedrichs, Nora Hertlein, Katrin Maria Jenni, Andreas Kapri, O. Kessar, Simone Kremsberger, Anita Lenzenweger, Verena Schäffer, Agnes Schildorfer, Irene Schön, Alexander Winninger, Monika Winter, Agnes Wiesbauer

Beitrag von Hilde Haider-Pregler³⁰¹

Alle zwei Wochen eine Uraufführung, mit anschließender Publikumsdiskussion, auf kleinstem Raum, ohne Barriere zwischen Spielenden und Zuschauenden, ohne technische Feinheiten ... und das Ganze mit einem Minimalbudget. Nicht nur bewährte Schwarzseher reagierten skeptisch, als das Schauspielhaus im Herbst 2000 sein ehrgeiziges Programm zur Förderung österreichischer Nachwuchsdramatiker und -dramatikerinnen ankündigte. Doch schon einige Wochen später gerieten sogar notorische Nörgler in Argumentationsnotstand. Die Autorentheater-Werkstatt, die sich auch ganz offen als solche deklarierte, funktionierte prächtig. Was da im „Schaufenster“ hinter gläsernen Scheiben passierte, machte neugierig. Die Porzellangasse war immer (Mit)-Spielraum, auch wenn dies nicht, wie manchmal ohnehin vorgesehen, zur Inszenierung gehörte. Zufällig vorübergehende Passanten blieben stehen, um das zwischen Publikum und Agierenden ablaufende Geschehen drinnen zu bestaunen, hin und wieder verlangsamte sogar der vorbeirumpelnde D-Wagen seine Fahrt, und die den Blicken von draußen ausgesetzten Theaterbesucher genossen im fast hautnahen Kontakt mit den Darstellern das „echte“ Theater und spielten nolens volens im improvisierten mit.

Theater ließ sich im „Schaufenster“ ohne Schwellenangst konsumieren. Man bekam ehrliches, im doppelten Sinn „armes“ Theater geboten: Die räumliche Nähe erforderte von allen Beteiligten vollsten Einsatz und Konzentration, jeder Versuch, sich über Unsicherheiten hinwegzuschmuggeln, war von vornherein zum Scheitern verurteilt. Und das bei einer durchschnittlichen Probenzeit von zwei Wochen! Doch es ging ja nicht vorrangig um perfekt ausgefeilte Inszenierungen – die dennoch einige Male mit viel Phantasie den Umständen abgetrotzt wurden –, sondern um die Erprobung neuer Texte, darunter einige von bereits durchaus

arrivierten Autoren: Szenische Etüden, darunter einige Einpersonenstücke, die nicht länger als höchstens eineinhalb Stunden dauerten. Um es vorwegzunehmen: Aufhorchen ließen (fast) alle, auch wenn kein neuer Shooting-Star aufzeigte. Aber darum geht es ja gar nicht. Auch nicht um ein nachträgliches Ranking. Viel wichtiger war das Ausprobieren, was am Theater möglich und machbar ist. Es waren fast durchwegs Texte, in denen Menschen von heute, zumeist Außenseiter, von sich erzählen, von ihren Verstörungen und Ängsten, ihrer hilflosen wütenden Ohnmacht, mit dem Leben zurechtzukommen, sich anderen verständlich zu machen. Fast immer mußte man ganz genau hinhören, was sich zwischen den Worten und hinter dem Ausgesprochenen verbarg. Realismus war in diesen Auseinandersetzungen mit einer No-future-Generation nur ganz selten gefragt, meist transzendierte das Gezeigte in eine zwischen (möglicher) Wirklichkeit, irrationalen Obsessionen und Imaginationen oszillierende Phantasiewelt. Zynischer Witz und Offerte zu komödiantischem Bravour kamen dabei nicht zu kurz. Und es versteht sich beinahe von selbst, daß man immer mit einer Fülle lange nachwirkender Fragen entlassen wurde.

Das „Schaufenster“ bot zugleich jungen Regisseur/inn/en und Darsteller/inn/en eine Chance, die mehrere Male genau so eindrucksvoll wie von den Autoren genützt wurde. Und wie sich unter den Zuschauenden älter gediente Habitué(e)s unter mehrheitlich junge Publikum mischten, so trugen auch hin und wieder bereits bestens Theaterleute mit ebensolchem Engagement wie die Jungen zum Gelingen der Aufführungen bei. Das „Schaufenster“ hat mit seinem Angebot eine Spielzeit hindurch in der Wiener Theaterlandschaft eine Marktlücke gefüllt, die für das gesamte deutschsprachige Theaterleben charakteristisch ist: Statt nach dem künstlerisch noch nie Dagewesenen zu fahnden und damit von vornherein Enttäuschungen zu präjudizieren, wurden spielbare, eventuell nicht ganz ausgereifte Texte präsentiert, Skizzen für vielleicht Größeres oder für die – vom Theater gleichfalls benötigten – „well made plays“. Schade, daß die Rollbalken niedergehen mußten. Denn nun müßte nach einer Manöverkritik die Arbeit weitergehen, Themenvorschläge – nicht nur auf der Linie der bisher behandelten – sollten diskutiert, Stückaufträge erteilt und wieder in direktem Kontakt zwischen Autor/inn/en und Theatermachern umgesetzt werden ... Offene Fragen gibt es

nach wie vor mehr als genug. Und so bleibt außer einem Dankeschön für all die anregenden Schaustücke nur die Hoffnung, daß sich bald wieder irgendwo ein „Schaufenster“ auftut und daß es künftig mit ausreichenden, der gezeigten idealistischen Einsatzfreude adäquaten äußeren Mitteln bedacht werden sollte. Es wäre eine gute und ertragreiche Investition.

Dr. Hilde Haider-Pregler,
Universitäts-Professorin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an
der Universität Wien und Theaterkritikerin für die Wiener Zeitung

Beitrag von Walter Kootz³⁰²

Drei Briefe an das Schauspielhaus

An Johann Friedrich Cotta

Ew. Wohlgeboren

haben sich wirklich, durch die Übernahme der Penthesilea, einen Anspruch auf meine herzliche und unauslöschliche Ergebenheit erworben. Ich fühle, mit völlig lebhafter Überzeugung, daß diesem Ankauf, unter den jetzigen Umständen, kein anderes Motiv zum Grunde liegen kann, als der gute Wille, einen Schriftsteller nicht untergehen zu lassen, den die Zeit nicht tragen kann; und wenn es mir nun gelingt, mich, ihr zum Trotz, aufrechtzuerhalten, so werd ich in der Tat sagen müssen, daß ich es Ihnen zu verdanken habe. ... Wenn ich dichten kann, d.h. wenn ich mich mit jedem Werke, das ich schreibe, soviel erwerben kann, als ich notdürftig brauche, um ein zweites zu schreiben; so sind alle meine Ansprüche an dieses Leben erfüllt. ...

Ew. Wohlgeboren Ergebenster H. v. Kleist.

Dresden, d. 24. Juli 1808

Hinter dieser Bescheidenheit lauert die Verzweiflung – eine Verzweiflung, die nicht etablierte und junge Autoren in ihrer schriftstellerischen Existenz damals wie heute bedroht. Die Gralshüter der Klassikerikonen mögen die angestrebt-anmaßende Komparatistik verzeihen. Jedoch die Mechanismen der Erfolglosigkeit einer literarischen Moderne bis hin zum postmortalen Geniekult sind mittlerweile zu Binsenweisheiten geflochten. Ihre nahezu unumgängliche Präsenz, also eine Zeit, die ihre Schriftsteller nicht tragen kann, erleben wir täglich. In einem nicht datierten Brief unseres Autors Georg Timber-Trattng liest sich Vergleichbares folgendermaßen:

hallo kaiser !

nun bist du also wieder da, ausblutender herbst, nun also fallen deine pinocchio-blätter wieder aus dem verzauberten holz, nun bist du also wieder da, ausblutender herbst. ... hier, im spinnenbefallenen Clagenfurth geht die welt tag für tag ein wenig unter ... das klima hier führt uns immer und immer wieder an die gräber der selbstgemordeten. hier herrscht wohl die einzig wahre stille (abgesehen von vorbeidröhnenden harley-davidsons und einer fledermaus, die sich in der kajüte meines space-ships verirrt haben muß, trotz echolot, tja.) ... ich (bin) total verunsichert, da ich für die nächsten Pop-aufführungen mit einem fixum finanzieller art gerechnet habe. von tantiemen kann ich natürlich nicht leben, nicht einmal ansatzweise. So werde ich wohl dahinsterben müssen, damit wir alle zu geld und anerkennung kommen können. (wär ja wohl wirklich nicht das neueste ...) ... es (ist) ein unheimlicher, golem-ähnlicher, verfluchter und tragischer zustand, schriftsteller zu sein. ich weiß, dass ich dieser kategorie angehöre. jeder tag beginnt mit dem blut, das aus den fingern gesaugt wird. feedback, lob, schulterklopfen, geld, zusprache, anerkennung, trost: gleich null. (sowas gibt's höchstens einmal im jahr.)

dies wollte ich euch schildern, euch, die ihr über ein geregeltes gehalt, kombiniert mit kommunikation und austausch verfügen könnt.

der poet in seinem schmerz jedoch
 lebt als erwachender
 im nebel nur.

euer georg

Ist die Hürde der Aufnahme in ein Verlagsprogramm genommen, beginnt der steinige Weg der Vermarktung und – im günstigsten Fall – des Wahrgenommenwerdens auf einem „Markt“, dessen Faktoren variabel und trotz aller Analyse unberechenbar sind.

In diesem ganz normalen Verlagsalltagswahnsinn ist fürs „Lamentieren“ – auch wenn dies von allen Theaterschaffenden mit Hingabe getan wird – jedoch kein Platz. Die Tendenz geht erfreulicherweise vom Unkenruf zum Aufruf an die Theaterverlage, mit entsprechenden Texteinsendungen junger Autoren diverse Veranstaltungen wie Schreibwerkstätten und Nebenspielstätten zu beleben. Für Freudenrufe ist es noch zu früh, aber eines ist ersichtlich: auch das deutschsprachige Theater hat mittlerweile den jungen Autor für sich entdeckt. Bescheidene Marginalie: viele Verlage, inklusive dem Kaiser-Verlag, haben hier beachtliche Vorarbeit geleistet, um dem Entdeckerinstinkt der Theaterangestellten eine Fährte legen zu können. Verständnissvoll sei noch ergänzt, daß wir um die Schwierigkeiten eines intakt zu haltenden, ausgelasteten Theaterbetriebes wissen und die Vorsicht, bei zur Disposition stehenden Budgets, nachvollziehbar ist. Dennoch: es gibt ein augenscheinliches Gefälle der Präsentationsmöglichkeiten für junge Autoren, und dies ist vergleichsweise nicht nur mit der Größe Deutschlands zu erklären. Auf der Karte der österreichischen Theaterlandschaft konnten unsererseits beträchtliche weiße Flecken dingfest gemacht werden. Protestschreiben der Theater bitte an die Verlagsadresse!

Umso erfreulicher ist dann das Angebot eines Theaters wie des Wiener Schauspielhauses, umfassend mit österreichischen und deutschen Verlagen zusammenzuarbeiten, um eine österreichische Avantgarde in das Blickfeld der Medien zu rücken. Das Autoren-schaufenster des Schauspielhauses war getragen von einem hohen künstlerischen Engagement aller Beteiligten, gewünschte Synergieeffekte und Koproduktionen sind zustande gekommen: Fremdkörper von

Andreas Staudinger wurde nach der Uraufführung als Gastspiel in Klagenfurt und Villach präsentiert, eine neue Produktion des Stückes wird in Vorarlberg gezeigt. Flutlicht Fun Figur von Bernd Liepold-Mosser wird ebenfalls in Klagenfurt gastieren und Niemand hat ein Arschloch wie ein Cowboy von Wolfgang Schmid ist in der Spielzeit 2001/2002 im Meininger Theater zu sehen. Postmortem war Hera Clit von Georg Timber-Trattnig (er starb am 25. Januar 2000 im Alter von 33 Jahren) mit einem stetig ausverkauften „Schaufenster“ ein großer Erfolg.

An dieser Stelle, stellvertretend für alle Verlage, ein herzlicher Dank an das Schauspielhaus und das Team um Hans Gratzner, dem es mit einem nicht nennenswerten Budget gelungen ist, im Zweiwochentakt zwölf sehr unterschiedliche Theaterstücke zur Uraufführung zu bringen und somit „Schriftsteller nicht untergehen zu lassen, d(ie) die Zeit (noch) nicht tragen kann.“

In der Hoffnung, Theater junger Autoren möge nicht armes Theater bleiben (die Verlage haben obendrein auf ihre Tantiemenanteile verzichtet), ist nur noch der Wunsch zu äußern, daß der Pioniergeist dieser österreichischen Bühne dem verlagsbedingten Entdeckerinstinkt auch anderswo augenscheinlicher auffallen möge: als Vision, als Kontrast und Ergänzung zur Abonnententümelei.

Walter Kootz

Lektor des Österreichischen Bühnenverlags Kaiser & Co. Ges.m.b.H.

PS.: „Tötet die Alten foltert ihre Jungen“ heißt ein Theaterstück von David Harrower. Auf das Theater und seine Dramatiker übertragen, scheint dies nahezu Programm zu sein. Würde in diesem Sinne die Fortsetzung „Foltert die Jungen spielt ihre Stücke“ heißen, wäre allen geholfen.

Beitrag von Susanne Wolf³⁰³

Schaufenster oder Gedanken über ein aussergewöhnliches Theatererlebnis

Vierzehn Tage probieren, zwölf bis vierzehn Tage spielen. Diese Aussage über die Produktionsbedingungen der Reihe im schaufenster (sic!), formuliert vom verantwortlichen Dramaturgen Hannes. P. Wurm, genannt fishy, hatte im Vorfeld zunächst Staunen, Panik und fassungsloses Lachen ausgelöst.

Eine Uraufführung (!!!) in dieser kurzen Zeit auf die Beine zu stellen und noch dazu ein ernstzunehmendes Ergebnis liefern zu wollen, das den persönlichen künstlerischen Ansprüchen Genüge tut, – einfach unmöglich!!!

So die einhellige Meinung des Teams von Mein Österreich Erwin Riess (Autor), Rainer Frieb (Schauspieler) und Susanne Wolf (Regie).

Jahrelange Erfahrung mit „normalen“ (?) Theaterproduktionen und bestimmten Mindestprobezeiten stand der vorhandenen Freude über die Einladung, eine bewährte künstlerische Zusammenarbeit am Schauspielhaus fortzusetzen, zunächst vehement im Wege.

Nach einigen heftigen internen Diskussionen verringerten sich Bedenken und Widerstand und wichen Spiellaune, Schreiblust, Risikobereitschaft und einem gewissen Abenteuergeist.

Der Zeitrahmen blieb, dennoch, erwartungsgemäss knapp.

Im Falle unserer Konstellation war das Stück zum Zeitpunkt der ersten Gespräche noch nicht vorhanden und wurde direkt für den Aufführungsraum und Zeitrahmen geschrieben.

Ebenso knapp, natürlich die Möglichkeit zur Text-Aneignung für Rainer Frieb, die Probenzeit gleichfalls äußerst eng bemessen. Und dennoch: das Unmögliche wird möglich.

Ein Nicht-Theater-Raum wird zum Zentrum einer spannenden theatralen Auseinandersetzung. Basis, ein Monolog, der direkt auf die gegenwärtige, jüngste österreichische Gesellschafts-Politik reagiert, sich reibt und Widerstand leistet.

Die Zuschauer erleben Rainer Frieß, der mit höchster persönlicher Intensität, seinen Part auslotet, sich als Rollstuhlfahrer Groll unter ihnen bewegt, seine Rede an Österreich hält und wiederholt aus dem Schaufenster auf die Porzellangasse und das veränderte Österreich blickt.

Ein Abend, der durch seine Direktheit berühren konnte.

Und das genau, war der Schlüssel, das Geheimnis der Schaufenster-Serie, das die Reihe zu einem besonderen Erlebnis für Ausführende und Aufnehmende werden liess:

neue Stücke zu präsentieren, die einem kleinen Kreis von Zuschauern auf sehr intime, sehr persönliche Weise näher gebracht wurden, teilweise noch im Stadium eines work-in-progress, sich entwickelnd, wachsend, verändernd, reifend von Vorstellung zu Vorstellung.

Für diejenigen, die das Abenteuer mitgemacht haben, eine Herausforderung und ein reizvoller Prozess, sich so „hautnah“ in Reibung zu begeben, sich als SchauspielerInnen, als AutorInnen so „ungeschützt“ auszusetzen.

Eine Art pures, oftmals äußerst reduziertes Theater wurde erfahrbar. Neue spannende Raumlösungen konnten aufgezeigt werden, innen und aussen, Theater und Strasse haben sich spielerisch verwoben und reizvolle Momente ungewohnter Theatralik sichtbar gemacht.

Auch dies das besondere Charakteristikum der Reihe: eine sehr direkt begreifbare Verschmelzung von Literatur, Theater und Gegenwart zu leisten.

Ein Theaterraum, der sich durch „Schaufenster“ der Welt, der Wirklichkeit öffnet, wo SchauspielerInnen von aussen auftreten, abgehen, hinausblicken, zurückkehren, sich Zuschauer permanent in Konfrontation mit Spiel, Text und Gegenwart befinden, Stücke sich in eine ungewöhnliche Grenzsituation einfügen, und dennoch, erstaunlicherweise, fokussiert bleiben.

Schauspieler und Zuschauer, Passanten der Porzellangasse und Verkehrsteilnehmer, sie alle werden Teil eines Konzepts, einer „höheren“ nicht-inszenierbaren Theatralik.

Der Live-Charakter der Schaufenster-Serie übertraf bei weitem die normalen Theatererfahrungen und bescherte ungewöhnliche, absurde Momente und radikale Ansätze, etwa wenn Hans Gratzer Protagonistin Roswitha Soukop auf der

Porzellangasse spielen und ihre Stimme live, nach innen, in den Zuschauerraum übertragen liess.

Köstlich, bei dieser Premiere zu beobachten, die Reaktionen der Passanten, die sich plötzlich am Gehsteig vor einer Theaterfigur und einem Theatertext wiederfinden und zusätzlich von einer Schneemaschine mit Flocken überschüttet werden.

Reizvoll im Szenario des Unvorhergesehenen bei dieser Produktion: ein Mann trägt, angestrengt, in grösster Konzentration, an Roswitha Soukop vorbei eilend, einen Kristalluster durch die Nacht. Theater, Film, Leben.

Jede einzelne Schaufenster-Produktion verzeichnete durch die permanente Möglichkeit des Beobachtetwerdens besondere Momente der oben beschriebenen Art.

Unbedingt erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang der Verkehrsstau auf der Porzellangasse, samt aussertourlich haltender Strassenbahn (D - Wagen), der durch die Premiere Hirntod hervorgerufen wurde. Anlass des kleinen Chaos, die in den Schaufensternischen des Theaters sitzenden leichtgeschürzten Aktricien.

Die Produktion Mein Österreich konnte dagegen nur mit einem aussergewöhnlichen Zuschauer aufwarten. Während der laufenden Vorstellung führt ein Mann seine Katze an einer Leine am Schauspielhaus vorbei. Die Katze, – nicht der Besitzer – bleibt stehen, und reckt sich Rainer Frieb, der innen im Raum seine Suada gegen Österreich hält, neugierig und fasziniert entgegen.

Theater ist anders, Theater ist überraschend – die Reihe Schaufenster hat es, auf mehreren Ebenen gleichzeitig operierend, erfolgreich unter Beweis gestellt.

Susanne Wolf,

Regisseurin von „Mein Österreich“ von Erwin Riess

die Schauspielhaus Schaufenster Produktionen mit Stückinhalt und Beiträgen der Autoren

Raoul Biltgen: Nachspiel – ein kurzes Stück Theater³⁰⁴

Uraufführung
Aufführungsrechte: Sessler Verlag, Wien
Premiere: 2. Oktober 2000

mit:
Simon Hatzl (A)
Horst Heiß (B)

Inszenierung: Thomas Dittmar
Licht: Ernst Braun
Ton: Impact Presentations
Regieassistenz: Wilfried Berger
Technik: Martin Friedrich, Herman Roth
Produktionsleitung: Astrid Schneider, Hannes P. fishy Wurm

das Stück

A und B sind Freunde. A redet und redet. B redet auch, doch schweigt schon mal. Über den Spaziergang – im Jänner – am See. Und seine Folgen:

A und B haben bei diesem Spaziergang Fotos von der Uferlandschaft gemacht. Später – beim Entwickeln vergrößert – wird ein dunkler Punkt auf einem dieser Fotos zu zwei Gestalten: es sind ein Mann und eine Frau im Streit. Diese Sache hat A und B keine Ruhe gelassen. Sie gehen zurück an den See und finden dort die Leiche der Frau, eingeschlossen im gefrorenen See, nur der Arm ragt aus dem Eis.

A und B melden ihren Fund der Polizei; ein Verhör folgt dem anderen. Dabei verstricken sich A und B immer mehr in Widersprüche. Sie werden von Zeugen des Mordes zu Verdächtigen. Das Foto als Beweis ihrer Unschuld ist unscharf, auf der Leiche ihre Fingerabdrücke. Wie redet man sich in dieser Situation heraus?

Raoul Biltgens Nachspiel ist nicht einfach eine Kriminalgeschichte. Es ist ein Zusammenschnitt von Momentaufnahmen auf dem Weg zur Wahrheit einer Geschichte und dem, was als Wahrheit gedacht wird. Und am Schluß ist alles anders.

Beitrag des Autors

BUMM-

Fotografen stehen draussen am Gehsteig vor den Fenstern und fotoknipsen rein. Rein sitzen Menschen in der Auslage und die nennen sich Schreiber, schreiben Stücke für das Theater, werden deshalb feilgeboten wie die Frauen in Amsterdam und Strapse. Und freuen sich auch noch.

Dann wird geredet und die Knipser sitzen brav bei Schnittchen und bei Sekt und draussen passieren die Passanten und wundern sich gar sehr: Erwachsene Männer, nur Männer, rauchend, lesend, man hört' s, und Sekt? Da passiert man lieber weiter. Da gehen also Menschen da spazieren, schauen in die Fenster rein und gehen weiter. Und Warum?

Warum?

Zeitsprung: Jugend. Meine Samstagnachmittage, und dann und wann auch andere, verbrachte ich in Esch, die rue de l' alzette rauf und runter gehend, aber ich wußte warum: sonst gab es nichts zu tun im Kaff, dem kleinen, um nicht zu sagen elendigen, aus dem ich kommen mußte. Das Hobby der wilden Jugendlichen dort. Na toll.

Später allerdings, da kam dann die Versuchung hinzu, die geschlechtliche. Da ging man dann mit einem andern Hand in Hand so auf und ab. Nicht minder toll. Nein, mehr. Doch war das gar nicht so leicht, wenn mein Handpartner und ich und alle anderen gleichaltrigen Gesichtseitigen im Zweierpakt uns dort im

Gleichschritt Marsch durch die Älteren und Elteren und Omamas und weniger Opapas, weil die es mit der Hüfte haben oder mit dem Schrebergarten, und die Kinderwagen der knapp der Schule Entwachsenen da schlängeln mußten, ohne den Handkontakt, den bitter ersehnten, zu lösen.

Und darobhin bemerkte man gar nicht, dass die weiblicheren Genossinnen irgendwann nicht mehr verliebt dir in die Augen schauten, in die dunkel-schwarzen, die verliebten, sondern in die wunderwunderschönen Ausstaffierten, in die Auslagen, die mit Klamotten, teuren, ja. Die Schaufenster. Doch Problem: kein Geld, um sie zu kaufen, die Klamottenteile, die sie haben wollten gerne. Alles Nase-platt-Drücken und Taschengeld-Zusammenklauben ohne großen Erfolg. Was Mädels abspenstig machte zu den anderen, die mit dem reichen Elternhaus. Tja, und ich: warten auf das große Ding mit dem Verdienst.

Zeitsprung: Verdienst. Und da hat man es sich schon längst angewöhnt, die blöde Angewohnheit Schaufensterbummeltingeltangel. Und alles immer teurer und zwar sehr. Die Herrenbekleidungen und Damen-. Und Damen. Was soll man machen? Bank ausrauben? Viel zu feig. Lotto spielen? Viel zu Pech. Auf keinen Fall aber was mit der Kunst, das sage ich, und ich hab' s ausprobiert, weil dort das Geld ist knapp, sehr knapp, das schafft gerade mal das Papier, das man braucht, damit ein anderer liest, was du schriebst, kaum mehr.

Und wegen allem deshalb sage ich: nein, nein, nein, so geht das doch nicht weiter, so doch nicht. Immer die Versuchung, diese, sich anschauen, was man sich nicht leisten kann. Geschweige denn es wem anderen leisten. Jetzt stellt doch mal was in die Fenster, was mir was bringt. Was ich mir leisten kann zett be. Was ich euch feilbiete dann auch. Nehmt mich. Ja, mich.

Zeitsprung: jetzt. Da sitz ich nun, wenn auch ohne Strapse, das fehlte noch, im Schaufenster eines Theaters mitten in Wien und streck sie aus, nicht meine langen langen Beine, sondern meine optischen Fühler nach den schaulustigen Lustigen. Und siehe da: es lebt. Nein: es geht. Nein: es kauft. Ich werde gekauft. Nicht ich: mein Stück. Na, ist doch was. Doch, doch. Dafür kauf ich meiner Freundin einen

Schal. Und einen Mantel obendrauf. Und zwar keinen Ladenhüter sondern neu.
Und nix darunter

Und mir nochmal Papier.

Man bleibt im Geschäft.

-EL

Raoul Biltgen 22042001

Alexander Widner: Gegen Tagesende³⁰⁵

aus: Gegen Tagesende (Deuticke Verlag, Wien)

Uraufführung

Aufführungsrechte: beim Autor (S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main)

Premiere: 23. Oktober 2000

mit:

Karsten Rühl (Darsteller)

Ferdinand Koffler (die Stimme)

Inszenierung: Ingrid Ahrer

Licht: Klaus Tauber

Ton: Impact Presentations

Technik: Martin Friedrich, Herman Roth

Produktionsleitung: Astrid Schneider, Hannes P. fishy Wurm

das Stück

Tag für Tag, ein Jahr lang, hat Alexander Widner, 60, Notizen über sein Leben gemacht.

Da gibt es Tage voller Schönheit und Tage, an denen man fast zerbricht. „Täglich schaut der Angeklagte in den Morgenspiegel, jedesmal starrt der Staatsanwalt von dort zurück“,
(Robert Schindel).

Widners Texte sind „Skizzen zum Menschenfleisch“, seine Grundstimmung ist der Grant. „Österreichmüdigkeit“ trieb ihn häufig ins Ausland, doch auch das wurde ihm eine „Last“. Widner kehrte zurück. „Jetzt suche ich das Paradies nicht mehr“.

Im Schaufenster wurde ein Theaterfassungsanschlag am Tagebuch (Deuticke) erarbeitet, in dem nicht nur die politische Szene ihr Fett abbekam.

Andreas Staudinger: Fremd Körper³⁰⁶

Uraufführung

Aufführungsrechte: Kaiser Verlag, Wien
eine Koproduktion mit Theater WALTzwerk
Premiere: 30. Oktober 2000

mit:

Katrin Thurm (Frau)
Monika Klose (Körper)
Max Kircher (Tonträger)
Peter Seher (Tonträger)

Inszenierung: Maximilian Achatz
Raum und Licht: Heinz Globotschnig
Kostümberatung: Michaela Haag
Regiehospitalanz und Abendtechnik: Markus Moiser
Kostümherstellung: Alice Schrottmeyer
Ton: Impact Presentations
Technik: Martin Friedrich, Herman Roth
Produktionsleitung: Astrid Schneider, Hannes P. fishy Wurm

das Stück

„Irgend etwas in mir sträubt sich dagegen, dick zu werden. Sträubt sich dagegen, gesund zu werden; runde rote Backen zu bekommen, eine einfache, robuste Frau zu werden, wie es meiner eigentlichen Natur entspricht ... Es treibt mich zur Verzweiflung, daß ich mich mit allen großen Worten nicht weiterbringen kann. Ich kämpfe gegen unheimliche Mächte, die stärker sind als ich.“

Ellen West (1890 – 1924) ist etwa 33 Jahre alt, als sie diese Zeilen in ihr Tagebuch schreibt. Sie wird noch rund vier Monate gegen die „unheimlichen Mächte“ kämpfen, bevor sie sich die letzte Mahlzeit erlaubt.

Sie ist voller Ideale; sie will im Leben etwas grosses schaffen und verweigert die von ihrer Familie bestimmte Frauenrolle. Sie kämpft gegen einen dominanten Vater an, der ihre ersten Liebschaften unterbindet und beginnt mit exzessiven Hungerkuren.

Ellen West wird nach diversen Klinikaufenthalten als geheilt entlassen und begeht am Tag ihrer Heimkunft Selbstmord.

Fremd Körper ist keine dramatisierte Biographie. Es verbildlicht einen weiblichen Dialog mit dem eigenen Körper, der sich zusehends in Auflösung und Todessehnsucht befindet; eine Konfrontation von Denksprache und Körpersprache, wobei der Körper schließlich siegt.

Beitrag des Autors

Leider ist aus dem SCHAUFENSTER inzwischen ja ein SCHAU FINSTER geworden. die zeit, in der man jedoch noch durch ein FENSTER SCHAUEN konnte, habe ich in allerbester erinnerung.

ein ganz lieben dank an das wunderbare team

andreas staudinger

Alois Hotschnig: Aus³⁰⁷

Uraufführung

Aufführungsrechte: Hunzinger Bühnenverlag, Bad Homburg v.d.H.

Premiere: 13. November 2000

mit:

Helmut Berger (Artur Kofler)

Klaus Tauber (Maler)

Marco Fitzthum (Kinderstimme)

Inszenierung/Raum: Helmut Berger

Regieassistenz und Abendtechnik: Markus Moiser, Frank Röpke

Musikgestaltung: Tontraeger

Ton: Impact Presentations

Technik: Martin Friedrich, Herman Roth

Produktionsleitung: Astrid Schneider, Hannes P. fishy Wurm

das Stück

Die Einen haben die Anderen gemacht. Aber was wissen sie von ihnen. Was wissen Diese von Jenen? Was wissen Jene von Diesen? – Väter und Söhne. –

Das, was sie schließlich am intensivsten verbindet ist die Abrechnung. Der Söhne mit den Vätern. Eine gnadenlose Abrechnung mit den herkömmlichen und zwanghaft nachvollzogenen Rollen der Väter, Mütter und schließlich auch der Söhne.

Der Sohn exekutiert seinen Vater, indem er die gemeinsame Vergangenheit heraufbeschwört. Er rechnet mit der durch Generationen vom Vater auf den Sohn weitergegebenen Lieblosigkeit, Gewalttätigkeit, Unterwerfung, Unterdrückung und Demütigungen ab. Es verschmelzen eigene Erinnerungen, Szenen aus dem ungelebten und im Selbstmord geendeten Leben der Mutter bis hin zu den Auswüchsen großväterlicher Gewalt zur Verachtung für den Vater zusammen.

Die ländliche Idylle eines Bauernhofes wird zum Zentrum einer alltäglichen Hölle. Der Einzelfall wird zum alle Menschen betreffenden Beispiel.

Egon A. Prantl: Hirntod – 1 Stück / 4 Bilder³⁰⁸

Uraufführung
 Aufführungsrechte: Sessler Verlag, Wien
 Premiere: 27. November 2000

mit:
 Rainer Frieb (Bürger)
 Wolfgang Palka (Hubsj)
 Christine Jirku (Krista)
 Horst Heiß (Tom &)
 Simon Hatzl (Jerry)
 Katharina Rößler u.a. (im Fenster)

Inszenierung/Raum: fishy
 Kostüm: Alice Schrottmeyer
 Regieassistent: Bernd Remsing, Paul Zajacz
 Ton: Andreas Hamza
 Technik: Martin Friedrich, Herman Roth
 Produktionsleitung: Astrid Schneider

das Stück

Was macht Bürger („citizen philosophicus“), der sich durch die Jahrzehnte hindurch beschäftigt hat mit der Gewalt :geworden ist also ein Gewaltexperte – vielmehr noch einer, der sich wirklich kopferbrechend mit der Verhinderung – zumindest mit der Verminderung der Gewalt in dieser Gesellschaft auseinandergesetzt !und eine Waffe besorgt :... und sich dann in einer Situation der extremsten Form von Gewalt wiederfindet mit der Waffe in der Hand. Gewalttäter stehen einem GehirnThier ,jedoch mit einer Waffe in der Hand gegenüber.

?Was also tut Bürger ?und welche Macht wird immanent in ihm –ausgehend von der Waffe? –ist die Mächtigkeit der Waffe !Macht größer als die des Geistes ?die Theorie unterliegt der Praxis

:so oder so hat Bürger die Schlacht verloren, da gespielt wurde nach den Regeln der Gesellschaft ...unterthan den Gesetzen des Dschungls.

Beitrag des Autors

Theater ist Luxus

egon a. prantl

(Notizen zum Theaterprojekt von Hans Gratzer. Schauspielhaus 2000/2001)

Und wieder einmal vorgemacht ;vorgezeigt was Michel Piccoli anlässlich seiner Dankesrede zur Europapreisverleihung beim Theatertreffen in Taormina sagte ;von wegen dass das Theater das Wichtige sei und da dass Moderne die modernen Klassiker der lebenden Autoren gradeso wie der toten Kollegen –sagt er und egal wo am besten in den Kellertheatern auf den Nebenbühnen egal der Konsequenz von ZuschauerReaktion Kritik oder Staatsbeamten welche die Gelder vergeben !Theater ist Luxus ;–(hier wäre es an der Zeit eine Journalistin der Kultur DER ZEIT zu zitieren : Seltsames das sich da tut in der Theaterlandschaft. Das moderne Theater findet nicht mehr, und hier nur zum Beispiel die Städte Hamburg, Berlin, Zürich, München oder Wien, auf den großen Bühnen sondern vielmehr tut sich das wirklich Interessante auf den Kleinbühnen oder den Nebenbühnen der großen Häuser). Und wie recht die Kollegin hat ;denn nicht getrieben von der Abo-Pflicht von der Auslastung spielt sich auf den sogenannten Nebenschauplätzen das wahrlich Interessante am und im Theater ab.

Woran wird es gemessen ?Sollte uns diese Frage interessieren –?uns die wir uns den Luxus erlauben können –Theater zu leben (angefangen von den Verlagen über die Projekt-Menschen bis hin zu den Technikern & Barmännern dann bei der Prem.Feier –nein sollte uns nicht denn ists doch so –!und ehrlich gönnen wir uns den Luxus Theater zu schreiben ,zu inszenieren zu proben & zu spielen –allein wegen der Premierfeier –Fun !Hetz –Schönheit in Zeiten des realen Kapitalismus erneut und immer wieder zu schwimmen gegen den Strom & die Pause ,die Rast

sei denn/dann !die Premierfeier –zurück zum SchaufensterProjekt Danke an Hans Gratzner ,Eva Feitzinger & alle anderen Kollegen welche sich dem Luxus verschrieben haben ist zu wenig –?Orden –nein ;hoffen dass sie –wir alle weitermachen ,gehen den Weg der immer wieder gezeigt werden muß –diesmal eben am Schauspielhaus in Wien –und sehen wir uns wieder zum großen Rave – dann ?wo ?am Plafond des Volkstheaters ?der Werkstatt des TLT –?des Hamburger Schauspiels –egal ;kleine Bühne ,tolle –geile Menschen !Theater ist Luxus und wir wissen das –!Luxus ;verdammst geil mit Menschen zu arbeiten die kapieren um was eigentlich wirklich geht in Zeiten wie unseren/(Schnitt)

Ibiza 17.04.01 17:08

(eap)

Josef Rieser: Furor (Tschobls Furor – Monolog)³⁰⁹

Uraufführung
 Aufführungsrechte: Pero Verlag, Wien
 Premiere: 11. Dezember 2000

mit:
 Roswitha Soukup (Elli)

Inszenierung: Hans Gratzer
 Regieassistenz: Markus Moiser
 Ton: Impact Presentations
 Technik: Martin Friedrich, Herman Roth
 Produktionsleitung: Astrid Schneider, Hannes P. fishy Wurm

das Stück

Elli ist wirklich einsam. Zwei Freunde haben in ihr Platz gegriffen und schmieden mit ihr Pläne gegen den Exgatten, dessen neue Familie und besonders sein Kind. In ihrer heruntergekommenen Existenz hat sie sich eine Würde bewahrt, in der sie Racheengel zwingen, endlich das an ihr begangene Unrecht zu sühnen. Es gibt keinen anderen Ausweg mehr, die Wahl ist längst entschieden. Der Schneeball ist schon über Jahre am Balkon; die Lunte brennt unerbittlich von Anbeginn. Die Wucht der Kränkung zeugt ein Verbrechen, das nicht von Elli allein begangen wird, sondern in ihren drei Augenpaaren Reaktion auf Schuld und klarste Spiegelung des unmenschlichen Verhaltens ihr gegenüber ist.

Beitrag des Autors

Furor handelt von Elli: ihren inneren Kämpfen, ihrer schrecklichen Befreiungstat. Elli ist Sandlerin, lebt auf der Straße. Buchstäblich „auf der Straße – vor einem Schaufenster“ ließ Hans Gratzer Roswitha Soukup als Elli agieren. Die Zuschauer, zu denen ich als Autor gehörte, saßen drinnen im Warmen und sahen der Kämpferin zu, wie sie nach und nach im Gestöber der Schneekanone Tschobls Einflüsterungen Folge leistete, sich am Ende in einen todbringenden

Rauschgoldengel verwandelte und auch noch auf neugierige Passanten reagierte. Angelockt von Licht und Schnee, sahen auch sie der merkwürdigen, im Selbstgespräch versunkenen Sandlerin eine Weile zu, bis sie schließlich die Zuschauer im „Autorenschaufenster“ bemerkten, sich beobachtet fühlten und weitergingen.

Dass Hans Gratzler meinen Monolog für sein „Autorenschaufenster“ im Schauspielhaus inszeniert hat, macht mich als Dramatiker sehr glücklich. Ich begrüße eine DramatikerInnenförderung, bei der es Ergebnisse gibt, die auch für die Öffentlichkeit sichtbar werden. – Jetzt müssen die Stücke „nur“ noch nachgespielt werden ...

Josef Rieser

zum einjährigen Todestag von

Georg Timber-Trattnig: Hera Clit³¹⁰

Uraufführung Wiener Fassung
Aufführungsrechte: Kaiser Verlag, Wien
Premiere: 8. Jänner 2001

mit:

Brigitte Soucek (Hera – weiblich / androgyn)
Gottfried Neuner (Clit – männlich / androgyn)
Günther Treptow (der gefallene Engel – Angel Hellord)
Simon Hatzl (der Autor)

Inszenierung und Ausstattung: Georg Staudacher
Licht: Klaus Tauber
Ton: Impact Presentations
Technik: Martin Friedrich, Herman Roth
Produktionsleitung: Astrid Schneider, Hannes P. fishy Wurm

das Stück

Hera und Clit sind ein Liebespaar, das trotz aller Mühen und aller noch so kreativen Versuche nicht zum beiderseits herbeigesehnten, erlösenden Geschlechtsakt kommen kann. Angel Hellord, der gefallene Engel, ist der rachsüchtige Ehemann. Der Autor als Bühnenfigur ist in dieser Sprachreise Passagier und Reiseleiter zugleich.

Der im Jahr 2000 verstorbene Kärntner Autor Georg Timber-Trattnig zeichnet in Hera Clit ein groteskes Bild über die Unmöglichkeit des Zusammenkommens und über die bittersüße Tragik des Scheiterns. In teils lyrisch-verschrobene Sprachballons umkreisen sich seine Figuren, um diese im nächsten Moment mit Sitcom-artigen Trash-Sequenzen zerplatzen zu lassen. Der Text synthetisiert Versatzstücke aus Popmusik, Werbung und Literatur zu einer temporeichen Abfolge von poetischen Bildern und zu einem irrwitzig philosophischen Diskurs über Liebe, Sehnsucht und Tod.

Beitrag über den Autor

Georg Timber-Trattnig

Kennen gelernt haben wir uns über sein Theaterstück Kap der guten Hoffnung, das ich von einer Bekannten zu lesen bekommen habe. Gesehen hatten wir uns schon öfter, da wir den selben Bekanntenkreis hatten. Der Text hat mich sehr gefesselt, und die Sprache empfand ich als ungewöhnlich. Georg war auch durch seine musikalischen und graphischen Aktivitäten in Klagenfurt bereits bekannt.

Wir sprachen über Möglichkeiten, ein Stück mit großer Besetzung und wenig Geld aufzuführen. Das „Klagenfurter Ensemble“ konnte man überzeugen, das Stück zu produzieren.

Das war ein guter Anfang. Das nächste Theater, das wir überzeugten, ein Stück von Georg aufzuführen, war das „Theater im Landhauskeller“ in Klagenfurt: Der Schwebebalken des Nebelschneiders.

Das waren damals alle Theater, die wir kannten. Wir hatten überhaupt keine Kontakte nach Wien oder sonst wohin. Als das Stück POP! im Schauspielhaus auf den Spielplan gesetzt wurde, sagten wir: „Na also, der Hans Gratzler ist wahrscheinlich kein Trottel“. Ich selber inszenierte Transporter an den Bühnen Graz. Das einzige Stück von Georg, das über große Strecken im Dialekt geschrieben ist. Drei Fernfahrer treffen auf einen Gesamtkünstler. Kurz nach seinem Tod veranstaltete das Volkstheater mit dem Kaiser Verlag eine Georg Timber-Trattnig-Gedenknacht. Schnee ist das Blut der Geister. Freunde und Kollegen haben über Stunden aus seinen Werken gelesen.

Mit ihm zu arbeiten, war eigentlich sehr einfach. Er schaute sich sein Stück an und dachte sich wahrscheinlich seinen Teil.

Immer wenn wir uns trafen, haben wir über alles mögliche gesprochen, seltsamerweise nie über das Theater an sich. Wir diskutierten keine anderen Aufführungen, da wir kaum ins Theater gingen. Fußball, Musik oder die nächste mittlerweile legendäre Philip Fühler Show waren unsere Themen.

Trotz seiner Krankheit, hatte er unendlich viel Humor. Dieser ist auch in seinen Stücken zu finden. Selbstironie.

Er wurde oft mit Werner Schwab verglichen. Ich weiß nicht warum. Sprachlich haben die beiden Dichter nichts miteinander zu tun. Beide sind leider zu jung verstorben.

Es gab Zeiten, da hatte er enorme Schreibphasen, oft waren es vier Stücke im Monat.

Ich habe immer geglaubt, daß ein gewisser Erfolg bzw. eine Anerkennung seine Verfassung ändern und zum Positiven wenden könnte. Erfolg wollte er in jedem Fall. Nur, wenn er ihn hatte, war ihm dieser wieder egal.

„Schau, daß meine Stücke gespielt werden“, hat er immer in seinem Wolfsberger Dialekt zu mir gesagt. „Ich versuchs“, gab ich ihm zur Antwort. Und zum Abschied jedes Mal eine feste Umarmung.

Michael Schilhan,

Regisseur und Künstlerischer Leiter des Kinder- und Jugendtheaters „Next Liberty“,
Vereinigte Bühnen Graz

Harald Kislinger: Neger (Stück)³¹¹

Uraufführung

Aufführungsrechte: beim Autor (S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main)
in Kooperation mit der Gruppe „Pazifik“

Premiere: 22. Jänner 2001

mit:

Simon Jaritz (Zupf)

Barbara Redl (Maria)

Beatrice Frey (Mimi)

Georges Kern (Schorsch/Gert)

Inszenierung und Raum: Philipp Harnoncourt

Regieassistenz: Markus Moiser

Videotechnik: Markus Moiser

Ton: Impact Presentations

Technik: Klaus Tauber, Martin Friedrich, Herman Roth

Produktionsleitung: Astrid Schneider, Hannes P. fishy Wurm

Wir danken Michael Zerz für die Mithilfe bei der Einrichtung des Videoraumes.

das Stück

mit diesem Stück, mit Neger:

wollte Harald Kislinger seine Wurzeln bannen.

Es geht zurück auf Notizen, auf sein erstes Stück.

Ein Einakter, im Jahr 77.

Zwei Leute sitzen rum im Park.

Sie bespucken sich.

Gelangweilt und voll Hingabe.

Ist's ein Ausflug denn von Liebe?

1977.

Als Theater nicht mehr möglich war:

und doch auf einmal alles neu begann.

der Autor über sein Stück:

„1977. Eine sagenhafte Zeit. Alles tot. Und doch: es brennt! London brennt. Die Welt.

Ich brenne. Niemand kann mehr schreiben. Keinen Satz. Ich versuche es. Ich höre nur die RAMONES. Tag und Nacht. Die Urväter des PUNK. ... In der Schrift: Musik zu machen. Klang und Vers. Und das schwingt ja auch da mit: das LETZTMÖGLICHE / in dieser Sprache. Kein Mitteilen: ist mehr gestattet. Nur mehr Überlebens-Sprache. Letzter Rest. Vom Schützenfest. Vom Theater. Hey Ho, lets go!!!!!! Auf der Reise schaut man irgendwie zurück und kommt im HEUTE an. So ist es.“

Beitrag des Autors

Das Theater ist tot, Österreich: ein Faschisten – Land, die Sprache ist ein Kerker:
zum Übungsstück NEGER von KISLINGER

Neger. Ein Übungsstück. Fürs Wiener Schauspielhaus. Entstanden 1977. Spucken: war ein Einakter. Daraus entwickelte sich: NEGER. Die SongStrukturen / dieser RAMONES / auf ein Sprechen übertragen. Durch eine Draufsicht, Überarbeitung im Jahr 2000, da wurde deutlich: die Verhältnisse die haben sich ja nicht geändert. Haß auf alles Ausländische. Vorallem: auf die Schwarzen.

Sprachgefängnis: das heißt: die Leute schaffen sich ja durch ihr Reden ihren eigenen Kerker.

Ich habe dieses Stück aus meiner Hand gegeben, um zu zeigen: diese Sprachbehandlung, sie ist gültig. Eine rohe Angelegenheit, ein lakonisches Beschreiben.

Und ich bin ja unter solchen Menschen großgeworden. Und solche Leute, die umgeben mich ja heute noch: in dieser Stahlstadtszenerie. Übungsstück heißt deshalb, weil die Form der Darbietung (das Schauspielhauskonzept) ja auch was Provisorisches, etwas Angedeutetes nur darstellt. Ein Versuch, anzureißen: ein Theaterstück.

Dabei wird deutlich: Österreich: Faschismusland: nichts überwunden, eingewachsen, die Sprache ist: ein Kerker, immer überprüfbar, ich muß ja: das

zeigen: weil sonst kann ich nur ersticken. Und das Theater, wie ich mir Theater wünsche, gibts heut' nicht mehr. Alles tot.

6.1.2001

H.K.

Erwin Riess: Mein Österreich. Ein Monolog für Rainer Frieb³¹²

Uraufführung
Aufführungsrechte: Sessler Verlag, Wien
Premiere: 5. Februar 2001

mit:
Rainer Frieb (Groll)

Inszenierung: Susanne Wolf
Regieassistenz: Conny Gellrich, Paul Zajacz
Licht: Astrid Schneider
Ton: Andreas Hamza
Technik: Martin Friedrich, Herman Roth
Produktionsleitung: Astrid Schneider, Hannes P. fishy Wurm

das Stück

Ein Wiener Innenstadtpalais.

Der Rollstuhlfahrer Groll steht am Fuß einer Prunktreppe.

Vierzig Stufen. Zweiter Stock. Kein Lift.

Oben lauscht sein Freund, der Dozent, einer programmatischen „Rede an Österreich“.

Unter spricht Groll mit dem Rollstuhl über „sein“ Österreich – eine leidenschaftliche Auseinandersetzung mit österreichischer Politik und Geschichte.

„Mein Österreich“ war nach der erfolgreichen Uraufführung von „Herr Grillparzer faßt sich ein Herz und fährt mit einem Donaudampfer ans Schwarze Meer“ im März 2000 eine weitere Zusammenarbeit von Erwin Riess, Susanne Wolf und Rainer Frieb.

Beitrag des Autors

Schön fand ich die Möglichkeit, aktuelle Texte zu sehen.

Leider waren die wenigsten Texte wirklich für' s SCHAUFENSTER geschrieben.

Mein Österreich war' s, und trotz der viel zu kurzen Erarbeitungszeit ist es gut gegangen. In einer anderen Konstellation als mit Susanne Wolf und Rainer Frieb wär' das allerdings nicht möglich gewesen.

Weniger Stücke mit mehr Zeit und Ressourcen wären mehr gewesen.

Dennoch: Ein interessantes Experiment, wert – in überarbeiteter Form – fortgeführt zu werden.

Vermerken möchte ich noch, daß der von euch ausgeschenkte Zweigelt ausgezeichnet war und Ossi's Thailand Küche vom feinsten ist.

Schließlich: Reservierte Behindertenparkplätze! Stufenfreier Zugang!
Behindertentoilette im Haus!

So könnte, so müsste es bei anderen Theater auch sein.

Auch dafür sei der Crew gedankt.

Erwin Riess, 25. April 2001

Bettina Balàka: Steinschlag³¹³

Uraufführung
 Aufführungsrechte: Sessler Verlag, Wien
 Premiere: 19. Februar 2001

mit:
 Hemma Clementi (erste Frau)
 Julia Köhler (zweite Frau)
 Martin Beck (Schaffner)

Inszenierung und Raum: Corinne Eckenstein
 Komposition: Martina Cizek
 Licht: Astrid Schneider
 Technik: Martin Friedrich, Herman Roth
 Produktionsleitung: Astrid Schneider, Hannes P. fishy Wurm

das Stück

Eine Bahnfahrt

- in den Bergen.
- unter den Felsüberhängen.
- nach dem Begräbnis des Mannes.

Zwei seiner Gefährtinnen sitzen in einem Abteil und spielen Sprachspiele: Die Erinnerungen an den Mann und das gemeinsam Erlebte wird aus Anekdoten zusammengestückerelt. Nach seinem Tod werden neue Vorstellungen über sein Leben, seine Sucht und seinen Selbstmord erschaffen. Das Spiel mit der Sprache nimmt seinen Lauf: das Leben geht weiter; – doch der Zug bleibt nicht stehen.

„Ich glaube nicht, daß wir hier jemals herauskommen.“

- aus diesem Zug,
- aus diesen Bergen.

Beitrag der Autorin

Von Anfang an war klar, daß es sehr billig sein mußte. Nur wenige Schauspieler (maximal fünf), die sich mit wenig Geld zufrieden gaben (maximal 10.000,- Schilling). Kein gebautes Bühnenbild, Kostüme und Requisiten aus dem Fundus. Produktion im Hetzgalopp, zwei Wochen Proben, zwei Wochen Aufführungen. Uraufführungsverramschung, fiel mir dazu ein. Und: If you pay peanuts, only monkeys will work for you. Der Tiefpunkt meiner Befürchtungen war erreicht, als man mir mitteilte, daß das Geld für den dritten Schauspieler in meinem Stück fehlte (Aber hieß es denn nicht, bis zu fünf ...?). Der Dritte in meinem Stück war der Zugschaffner, der rein quantitativ wenig Text, aber doch eine wichtige Rolle und vor allem das Schlußwort hatte. Könnte man den nicht einfach streichen? wurde ich gefragt. Wenn man das Stück ein paar Seiten früher enden läßt, ist doch auch nix verhaut? Nein, ich bestand auf meinem Schaffner. Also gut, hieß es, dann nehmen wir eben einen Promi. Die verdienen so viel, die machen das einfach aus Spaß. Wer wäre denn meine Traumbesetzung? Otto Schenk vielleicht? Oder Ludwig Hirsch? Kühne Hoffnungen loderten in mir auf: Otto Schenk wäre super, sagte ich, einfach optimal. Okay, da fragen wir mal an, der macht das bestimmt gern.

Nachdem ich meine staunenden Freunde und Verwandten bis in die letzte Kärntner Streusiedlung informiert hatte, daß Otto Schenk eine tragende Nebenrolle in meinem Stück spielen würde, kam die Hiobsbotschaft: Otto Schenk hatte abgesagt. Ludwig Hirsch auch. Überhaupt kein Promi war aufzutreiben. Nicht einmal irgendein Schauspieler. Der Buffetbetreiber des Schauspielhauses sollte nun die Rolle übernehmen. Was, der Mann, der in den Pausen die Achteln ausschenkt und Erdnußtütchen verkauft, soll meinen Schaffner darstellen? Keine Angst, beruhigte man mich, der Mann ist ein Original. Der hat das schon öfter gemacht. Der ist echt witzig.

Eine Woche später auf der Probe große Erleichterung, es steckte nun doch ein Schauspieler in der den ÖBB abgeschnorrt Original-Schaffneruniform. Alle waren gut. Sehr gut. Ich war glücklich. Die Premiere ein Fest. Okay, man kann

auch mit minimalem Budget sehr schöne Produktionen auf die Beine stellen. Das geht aber nur, wenn sich einige äußerst bescheiden. (Diesmal ausnahmsweise nicht der Autor, der oft genug weniger als der Beleuchter verdient, hier aber – und dafür danke ich – ein vergleichsweise gutes Honorar erhielt.) Mein Zugschaffner bekam nur 3.500,- Schilling. Nein, nicht pro Abend. Für alle Abende. Bei den ÖBB gäb' s das nicht.

Bettina Balàka

Wolfgang Schmid: Niemand hat ein Arschloch wie ein Cowboy³¹⁴

Uraufführung
Aufführungsrechte: Kaiser Verlag, Wien
Premiere: 5. März 2001

mit:
Max Hoffmann (Max, ein junger Mann)
Brigitte Soucek (Toni, eine junge Frau)

Regie: Martin Schulze
Kostüme: Ulli Nö
Regieassistentz: Nicole Kaspar
Licht: Astrid Schneider
Ton: Andreas Hamza
Technik: Martin Friedrich, Herman Roth
Produktionsleitung: Astrid Schneider, Hannes P. fishy Wurm

das Stück

Max hat ungebändigte Kräfte, eine alles vernichtende Aggression und eine zarte Sehnsucht nach Liebe in seinem Leib. Er ist eine Naturgewalt, die aus den heimatlichen Wäldern in die Metropole zieht und dort ihren Vernichtungszug fortsetzt. Er nistet sich in einem Tierheim ein, verspeist Pudel, schlägt die Exekutive in die Flucht und lehrt die Großstädter das Fürchten.

Als er auf das Mädchen Toni trifft, erwischt ihn die Liebe wie ein Blitzschlag. Doch Max wird fortan in Talkshows herumgereicht und von der Staatsgewalt auf Norm geprügelt. Selbst die maßlose Wut Tonis kann ihn nicht mehr zu dem machen, was er einst war: ein Anarchist, ein Baal, ein Bürgerschreck.

Beitrag des Autors

Künstler lernen schießen

Österreich Dogma 2000

Österreich Dogma 2000 ist eine Künstlerbewegung, die im Frühjahr des Jahres 00 in Fischamend/ NÖ als Reaktion auf die grundlegenden Veränderungen in Politik und Kunst dieses Landes gegründet wurde. Ziel der Bewegung ist es, bestimmte Tendenzen in der österreichischen Kunst mit allen Mitteln zu bekämpfen.

Dogma 2000 ist eine Kampfansage!

In der Vergangenheit hat sich die österreichische Kunst aus nicht nachvollziehbaren Gründen immer bemüht, eine möglichst unpolitische, passive und pazifistische Position einzunehmen.

Verständlicherweise hat sie dafür auch von der österreichischen Bevölkerung ein hohes Maß an Verachtung erfahren müssen, wurde angegriffen und verhöhnt.

Denn eine Kunst, die sich selbstgenügsam in die Defensive begibt, schadet dem Ansehen Österreichs. Eine Kunst, die nicht im Stande ist oder sich weigert ihre Inhalte selbst zu verteidigen, ist dekadent! Eine Kunst, die es gewohnt war, sich feige in ihren Elfenbeinturm zu flüchten, hat keine Berechtigung mehr!

Dogma 2000 fordert: Schleift diesen Turm! Hier lassen sich keine Schießscharten mehr schlagen! Hinaus ins Feld mit der Kunst! (...)

www.kuenstlerlernenschiessen.at

Wolfgang Schmid

Bernd Liepold-Mosser: Flutlicht Fun Figur

Cluster Vol. 2 eine Textmaschine³¹⁵

Uraufführung

eine Koproduktion mit der ARGE „Flutlicht Fun Figur“ und dem klagenfurter ensemble

Aufführungsrechte: Kaiser Verlag, Wien

Premiere: 19. März 2001

mit:

Martin Beck (Schwarzkogler, Kunstfigur)

Evelyn Fuchs (Lou, Dame)

Gernot Piff (Messias, Verkünder)

Inszenierung: Michael Zelenka

Bühne: dB

Kostüm und Maske: Michaela Haag

Regieassistenz: Robert Koman

Licht: Astrid Schneider

Abendtechnik: Nicole Kaspar

Technik: Martin Friedrich, Herman Roth

Produktionsleitung: Astrid Schneider, Hannes P. fishy Wurm

das Stück

Die Kunstfigur Schwarzkogler, die Dame Lou und der Verkünder Messias treffen mit ihrem retardierenden Sprechen aufeinander. Die Versatzstücke dieser Textmaschine treiben – einmal angestoßen – unaufhaltsam und beständig die sich abwechselnden Wortzentren voran. Kein noch so kleiner Bestandteil dieses Sprachkomplexes wird als Teilchen dieser pulsierenden Textmontage vergessen.

Sprache ist der Mittelpunkt dieser Bewegung, und dennoch muß die Kunstfigur Schwarzkogler am Ende schmerzhaft erkennen, daß letzten Endes allein das „Tun“ zählt. Er wurde zum Versuchsobjekt gemacht. Bandagiert und malträtiiert wird hier der inkarnierten Kunst zu Leibe gerückt. Und sie bleibt dabei auf der Strecke – als Warnung, als Prophezeiung: die geschundene Kunst kapituliert.

Beitrag des Autors

Das ist eher schwer zu beschreiben

von Bernd Liepold-Mosser

Auweia. Punkt. Das muß ich ja auch noch schreiben. Wenigstens muß ich nicht selber spielen. Weil ich immer gefragt werde, warum der Titel so, also da kann ich nur sagen, den Titel, den finde ich, na ja, Flutlicht allein wäre vielleicht doch schöner gewesen. Außerdem wollen manche Menschen wissen, worum es geht bei der Sache. Da ist natürlich zuerst einmal zu sagen, daß es immer um irgendetwas geht, und in diesem Fall geht es um die Welt und die Sprache, so einmal im allgemeinen. Im besonderen treten außerdem drei Figuren auf, und der Schwarzkogler ist eben eine davon, und der Messias und die Lou, das sind dann die beiden anderen.

Die drei treten auf und machen so Sachen, die eben eher schwer zu beschreiben sind, weil sie auf der Bühne eigentlich ganz andere Dinge machen als man sich denkt, was sie machen, wenn man so ein Stück schreibt, und dann könnte man wirklich überrascht sein, wenn man es so betrachtet. Sie machen also Sachen, der Schwarzkogler und der Messias und die Lou, und dabei sagen sie immerfort etwas, das wiederum nicht wirklich zu dem paßt, was sie tun, zumindest mehr oder weniger. Und, weil wir gerade dabei sind, Doppelpunkt.

Was die so sagen, hat nicht nur mit dem mehr oder weniger nichts zu tun, was sie so tun, sondern es ist auch rätselhaft an sich. Andererseits ist es schon so gemeint, wie es geschrieben steht, und sollte deshalb auch ernst genommen werden.

Das ist eher schwer zu beschreiben, finde ich. Man glaubt fast, das alles hat dann gar keinen Sinn und bedeutet eigentlich nicht so viel, aber das glaubt man nur. Weil der Sinn und die Bedeutung die sind irgendwie immer da, sobald man etwas tut oder sobald man etwas sagt. Das kann man selbst probieren, weil es wirklich so ist. In dem Sinne funktioniert dann eine Textmaschine, glaube ich, aber das ist eher schwer zu erklären, weil man hätte es schon im Theater sehen und hören müssen.

Eine Gelegenheit dafür war das Autoren-schau-fenster, was eigentlich ein eher unsympathischer Name für etwas ist, aber wenn man weiß, daß der Theaterraum wirklich zur Straße hin ein Fenster hat und daß man von draußen nach innen und umgekehrt schauen kann, dann glaube ich kann man mit dem Namen schon etwas anfangen. Die Leute sind aber eher drinnen gesessen und haben von dort nach draußen geschaut, aber manchmal sind auch draußen welche vorbeispaziert und haben herein geschaut. Herinnen war ein Theater und draußen war eine Straße.

Eigentlich ist es immer dasselbe, weil es doch relativ schwer ist, etwas dazu zu sagen, was nicht entweder schon gesagt wurde oder wiederum so verwickelt ist, daß es eigentlich sehr schwer zu beschreiben ist.

Mir gefällt es jedenfalls, sofern ich es ernsthaft bedenke, wenn die Menschen nicht schon immer das äußern, was man von ihnen erwartet, weil man es schon vorher weiß oder ihnen von den Augen abliest oder was weiß ich, und ich glaube deshalb gefallen mir auch Textmaschinen, weil da passiert auch immer etwas, womit man eigentlich nicht gerechnet hat, aber jetzt nicht auf die Art, daß man schon immer auf das Unerwartete wartet, sondern einfach so, einmal mehr, und einmal weniger. Es gibt eben sehr viele verschiedene Möglichkeiten, glaube ich, und die Textmaschine und das Clustern und so weiter ist eine davon.

Biografien der Autoren³¹⁶

(in alphabetischer Reihenfolge)

Bettina Balàka

geboren 1966 in Salzburg;
 Dolmetsch- und Übersetzerstudium für Englisch und Italienisch;
 Aufenthalte in England und in den USA;
 seit 1991 freiberufliche Schriftstellerin und Übersetzerin;
 lebt in Wien;

Lyrik, Essays, Romane und Veröffentlichungen in Literaturzeitschriften
 Theaterstücke: u.a. Zu dünn, zu reich

neben mehreren Stipendien zahlreiche Preise u.a.: Rauriser Förderungspreis für Literatur (1992), Alfred-Gesswein-Preis für Lyrik (1993), Wiener Autorenstipendium der Stadt Wien (1995), Preis für Kurzprosa der Akademie Graz (1997), Förderungspreis der Stadt Wien für Literatur (1997), Literaturpreis „freies lesen“ (1999), Meta-Merz-Preis (1999), Österreich 1 – Essay Preis (1999)

Raoul Biltgen

geboren 1974 in Esch/Alzette, Luxemburg;
 abgeschlossenes Schauspielstudium in Wien;
 arbeitet und lebt als Schauspieler in Bregenz;

kurze Prosa in diversen Kunst/Kulturperiodika Gedichte: Manchmal spreche ich sie aus

Theaterstücke: Nachspiel, Der Mörder ist immer der Henker

Alois Hotschnig

geboren 1959;
 lebt in Innsbruck;

Erzählungen: Aus (Förderpreis des Landes Kärnten, 1990), Eine Art Glück
 Romane: Leonardos Hände (Anna Seghers-Preis, 1993), Ludwigs Zimmer (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000)

Theaterstück im Schauspielhaus uraufgeführt: Absolution (1995/96)

New York-Stipendium beim Kranichsteiner Literaturpreis (1992), Preis des Landes Kärnten beim Ingeborg Bachmann-Wettbewerb (1992)

Harald Kislinger

geboren 1958 in Linz;
 Schulen in Linz und Stift Schlierbach, dann Tätigkeit beim Land Oberösterreich;
 seit 1990 hauptberuflich als freischaffender Schriftsteller tätig („bin zum
 Theaterschreiben verflucht“);
 lebt in Linz

Theaterstücke: u.a. Ersticken, Vom Fleischhacken und Liebhaben, Höllenschlund,
 Die Qualenverwandtschaft
 Theaterstück im Schauspielhaus uraufgeführt: Heimatstöhnen (1991/92)

Else-Lasker-Schüler-Dramatiker-Preis (1995)
 in der Spielzeit 1991/92 war Kislinger der meist uraufgeführte Dramatiker deutscher
 Sprache

Bernd Liepold-Mosser

geboren 1968 in Griffen;
 Studium der Philosophie, Germanistik und Soziologie in Wien;
 Promotion an der Univ. Klagenfurt;
 Lehrbeauftragter für Philosophie an den Universitäten Wien und Klagenfurt;
 diverse Kultur- und Ausstellungsprojekte;
 derzeit Geschäftsführer der „Kulturinitiative Stift Griffen“;
 lebt in Klagenfurt;

Lyrik, Prosa, Beiträge in diversen Zeitschriften und Sammelbänden, Übersetzungen
 aus dem Englischen, Ausstellungskataloge;
 Theaterstücke u.a.: Kärnten treu – eine Textmaschine, Bartleby – oder die
 Verweigerung, Liebstaumel – ein seltsames Spiel, Mondwelt

Egon A. Prantl

geboren 1947 in Innsbruck;
 längere Aufenthalte in den USA und Deutschland;
 lebt in Innsbruck;

zahlreiche Veröffentlichungen, Theaterstücke, Radio-Arbeiten, Übersetzungen

Staatspreis für Kulturpublizistik (1982), großer Förderungspreis für Literatur der
 Republik Österreich (1983), Sonderpreis der Jury: Preis der Landeshauptstadt
 Innsbruck für künstlerisches Schaffen (1989), großes Literaturstipendium des Landes
 Tirol (1994), großes dram. Stipendium der Republik Österreich (1996), etc.

Josef Rieser

geboren 1961 in Obdach/Steiermark;
gelernter Schlosser;
Objekt-, Skulpturkünstler und Schriftsteller;
lebt derzeit in Wien und arbeitet als Requisiteur an der Volksoper;

zahlreiche Prosatexte und Lyrik

Hörspiele: Lieber schizophren als ganz allein. (ORF, 1994), Brüder (ORF, 1997)

Theaterstücke: u.a. hans und hanni, Schwarzer Schleim, Gräfin Orschovsky;

Lesung im Schauspielhaus: hans und hanni, Schwarzer Schleim (Fremd in Heimat?, 1999)

Dramatikerstipendium des BMUK (1983 und 1996)

Erwin Riess

geboren 1957 in Wien;

Schulzeit in Krems, Studium der Politik- und Theaterwissenschaft in Wien;

Verlagslektor, nach Rückenmarktumor Rollstuhlfahrer seit 1983;

1984-94 wissenschaftlicher Referent für Behindertengerechtes Bauen im Wirtschaftsministerium/Wohnbauforschung;

aktiv in der Behindertenbewegung;

freier Schriftsteller seit 1994;

lebt in Wien;

Prosa: Zur Lage der behinderten Menschen in Österreich (Wien 1992), Habsburgs Rache, Essays, Polemiken, Geschichten (Wien 1993), Herr Groll erfährt die Welt. (Erzählungen, Berlin 1996), Giordanos Auftrag (Roman, Berlin 1999) – beide bei Elefanten Press/Berlin; Essays und Artikel für „Konkret“, „Wespennest“ und andere Zeitschriften und Zeitungen

Stücke: Kuruzzen (UA Donaufestival/ Volkstheater 1996), Adieu Madrid (Manuskripte 1997), Hawkings Traum (UA Zürich 1997, weitere Aufführungen in London und Wien 2000), Messenhauser oder Bomben auf Venedig (UA St. Pölten 1998), Groll (UA Wien 2000), Herr Grillparzer faßt sich ein Herz und fährt mit einem Donaudampfer ans Schwarze Meer (UA Wien 2000)

Wolfgang Schmid

geboren in Bregenz;

lebt in Wien;

mehrere Drehbücher, Hörspiel- und Filmarbeiten

Theaterstücke: Siebzehn, Machina, Heute gehört uns Deutschland, Zement

Andreas Staudinger

geboren 1956 in Scharnstein/Oberösterreich;
Studium der Germanistik, Geschichte und Publizistik;
lebt in Maria Rain bei Klagenfurt;

zahlreiche Veröffentlichungen (u.a. Kinderbücher: San San Sansibar – Kinderbuchpreis 1990), internationale Landschaftsprojekte und Theaterstücke

Georg Timber-Trattnig

geboren 1966 in Wolfsberg (Kärnten);
Matura am Musikgymnasium Klagenfurt, Studium der Medienkommunikation (und; Anm.) Anglistik;
ab 1988 freier Autor und Schriftsteller;

zahlreiche Veröffentlichungen, Theaterstücke, Lyrik, Musicals und
Musikaufnahmen

Theaterstück im Schauspielhaus uraufgeführt: POP (1998/99)

Dramatikerstipendium der Litera Mechana, Wien 1998/99, Kärntner
Förderungspreis für Literatur 1999

Georg Timber-Trattnig ist am 25. 1. 2000 in St. Veit/Glan (Kärnten) verstorben

Alexander Widner

geboren 1940 in Wien;
aufgewachsen in Kärnten und Niederösterreich;
längere Auslandsaufenthalte, zuletzt sechs Jahre in den USA;
lebt in Klagenfurt;

zahlreiche Veröffentlichungen, Theaterstücke und Hörspiele
Theaterstücke im Schauspielhaus uraufgeführt: Nietzsche (1992/93), die Stadt
(1993/94) und Bunuel, der Fisch und das Wasser (1996/97)

Biografien RegisseurInnen und SchauspielerInnen³¹⁷

(in alphabetischer Reihenfolge)

Maximilian Achatz

(Fremd Körper, Regie)

geboren 1954 in Klagenfurt;

Schauspieler und Regisseur;

Gründungsmitglied des klagenfurter ensembles und Mitinitiator weiterer freier Theatergruppen in Kärnten (Theater im Landhauskeller, Theater WALTzwerk);

künstlerische Leitungen: klagenfurter ensemble, Theater WALTzwerk;

Engagements als Regisseur:

ORF-Theater Wien; klagenfurter ensemble, verschiedene andere Theater in Kärnten

Ingrid Ahrer

(Gegen Tagesende, Regie)

Schauspielerin, Dramaturgin, Regisseurin;

zuletzt künstlerische Leiterin der Studiobühne Villach

Martin Beck

(Steinschlag, Flutlicht Fun Figur)

geboren 1960 in Wien;

Ausbildung: private Schauspielausbildung mit Abschluß der paritätischen Kommission; Ausbildung Film in Los Angeles;

Engagements als Schauspieler:

Theater der Jugend Wien, Gruppe 80 Wien, die theater Künstlerhaus Wien, Theater Drachengasse Wien, verschiedene freie Produktionen in Wien; Altes Schauspiel Stuttgart, Kulturzentrum Kaiserslautern, Bregenzer Festspiele, Landestheater Linz (1991-1996), Stadttheater St. Pölten;

verschiedene Film- und Fernsehengagements

Helmut Berger

(Aus, Regie / Schauspiel)

geboren 1949;

Regisseur und Schauspieler;

Ausbildung: Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz (Schauspiel und Regie);

Gründungsmitglied: Theatergruppe im Forum Stadtparktheater Graz, Kulturwerkstatt Kaserne in Basel, Theatergruppe déjà-vue;

Engagements als Regisseur (Theater):
Wiener Festwochen; Schillertheater Berlin, Staatstheater Karlsruhe, Basler Theater;

Engagements als Schauspieler:
Wiener Festwochen, Burgtheater Wien; Schillertheater Berlin, Basler Theater;
Film: etwa 50 Hauptrollen in Kino- und Fernsehfilmen

Hemma Clementi

(Steinschlag)

geboren 1968 in Griffen;
Ausbildung: Konservatorium der Stadt Wien;

Engagements als Schauspielerin:
Theater in der Josefstadt Wien (1994-1996), seit 1996 freie Schauspielerin in Wien;
Landestheater Innsbruck (1990/1991), Landestheater Linz (1991-1994)

Thomas Dittmar

(Nachspiel, Regie)

geboren 1966 in Heidelberg;
Studium (Osteuropastudien, Slawistik, osteuropäische Geschichte) in Freiburg,
Berlin, Wolgograd (Sowjetunion) und London;

Engagements als Regisseur:
mehrere Projekte in Berlin

Corinne Eckenstein

(Steinschlag, Regie)

Regisseurin und Choreographin;
Ausbildung in den USA (New York, Kalifornien), London und Wien;
Gründungsmitglied des Theater FoxFire;

Engagements als Regisseurin:
diether Theater Künstlerhaus Wien, Kosmos Theater Wien, Theater FoxFire Wien;
Schauspielakademie Theater Zürich, Junges Theater Basel

fishy

(Hirntod, Regie)

geboren 1972 in Wien;
Studium der Philosophie an der Universität Wien;

in der Saison 2000/2001 Dramaturg am Schauspielhaus

Beatrice Frey

(Neger)

Abschluß Schauspiel, Mozarteum Salzburg;

Engagements als Schauspielerin:

Volkstheater Wien, Raimundtheater Wien, verschiedene freie Produktionen in Wien u.a. Zusammenarbeit mit Michael Schottenberg; Freie Volksbühne Berlin, Schloßparktheater Berlin, Schauspiel Frankfurt; Film und Fernsehen und seit der ersten Stunde (1978) immer wieder im Schauspielhaus Wien;

Förderpreis der Kainz-Medaille für die Darstellung der Oi in Mercedes von Thomas Brasch – Schauspielhaus Wien

Rainer Frieß

(Hirntod, Mein Österreich)

geboren 1949;

Ausbildung: Otto Falckenberg Schule, München;

Engagements als Schauspieler u.a.:

Wiener Festwochen, Volkstheater Wien, Theater der Kreis Wien, Theater Gruppe 80 Wien; Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Münchner Kammerspiele, Stadttheater Bremen, Salzburger Festspiele, Mitglied des „Theaterlabor“ und weiterer Gruppen von George Tabori und Schauspielhaus Wien

Evelyn Fuchs

(Flutlicht Fun Figur)

geboren in Weimar;

Schauspielerin und Regisseurin;

Ausbildung: Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ in Rostock;

Engagements als Schauspielerin:

Wiener Festwochen, Ensembletheater Wien, Theater m.b.H. Wien und andere Bühnen in Wien; Festival „Thüringischer Herbst“, Friedrichspalast Berlin, Kunsthaus Tacheles Berlin, Theater im Bauturm Köln, Theater Frankfurt/Oder, Staatstheater Kassel, steirischer herbst, Schauspielhaus Graz, klagenfurter ensemble, Stadttheater Klagenfurt sowie viele andere Bühnen in Österreich und Deutschland; verschiedene TV-Produktionen

Hans Gratzner

(Furor, Regie)

geboren in Wiener Neustadt;

Regisseur und Theaterleiter;

Regisseur des Jahres 2000 (gewählt von den Lesern der Zeitschrift „die Bühne“);

1978-1986 und von 1990-2001 Intendant des Schauspielhaus Wien

Philipp Harnoncourt

(Neger, Regie)

geboren 1955 in Wien;

Leitungsmitglied der internationalen Tanzwochen Wien und des Impuls Festivals;
freischaffender Autor;

Engagements als Regisseur:

verschiedene Projekte in Wien und der Steiermark;

in der Saison 2000/01 Betriebsleiter am Schauspielhaus

Simon Hatzl

(Nachspiel, Hirntod, Hera Clit)

geboren 1973 in Eibiswald;

Ausbildung am Max Reinhard Seminar, Wien;

Engagements als Schauspieler:

Theater der Jugend Wien; steirischer Herbst, Metropolis Salzburg, Thalhof
Reichenau, Circus Roncalli

Horst Heiß

(Nachspiel, Hirntod)

geboren 1966;

Ausbildung in der Schauspielschule des Wiener Volkstheater;

Engagements als Schauspieler:

Volkstheater Wien und andere Bühnen in Wien; Schloßtheater Celle

Max Hoffmann

(Niemand hat ein Arschloch wie ein Cowboy)

geboren 1966 in Madison/Wisconsin/ USA;
Schauspieler, Musiker und Komponist;
Ausbildung: freie Schauspielausbildung;

Engagements als Schauspieler:
Ronacher Wien, Ensembletheater Wien, Theater Drachengasse Wien und andere
Bühnen in Wien; verschiedene Film- und Fernsehproduktionen

Simon Jaritz

(Neger)

geboren 1975 in Graz;
Schauspielausbildung am Konservatorium der Stadt Wien;

Engagements als Schauspieler:
Theater der Jugend Wien, Theater Künstlerhaus Wien; verschiedene Theater in
Graz

Christine Jirku

(Hirntod)

geboren 1945 in Wien;
Schauspiel-, Gesang- und Tanzausbildung;

Engagements als Schauspielerin:
u.a. Volkstheater Wien, „Werkstatt“ im Theater am Kärntnertor Wien,
Raimundtheater Wien, Ronacher Wien, Kammerspiele Wien; Residenztheater
Stuttgart, Stadttheater Klagenfurt und Schauspielhaus Wien

Georges Kern

(Neger)

geboren 1950 in Salzburg;
Ausbildung: Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mozarteum Salzburg in
Schauspiel und Musical;

Engagements als Schauspieler:
Landestheater Salzburg, Schwaben, Freiburg, Mainz und Krefeld;
seit 1983 freischaffend: u.a. Akademietheater Wien, Volkstheater Wien, Theater an
der Wien, Ensembletheater Wien; Schloßparktheater/Berlin und Schauspielhaus
Wien

Monika Klose

(Fremd Körper)

geboren 1963 in Schwanenstadt/Oberösterreich;
 Ausbildung: Studium der Germanistik, klassischer Tanz – Mozarteum (Salzburg);
 moderner Tanz in New York und Paris; Balletttraining in Lyon;

Tanzengagements:

u.a. in New York, Paris, Salzburg (Salzburger Festspiele)

Julia Köhler

(Steinschlag)

geboren 1963 in Würzburg;
 Ausbildung: Max Reinhardt Seminar, Wien;

Engagements als Schauspielerin:

Theater an der Wien, Theater der Jugend Wien, dietheater Künstlerhaus Wien,
 Theater m.b.H. Wien, Kosmos Frauenraum Wien; Kammertheater in Karlsruhe,
 Salzburger Festspiele; diverse Filme

Gottfried Neuner

(Hera Clit)

geboren 1968 in Wien;
 Ausbildung am Max Reinhardt Seminar, Wien;

Engagements als Schauspieler:

Theater in der Josefstadt Wien, dietheater Künstlerhaus Wien, Kabarett Simpl Wien;
 Städtische Bühnen Osnabrück, steirischer Herbst, Landestheater Linz;
 diverse Filme und Fernsehauftritte

Wolfgang Palka

(Hirntod)

geboren 1951;
 Ausbildung zum Buchhändler; Regisseur, Schauspieler, Autor und Webdesigner;

Engagements als Schauspieler:

u.a. Schauspielhaus Wien;

von 1980-1984 Dramaturg am Schauspielhaus;

Gründer der „Theaterbuchhandlung der Kreis“ (1987) – später die Räumlichkeiten
 des Schauspielhaus Schaufensters

Gernot Piff

(Flutlicht Fun Figur)

geboren 1974 in Villach;

u.a. Schauspieler;

Ausbildung: private Schauspielausbildung mit Abschluß der paritätischen Kommission;

Engagements als Schauspieler:

Rabenhof Wien und andere Bühnen in Wien; Studio Orange Villach; diverse Filmproduktionen

Barbara Redl

(Neger)

geboren 1968 in Weiz;

Ausbildung: Franz Schubert Konservatorium, Wien;

Engagements als Schauspielerin:

diether Konzertthaus Wien, verschiedene freie Produktionen in Wien; Fränkisches Theater Schloß Maßbach, Ernst Deutsch Theater Hamburg, Theater in der Basilika Hamburg

Karsten Rühl

(Gegen Tagesende)

geboren 1968 in Bonn (Deutschland);

Ausbildung: Mozarteum Salzburg;

Engagements als Schauspieler:

Schauspielhaus Zürich, Neusser Landestheater, Stadttheater Klagenfurt, Studiobühne Villach; Theatertreffen Berlin und Mülheimer Theatertage mit Botho Strauß: Kuß des Vergessens (Schauspielhaus Zürich)

Brigitte Soucek

(Hera Clit, Niemand hat ein Arschloch wie ein Cowboy)

geboren 1972 in Graz;

Ausbildung: Konservatorium der Stadt Wien (Schauspiel, Gesang, Tanz) und „Acting on camera“ – Intensivworkshop in Hamburg/„Art of Acting“;

Engagements als Schauspielerin:

Theater m.b.H. Wien, Theater in der Drachengasse Wien, Kabarett Simpl Wien sowie andere Wiener Bühnen; steirischer Herbst, Donaufestival NÖ; verschiedene Film und Fernsehengagements

Roswitha Soukup

(Tschobls Furor)

geboren in Graz;

Ausbildung: Hochschule der Künste, Berlin;

Engagements als Schauspielerin:

Wiener Festwochen, Theater in der Josefstadt Wien; Münchner Kammerspiele (Intendanz Dorn), Deutsches Schauspielhaus Hamburg (Intendanz Zadek);

diverse Filme und Schauspielhaus Wien

Martin Schulze

(Niemand hat ein Arschloch wie ein Cowboy, Regie)

geboren 1973 in Passau;

Ausbildung: Theater-, Film-, und Fernsehwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Ruhr-Universität Bochum; Regie am Max Reinhardt Seminar, Wien;

Engagements als Regisseur:

Volkstheater Wien, Semper Depot Wien; Schauspielhaus Graz

Georg Staudacher

(Hera Clit, Regie)

geboren 1965 in Wien;

Regisseur, Schauspieler und Dramatik-Lehrer am Schubert-Konservatorium, Wien;

Schauspielausbildung am Volkstheater, Wien;

Engagements als Regisseur:

Stadttheater St. Gallen, Landestheater Salzburg, Metropolis Salzburg, Landestheater Linz, Theater Phönix Linz

Katrin Thurm

(Fremd Körper)

geboren 1966 in Herrenberg (Deutschland);

Ausbildung: Schauspielschule Kraus;

Engagements als Schauspielerin:

freischaffend in Wien und Zürich (u.a. Schauspielhaus Zürich);

Förderpreis der Kainz-Medaille;

Günther Treptow

(Hera Clit)

Schauspieler und Regisseur;

Engagements als Schauspieler:

in Österreich und Deutschland (Klagenfurt, Bregenz, Sindelfingen, Berlin und Wien)

Susanne Wolf

(Mein Österreich, Regie)

Autorin, Dramaturgin, Regisseurin,

seit 1990 Textbücher und Dramatisierungen;

Studium der Theaterwissenschaft an der Universität Wien;

Engagements als Regisseurin:

in Österreich und Deutschland u.a. Volkstheater Wien, Theater im Konzerthaus Wien, dietheater Künstlerhaus Wien; OFF-TAT Frankfurt, Renitent-Theater Stuttgart, Bregenzer Festspiele

Michael Zelenka

(Flutlicht Fun Figur, Regie)

geboren 1969 in Klagenfurt;

Engagements als Regisseur:

Vereinigte Bühnen Graz, Stift Griffen

das Schauspielhaus Wien³¹⁸

Saison 2000/01 MUSIK+theater

- 2.10.2000 / Schaufenster
Nachspiel – ein kurzes Stück Theater
 von Raoul Biltgen
 Uraufführung

- 7. 10.2000
Acis und Galatea
 Musik von Georg Friedrich Händel
 Text von John Gay, Alexander Pope und John Hughes nach dem XIII. Buch
 der Metamorphosen des Ovid in der Übersetzung von John Dryden
 Regie: Hans Gratzer
 Musikalische Leitung: Martin Haselböck Orchester: Wiener Akademie
 Kostüme: Andrea Uhmann, Rita Scodeler und Alice Schrottmeyer

- 23.10.2000 / Schaufenster
Gegen Tagesende
 von Alexander Widner
 Uraufführung

- 25.10.2000
Mahagonny Songspiel / Die 7 Todsünden

Mahagonny Songspiel:
 Musik von Kurt Weill
 Text von Bertolt Brecht
 wiederhergestellt und herausgegeben von David Drew
 Regie: Hans Gratzer
 Musikalische Leitung: Sandy Lopicic
 Kostüme: Barbara Naujok
 Orchester: Wiener Akademie

Die 7 Todsünden:
 Musik von Kurt Weill
 Fassung für tiefe Frauenstimme
 bearbeitet von Wilhelm Brückner-Rüggeberg
 Text von Bertolt Brecht
 „Pilotprojekt mit Klavierbegleitung“
 Regie: Hans Gratzer
 Musikalische Leitung: Sandy Lopicic
 Kostüme: Barbara Naujok
 Orchester: Wiener Akademie

- 30.10.2000 / Schaufenster
Fremd Körper
von Andreas Staudinger
Uraufführung
- 13.11.2000 / Schaufenster
Aus
von Alois Hotschnig
Uraufführung
- 27.11.2000 / Schaufenster
Hirntod – 1 Stück / 4 Bilder
von Egon A. Prantl
Uraufführung
- 7.12.2000
As I Crossed a Bridge of Dreams
Klangtheater von P. Eötvös
Eine österreichische Erstaufführung
Inszenierung: Michael Scheidl
musikalische Leitung: Gergely Vajda
Orchester: Klangforum Wien
Bühne und Kostüme: Nora Scheidl
- 10. und 17.12.2000 / Schaufenster
Lesung Hermes Phettberg:
Die Phettberg Papiere
Persönlich, zur Gänze ohne Musik
- 11.12.2000 / Schaufenster
Furor
(Tschobls Furor – Monolog)
von Josef Rieser
Uraufführung
- 13.12.2000
Buch- und Filmpräsentation Christoph Schlingensief:
Schlingensiefs „AUSLÄNDER RAUS Bitte liebt Österreich“
- 19.12.2000
Zimt
Mnozil Brass + Erich Schleyer
Textzusammenstellung von Dr. Jos Rosenthal und Erich Schleyer
- 28.12.2000
Dominique Horwitz singt
The Best of Dreigroschenoper

- 5.1.2001
Vivace sechs Geschichten aus dem Wiener Leben
 ein Projekt von Beverly Blankenship
 Autoren und Komponisten: Beverly und Rebecca Blankenship, Thea Brejzek, Wolfgang Herles, Steve Sewell; Franz Koglmann, Peter Androsch, Wolfgang Suppan, Paolo Ferreira Lopez
 Uraufführung in einer Koproduktion von NetZZeit und Dramatic Services
 Orchester: Klangforum
 Regie: Beverly Blankenship
 Ausstattung: Nora Scheidl

- 8.1.2001 / Schaufenster
Hera Clit
 von Georg Timber-Trattnig
 Uraufführung Wiener Fassung

- 11.1.2001
 anlässlich der Ski-WM in St. Anton
 Lesung von Wolfgang Bauer und Toni Innauer:
wolfgang bauer und toni innauer lesen literarische texte zum thema „sport“
 eine Veranstaltung der schule für dichtung

- 19.1.2001
 Konzert der Vienna Harmonists:
Die Comedian Harmonists Historie

- 22.1.2001 / Schaufenster
Neger (Stück)
 von Harald Kislinger
 Uraufführung

- 3.2.2001
La Contessina
 dramma giocoso per musica
 in 3 Akten
 Musik von Florian Leopold Gassmann
 Textbuch nach Carlo Goldoni von Marco Coltellini
 Deutsche Übersetzung der Arien von Johann Adam Hiller
 eingerichtet von Hans Gratzer und Martin Haselböck
 Regie: Hans Gratzer
 musikalische Leitung: Martin Haselböck Kostüme: Andrea Uhmann
 Choreographie: Alonso Barros
 Orchester: Wiener Akademie

- 5.2.2001 / Schaufenster
Mein Österreich.
Ein Monolog für Rainer Frieß
von Erwin Riess
Uraufführung
- 19.2.2001 / Schaufenster
Steinschlag
von Bettina Balàka
Uraufführung
- 27.2.2001
Die Weise von Liebe und Tod des Cornet Christoph Rilke
von Viktor Ullmann
eine Produktion der Gruppe „Arbos“
Inszenierung: Herbert Gantschacher
Kostüme und Figuren: Burgis Paier
- 2.3.2001
Der Kaiser von Atlantis
von Viktor Ullmann
eine Produktion der Gruppe „Arbos“
Inszenierung: Herbert Gantschacher
Dirigent: Alexander Drcar
Orchester: ensemble kreativ
Ausstattung: Eva-Maria Schön und Erich Heyduck
- 5.3.2001 / Schaufenster
Niemand hat ein Arschloch wie ein Cowboy
von Wolfgang Schmid
Uraufführung
- 7.3.2001
Piramo e Tisbe
von Johann Adolph Hasse
Text von Marco Coltellini
Regie: Philipp Harnoncourt
musikalische Leitung: Simon Schouten Orchester: Wiener Akademie
Bühne: Michael Zerz
Kostüme: Kristine Tornquist und Alice Schrottmeyer
- 19.3.2001 / Schaufenster
Flutlich Fun Figur
Cluster Vol.2
eine Textmaschine
von Bernd Liepold-Mosser
Uraufführung

- 21.3.2001
Frida
Musik von Robert Xavier Rodriguez
Text von Hillary Blecher
Monologe und Liedtexte: Migdalia Cruz
Deutscher Text: Originalbriefe Frida Kahlo
eine Schauspielhaus-Fassung
Regie: Hans Gratzer
musikalische Leitung: Christoph Hagel
Orchester: Wiener Akademie
Objekte: Garance
Kostüme: Barbara Naujok
- 12.4.2001 / im Schaufenster
Die arabische Nacht
von Roland Schimmelpfennig
Österreichische Erstaufführung
Inszenierung: Ulrich Gehmacher und Markus Seilern
Raum: Ulrich Gehmacher, Hermann Roth und Markus Seilern
Komposition: dZihan & Kamien
Kostüm: Bruno
- 4.5.2001
Frankfurter Süß für Don Qujote
Musik von Manuel de Falla
Text von Cervantes
Dialog und Neuübersetzung von Martin Mosebach
Regie: Christoph Widauer
Musikalische Leitung: Ernst Kovacic
Orchester: Kammerorchester der Wiener Musikuniversität

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Hans Gratzer im für das Musiktheater umgebauten Schauspielhaus Photo: Gabriele Brandenstein.....	6
Abbildung 2: das Schauspielhaus Schaufenster Photo: Andreas Urban	8
Abbildung 3: Roswitha Soukup als Obdachlose („Tschobls Furor“ von Josef Rieser) aus: Gratzer, Hans (Herausgeber): <i>Schauspielhaus Schaufenster</i> – eine Dokumentation, Wien 2001, S. 54. Photo: Andreas Duscha	24
Abbildung 4: Präsentation der Autoren im Schauspielhaus Schaufenster aus: ebd., S. 6f.. Photo: Andreas Urban	46
Abbildung 5: Frau im Fenster („Hirntod“ von Egon A. Prantl) aus: ebd. S. 41. Photo: Andreas Urban	65
Abbildung 6: Brigitte Soucek und Gottfried Neuner („Hera Clit“ von Georg Timber-Trattnig) aus: ebd., S. 57. Photo: Andreas Duscha	90
Abbildung 7: Rainer Frieb („Mein Österreich“ von Erwin Riess) aus: ebd., S. 73. Photo: Andreas Duscha	109

Literaturhinweise

-
- ¹ Danto, Arthur C.: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996.
- ² vgl. Gratzter, Hans (Herausgeber): *Schauspielhaus Schaufenster – eine Dokumentation*, Wien 2001, S. 111 ff..
- ³ vgl. Kapitel *Saison 2000/01 MUSIK+theater*.
- ⁴ Theaterbuchhandlung der Kreis;
vgl. Gratzter, Hans (Herausgeber): *Schauspielhaus Schaufenster – eine Dokumentation*, Wien 2001, S. 104.
- ⁵ das Montagsloch;
vgl. Ebd., S. 119.
- ⁶ „Brack komma ein“ von Werner Schwab;
vgl. Ebd., S. 122.
- ⁷ „die Vagina Monologe“ von Eve Ensler;
vgl. Ebd., S. 112.
- ⁸ Gratzter, Hans: *das Schauspielhaus autoren-schauferster*, Konzept, Wien 2000.
- ⁹ Gratzter, Hans (Herausgeber): *Schauspielhaus Schaufenster – eine Dokumentation*, Wien 2001.
- ¹⁰ Brook, Peter: *Der leere Raum*, Berlin 1983.
- ¹¹ Ebd., S. 9.
- ¹² Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt/Main 1984, S. 10.
- ¹³ vgl. Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Stuttgart 1996, S. 226ff.. und
Hauskeller, Michael: *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, München 1998, S. 99ff..
- ¹⁴ Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt/Main 1984, S. 207.
- ¹⁵ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 1999.
- ¹⁶ vgl. Mr. Dead & Mrs. Free: *The History of Squat*, www.artistsspace.org 1996.
- ¹⁷ vgl. OBIES, *Search Results: Squat, 1977-78, Special Citations*, www.villagevoice.com 2002.
- ¹⁸ Thomsen, Henrike: *Weltkantine – Ivan Klein über Hamburg 1979*, Textarchiv Berliner Zeitung 1999, Feuilleton.
- ¹⁹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 1999, S. 180.
- ²⁰ Ebd., S. 180.
- ²¹ Ebd., S. 180.
- ²² Ebd., S. 181.
- ²³ vgl. Ebd., S. 181.
- ²⁴ Danto, Arthur C.: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996.
- ²⁵ Ebd., S. 216.
- ²⁶ Stenzaly, Georg: *Straßentheater*,
in: Brauneck, Manfred und Schneilin, Gérard (Herausgeber): *Theaterlexikon*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 817.
- ²⁷ Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt/Main 1972.
- ²⁸ Ebd., S. 54.
- ²⁹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 1999, S. 73.
- ³⁰ Ebd., S. 22.
- ³¹ Ebd., S. 30.
- ³² Ebd., S. 30.
- ³³ Ebd., S. 31.
- ³⁴ Ebd., S. 32.
- ³⁵ Ebd., S. 68.
- ³⁶ Ebd., S. 34f..
- ³⁷ vgl. Ebd., S. 16.
- ³⁸ vgl. Ebd., S. 17.

-
- ³⁹ vgl. Gratzner, Hans (Herausgeber): *Schauspielhaus Schaufenster – eine Dokumentation*, Wien 2001, S. 111ff.
- ⁴⁰ vgl. Hauskeller, Michael: *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, München 1998, S. 15ff..
- ⁴¹ Ebd., S. 15.
- ⁴² Aristoteles: *Von der Dichtkunst (peri poietikes)*, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, Kapitel 9.
- ⁴³ Hauskeller, Michael: *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, München 1998, S. 19.
- ⁴⁴ Aristoteles: *Von der Dichtkunst (peri poietikes)*, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, Kapitel 6.
- ⁴⁵ Ebd., Kapitel 6.
- ⁴⁶ vgl. Ebd., Kapitel 6.
- ⁴⁷ Ebd., Kapitel 6.
- ⁴⁸ Ebd., Kapitel 6.
- ⁴⁹ Ebd., Kapitel 6.
- ⁵⁰ Ebd., Kapitel 6.
- ⁵¹ Ebd., Kapitel 4.
- ⁵² Ebd., Kapitel 4.
- ⁵³ Ebd., Kapitel 4.
- ⁵⁴ Danto, Arthur C.: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996.
- ⁵⁵ Ebd., S. 219.
- ⁵⁶ Ebd., S. 220.
- ⁵⁷ Ebd., S. 217.
- ⁵⁸ Ebd., S. 217.
- ⁵⁹ Ebd., S. 218.
- ⁶⁰ Ebd., S. 223.
- ⁶¹ Ebd., S. 223.
- ⁶² Ebd., S. 223f..
- ⁶³ Ebd., S. 214.
- ⁶⁴ Ebd., S. 216f..
- ⁶⁵ Ebd., S. 217.
- ⁶⁶ Scheer, Brigitte: *Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung*, in: Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Herausgeber): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main 2001, S. 91ff..
- ⁶⁷ Ebd., S. 94.
- ⁶⁸ Ebd., S. 95.
- ⁶⁹ Ebd., S. 95.
- ⁷⁰ Ebd., S. 95.
- ⁷¹ Mann, Thomas: *Versuch über das Theater*, in: Lazarowicz, Klaus und Balme, Christopher (Herausgeber): *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 373ff..
- ⁷² Ebd., S. 374f..
- ⁷³ Ebd., S. 375.
- ⁷⁴ Scheer, Brigitte: *Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung*, in: Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Herausgeber): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main 2001, S. 98.
- ⁷⁵ Ebd., S. 98.
- ⁷⁶ Ebd., S. 99.
- ⁷⁷ Novalis, zit. in: Störig, Hans Joachim (Herausgeber): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt 1963, S. 33.
- ⁷⁸ Scheer, Brigitte: *Inszenierung als Problem der Übersetzung und Aneignung*, in: Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Herausgeber): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main 2001, S. 99f..
- ⁷⁹ Ebd., S. 100.

-
- 80 Ebd., S. 100.
81 Ebd., S. 100.
82 Ebd., S. 102.
83 Seel, Martin: *Ethisch-ästhetische Studie*, Frankfurt/Main 1996, S. 145ff..
84 Ebd., S. 145.
85 Ebd., S. 146.
86 Ebd., S. 147.
87 Ebd., S. 147.
88 Ebd., S. 147.
89 Ebd., S. 148.
90 Ebd., S. 148f..
91 Ebd., S. 149.
92 Ebd., S. 149.
93 Ebd., S. 149.
94 Ebd., S. 149f..
95 Ebd., S. 150.
96 Ebd., S. 151.
97 Ebd., S. 152.
98 Ebd., S. 153.
99 Ebd., S. 153.
100 Ebd., S. 153.
101 Ebd., S. 154.
102 Ebd., S. 154.
103 Ebd., S. 155.
104 Ebd., S. 155.
105 Ebd., S. 156.
106 Ebd., S. 158.
107 Ebd., S. 159.
108 Ebd., S. 159f..
109 Ebd., S. 170.
110 Ebd., S. 171.
111 Ebd., S. 160.
112 *The Autobiography of William Carlos Williams*, New York 1951, S. 390f..
113 Seel, Martin: *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt/Main 1996, S. 160.
114 Ebd., S. 160f..
115 Ebd., S. 161.
116 Ebd., S. 161.
117 Ebd., S. 182.
118 Ebd., S. 181.
119 Ebd., S. 182.
120 Ebd., S. 163.
121 Ebd., S. 183f..
122 Ebd., S. 184.
123 Ebd., S. 187.
124 Ebd., S. 163f..
125 Ebd., S. 164.
126 Ebd., S. 168.
127 Ebd., S. 169.
128 Ebd., S. 169.
129 vgl. Kapitel *Biografien der Autoren*.
130 Strauß, Botho: *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt*, München/Wien 1999, S. 23ff..
131 Ebd., S. 33.
132 Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/Main 1972, S. 351ff..

-
- ¹³³ vgl. Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*, München 1996.
- ¹³⁴ Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/Main 1972, S. 357.
- ¹³⁵ Ebd., S. 355.
- ¹³⁶ Ebd., S. 353.
- ¹³⁷ Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*, München 1996, S. 119.
- ¹³⁸ Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/Main 1972, S. 358f..
- ¹³⁹ Ebd., S. 359f..
- ¹⁴⁰ Ebd., S. 355f..
- ¹⁴¹ Ebd., S. 356.
- ¹⁴² vgl. Brook, Peter: *Der leere Raum*, Berlin 1983, S. 169.
- ¹⁴³ Ebd., S. 169.
- ¹⁴⁴ Ebd., S. 169.
- ¹⁴⁵ Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*, München 1996, S. 102f..
- ¹⁴⁶ Ebd., S. 103.
- ¹⁴⁷ Ebd., S. 103.
- ¹⁴⁸ Ebd., S. 103.
- ¹⁴⁹ Ebd., S. 103.
- ¹⁵⁰ Ebd., S. 103f..
- ¹⁵¹ Grotowski, Jerzy: *Für ein Armes Theater*, Berlin 1994, S. 123ff..
- ¹⁵² Ebd., S. 126.
- ¹⁵³ vgl. *Fensteröffnung*, in: *Duden, Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim 2001.
- ¹⁵⁴ vgl. *Glas*, in: Ebd.
- ¹⁵⁵ vgl. *Glasscheibe*, in: Ebd.
- ¹⁵⁶ vgl. *Schaufenster*, in: Ebd.
- ¹⁵⁷ *Fenster*, in: Ebd.
- ¹⁵⁸ Lurker, Manfred: *Fenster*,
in: Lurker, Manfred (Herausgeber): *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1988, S. 199.
- ¹⁵⁹ Danto, Arthur C.: *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, S. 177ff..
- ¹⁶⁰ Ebd., S. 187.
- ¹⁶¹ Ebd., S. 187.
- ¹⁶² Ebd., S. 189.
- ¹⁶³ Ebd., S. 189.
- ¹⁶⁴ Ebd., S. 190.
- ¹⁶⁵ Seel, Martin: *Inszenieren als Erscheinenlassen*,
in: Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Herausgeber): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main 2001, S. 48ff..
- ¹⁶⁶ Ebd., S. 48.
- ¹⁶⁷ Ebd., S. 49.
- ¹⁶⁸ Ebd., S. 49.
- ¹⁶⁹ Ebd., S. 49f..
- ¹⁷⁰ Ebd., S. 50.
- ¹⁷¹ Ebd., S. 51.
- ¹⁷² Ebd., S. 52.
- ¹⁷³ Ebd., S. 52.
- ¹⁷⁴ Ebd., S. 52.
- ¹⁷⁵ Ebd., S. 53.
- ¹⁷⁶ Ebd., S. 53f..
- ¹⁷⁷ Ebd., S. 54.
- ¹⁷⁸ Ebd., S. 54f..
- ¹⁷⁹ Ebd., S. 55f..
- ¹⁸⁰ Ebd., S. 56.
- ¹⁸¹ Ebd., S. 56.
- ¹⁸² Ebd., S. 56.
- ¹⁸³ Ebd., S. 56.

-
- 184 Ebd., S. 56.
185 Ebd., S. 57.
186 Ebd., S. 57.
187 Ebd., S. 57.
188 Ebd., S. 58.
189 Ebd., S. 58.
190 Ebd., S. 58.
191 Ebd., S. 59.
192 Ebd., S. 59.
193 Ebd., S. 60.
194 Ebd., S. 60.
195 Ebd., S. 61f..
196 Ebd., S. 62.
197 Ebd., S. 62.
198 Brook, Peter: *Der leere Raum*, Berlin 1983.
199 Ebd., S. 14f..
200 Ebd., S. 19.
201 Ebd., S. 170.
202 Ebd., S. 11.
203 Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/Main 1972, S. 356.
204 Brook, Peter: *Der leere Raum*, Berlin 1983, S. 187.
205 Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/Main 1980.
206 Ebd., S. 11.
207 Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Stuttgart 1996, S. 218.
208 Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/Main 1980, S. 9.
209 Ebd., S. 155.
210 Ebd., S. 159.
211 Ebd., S. 14.
212 Ebd., S. 14.
213 Ebd., S. 18.
214 Ebd., S. 23.
215 Ebd., S. 25.
216 Ebd., S. 26f..
217 Ebd., S. 28.
218 Ebd., S. 31f..
219 Ebd., S. 35.
220 Ebd., S. 47.
221 Ebd., S. 49.
222 Ebd., S. 49.
223 Ebd., S. 50f..
224 Ebd., S. 56.
225 Ebd., S. 53.
226 Ebd., S. 57.
227 Ebd., S. 58f..
228 Ebd., S. 60.
229 Ebd., S. 61.
230 Ebd., S. 61f..
231 Ebd., S. 63.
232 Ebd., S. 64.
233 Ebd., S. 66.
234 Ebd., S. 68.
235 Ebd., S. 69.

-
- ²³⁶ Ebd., S. 124.
- ²³⁷ Ebd., S. 227.
- ²³⁸ Ebd., S. 231f..
- ²³⁹ Ebd., S. 234.
- ²⁴⁰ Schusterman, Richard: *Tatort: Kunst als Dramatisieren*,
in: Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Herausgeber): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main 2001, S. 126ff..
- ²⁴¹ Ebd., S. 129.
- ²⁴² Ebd., S. 129f..
- ²⁴³ Ebd., S. 130.
- ²⁴⁴ Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/Main 1980, S. 18.
- ²⁴⁵ Ebd., S. 35.
- ²⁴⁶ Ebd., S. 174f..
- ²⁴⁷ Schusterman, Richard: *Tatort: Kunst als Dramatisieren*,
in: Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Herausgeber): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main 2001, S. 131.
- ²⁴⁸ Emerson, Ralph Waldo: *Nature*,
in: Poirer, R. (Herausgeber): *R.W. Emerson*, New York 1990, S. 12 und S. 192ff..
- ²⁴⁹ Schusterman, Richard: *Tatort: Kunst als Dramatisieren*,
in: Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Herausgeber): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main 2001, S. 131.
- ²⁵⁰ Emerson, Ralph Waldo: *Nature*,
in: Poirer, R. (Herausgeber): *R.W. Emerson*, New York 1990, S. 443 und S. 455f..
- ²⁵¹ Schusterman, Richard: *Tatort: Kunst als Dramatisieren*,
in: Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Herausgeber): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main 2001, S. 132.
- ²⁵² Ebd., S. 132.
- ²⁵³ Ebd., S. 132f..
- ²⁵⁴ Bourdieu, Pierre: *The Genesis of Pure Aesthetic*,
in: Richard Schusterman (Herausgeber): *Analytic Aesthetics*, Oxford 1989, S. 148f..
- ²⁵⁵ Schusterman, Richard: *Tatort: Kunst als Dramatisieren*,
in: Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Herausgeber): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main 2001, S. 133f..
- ²⁵⁶ Ebd., S. 133f.
- ²⁵⁷ Ebd., S. 135.
- ²⁵⁸ Ebd., S. 135f..
- ²⁵⁹ Ebd., S. 136.
- ²⁶⁰ Ebd., S. 136f..
- ²⁶¹ Aristoteles: *Von der Dichtkunst (peri poietikes)*, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, Kapitel 7.
- ²⁶² Schusterman, Richard: *Tatort: Kunst als Dramatisieren*,
in: Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Herausgeber): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main 2001, S. 139.
- ²⁶³ Ebd., S. 140.
- ²⁶⁴ James, William: *Principles of Psychology (1890)*, Cambridge 1983, S. 924.
- ²⁶⁵ Schusterman, Richard: *Tatort: Kunst als Dramatisieren*,
in: Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Herausgeber): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main 2001, S. 141.
- ²⁶⁶ Ebd., S. 141.
- ²⁶⁷ Ebd., S. 141.
- ²⁶⁸ Die Zitate stammen aus Shakespeare, William: *Wie es euch gefällt*, Stuttgart 1964, S. 38. und aus Shakespeare, William: *Macbeth*, Stuttgart 1970, S. 69.
- ²⁶⁹ Schusterman, Richard: *Tatort: Kunst als Dramatisieren*,
in: Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Herausgeber): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main 2001, S. 142.

-
- 270 Austin, John: *Sinn und Sinneserfahrung*, Stuttgart 1975, S. 94.
- 271 Schusterman, Richard: *Tatort: Kunst als Dramatisieren*,
in: Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Herausgeber): *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/Main 2001, S. 142.
- 272 Ebd., S. 142f..
- 273 Ebd., S. 143.
- 274 Ebd., S. 141.
- 275 Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990.
- 276 Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996.
- 277 Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, S. 7.
- 278 Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996, S. 203.
- 279 Ebd., S. 203.
- 280 Ebd., S. 203.
- 281 Ebd., S. 204.
- 282 Ebd., S. 205.
- 283 Ebd., S. 206.
- 284 Ebd., S. 207.
- 285 Ebd., S. 207.
- 286 Ebd., S. 208.
- 287 Ebd., S. 208.
- 288 Ebd., S. 209.
- 289 Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, S. 10f..
- 290 Ebd., S. 13.
- 291 Ebd., S. 14f..
- 292 Ebd., S. 39.
- 293 Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996, S. 58.
- 294 Ebd., S. 58.
- 295 Ebd., S. 58f..
- 296 Ebd., S. 59f..
- 297 Ebd., S. 60.
- 298 Haider-Pregler, Hilde: ,
in: Gratzner, Hans (Herausgeber): *Schauspielhaus Schaufenster – eine Dokumentation*, Wien 2001, S. 13.. – vgl. Kapitel *Textbeiträge*.
- 299 Ebd., S. 13. – vgl. Kapitel *Textbeiträge*.
- 300 Gratzner, Hans (Herausgeber): *Schauspielhaus Schaufenster – eine Dokumentation*, Wien 2001, S. 11.
- 301 Ebd., S. 12f..
- 302 Ebd., S. 14f..
- 303 Ebd., S. 17f..
- 304 Ebd., S. 19ff. und S. 96.
- 305 Ebd., S. 25ff. und S. 96.
- 306 Ebd., S. 29ff. und S. 96.
- 307 Ebd., S. 34ff. und S. 96.
- 308 Ebd., S. 41ff. und S. 97.
- 309 Ebd., S. 50ff. und S. 97.
- 310 Ebd., S. 56ff. und S. 98.
- 311 Ebd., S. 61ff. und S. 98.
- 312 Ebd., S. 70ff. und S. 98.
- 313 Ebd., S. 75ff. und S. 99.
- 314 Ebd., S. 80ff. und S. 99.
- 315 Ebd., S. 88ff. und S. 99.
- 316 vgl. Ebd., S. 102.
- 317 vgl. Ebd., S. 103ff..
- 318 vgl. Ebd., S. 107ff..