

# Im Schatten der Tabus



Natali Seelig und Michael Masula in „Pornologos“ von François-Michel Pesenti.

Foto: Reinhard Werner

Sibylle Fritsch

Dein Name?“ „Benno.“ „Dein Beruf?“ „Schauspieler.“ „Dein Gehalt?“ „3.500 Mark.“ „Mach den Pinguin!“ „Mach den Hund!“ „Mach die geile Frau!“ „Greift euch gegenseitig auf Euer Geschlecht!“ „Macht euch das geil?“ „Nein!“ Schauplatz dieser Szene: Das Wiener Casino am Schwarzenbergplatz, jene Dependance des Burgtheaters, die dazu angehalten ist, mit Theater und seinen Möglichkeiten zu experimentieren. Zehn Schauspieler, erst mit Hosen oder Röcken bekleidet, später mit einer hautfarbenen, die Geschlechtsteile betonenden Uniform, versuchten sich zwei Stunden lang über akrobatische, Geschlechtsverkehr symbolisierende Körperübungen in der Kunst der pornographischen Performance. Zwischendurch rezitierten sie Texte aller Art,

persönliche, literarische, auch aus Kontaktanzeigen: „Hallo, ich heiße Michaela, ich bin ein kleines Schulmädchen, trage Faltenröcke, weiße Blüschchen, Kniestrümpfe und Lackschuhe. Ich suche einen lieben Onkel, der mit meinem Fötchen spielt.“

Die Fragestellung war schnell klar: Was haben Bühne und Pornographie miteinander gemein? Ist letztere überhaupt darstellbar? Und was geschieht, wenn das dramaturgische Konzept „Selbsterfahrung“ heißt? Denn ähnlich wie die Kunst sich neue Medien und fremde Gebiete wie die Naturwissenschaften aneignet, um auf der Höhe der Zeit zu bleiben, begibt sich auch das Theater auf Recherche. Regisseure und Schauspieler testen aus, wie weit sie selbst und mit ihrem Publikum gehen können. Auch der französische Regisseur François-Michel Pesenti wollte

Avantgardistische Kunst will nicht harmonisieren, sondern Grenzen ausreizen. Doch die Darstellende Kunst hat andere Grenzen als die Bildende. Was bei einer Performance spannend und selbstverständlich ist, kann auf dem Theater langweilen oder zum Eklat werden. Liegt die Zukunft im Crossover?

es genauer wissen. Er nannte seine Erfindung „Pornologos“ eine „Spekulation“. Mit Absicht. Zumal er den Schauspielern abverlangte, sich entlang den Grenzen ihrer Scham und ihrer Blockaden zu bewegen. „Wir haben lange diskutiert, ob wir uns die Metapher von der pornographischen Gesellschaft und ihrem grenzenlosen Big-Brother-Yoyeurismus vornehmen“, erinnert sich der junge Schauspieler Edmund Telgenkämper. Aber dann schickte Pesenti seine Schauspieler doch auf Reisen in die pornographische Welt. Sie sahen sich Pornovideos an, trafen sich mit Pornodarstellern und -produzenten. Sie mussten allein ein Pornokino aufsuchen. Sie mussten Pomohefte kaufen, eine fiktive pornographische Beziehung im Internet eingehen und sich mit den Hintergründen der Pornoindustrie beschäftigen: mit dem Kauf von sexueller Realität. Der Einsamkeit der Konsumenten, dem Unbehagen einer Kultur, die ein grenzenloses Mehr an Lust für sich fordert, der Entpersonalisierung von Sex und einem Vergnügen ohne Verantwortung.

Weil schnell zutage trat, dass „das Theater dieses Terrain eigentlich nicht betreten kann“ (Pesenti), war zehn Tage vor der Premiere noch für alle offen, was endgültig auf der Bühne passieren wird. Welche Texte verwendet werden sollen, welche Beziehungsmuster gezeigt. Auch hatten die gefundenen Figuren aus der Pornoszene weder eine Geschichte noch eine Perspektive. Nur ein simples Grundschema bestimmte viele Szenen: Einer befiehlt, die anderen führen aus. Zudem setzte der Regisseur aus Marseille, der schon in Zürich mit einem Prostitutionsprojekt von sich reden gemacht hatte, eine psychodynamische Intervention: Er übe-

antwortete jeweils einem Darsteller die Inszenierung der Szene und damit, was mit den anderen Kollegen geschehen soll, und was er ihnen zumutet. Da konnte es schon vorkommen, dass ein Protagonist einer Frau anschaffte, sich mit verbundenen Augen zu bücken, und dass ein zweiter ihren Körper malträtierte. Und umgekehrt bekamen selbst erfahrene Schauspieler wie Benno Iffland von der Berliner Schaubühne ihre innere Barriere zu spüren: „Ich stellte es mir schwierig vor, mit Pornodarstellern in Kontakt zu kommen, bis ich entdeckte, dass das auch bloß

dient dem Zusammenhalt einer Gruppe.“ Solche Verbote sind natürlich von Kultur zu Kultur verschieden. Und wenn überhaupt, dann setzen sich häufig Künstler darüber hinweg, hinterfragen Tabus, benutzen sie, machen sie öffentlich. Mit Hilfe neuer und alter Medien testen sie aus, wo das eine aufhört und das andere beginnt. Vor allem dann, wenn sich die Werte und Wertigkeiten einer Gesellschaft ändern. Und mit dem Ziel, die alten Muster zu zerstören, das falsche Selbst aufzubrechen und verborgene, verbotene Gefühle zu entfesseln, wie Antonin Artaud dies schon in der Zwischenkriegszeit dem Theater abverlangte. Seine Idee war es, „die Sprache zu durchbrechen, um das Leben zu ergreifen.“ Das Theater müsse „die gewohnten Begrenztheiten des Menschen und seiner Fähigkeiten verwerfen, und die Grenzen dessen, was man Realität nennt, bis ins Unendliche erweitern.“

Seit der 68er-Bewegung sind Tabubrüche selbstverständlicher Bestandteil des avantgardistischen Kunstkonzeptes. Sei es, dass George Tabori mit dem Entsetzen Scherz treibt, wie etwa in seinem schwarzhumorigen Auschwitz-Stück „Die Kannibalen“, sei es, dass Aktionist Hermann Nitsch religiöse Rituale mit dem Fleisch geschlachteter Tiere und mit echtem Blut begehrt. Dass Performancekünstlerin Elke Krystufek sich im Frankfurter Portikus öffentlich einen Einlauf verpasst und ihre verwässerten Exkrementen in der Galerie ausstellt, sei es, dass Einar Schleaf seinen Schauspielern körperliche Extremleistungen abverlangt wie in Elfriede Jelineks „Sportstück“, oder dass das enfant terrible des Theaters, Regisseur Christoph Schlingensiefel in seiner Berliner U-Bahn-Show gleich einem wendigen Talkmaster einen Sterbenden im Spitalsbett einblenden lässt: „Und jetzt, meine Damen und Herren, schalten wir kurz zum Tod!“ Dazu gesellen sich auch zunehmend Grenzüberschreitungen und -auflösungen zwischen den einzelnen Kunststressorten. Es zeichnet sich jedoch vorläufig ab, dass die Grenzen trotz aller

Querverbindungen zwischen Theater, Video, Tanz oder bildender Kunst unterschiedlich weit gesteckt sind. Was in der Performancekunst ohne mit der Wimper zu zucken hingenommen wird, führt unter dem Vorzeichen „Theater“ schon mal zum Eklat. Als beispielsweise Peter Brook auf der Bühne am Ende des Vietnamkrieges lächelnd über die verheerenden Folgen von Napalmbomben erzählte, war niemand schockiert. Als er aber, um das Grauenhafte dieser Verbrennungen zu unterstreichen, einen Schmetterling, den er zwischen den Fingern gehalten hatte, anzündete, brach ein Sturm der Empörung aus. Die Haltung hat sich seither kaum geändert. „Obwohl im Wiener Haubenlokal *Karawanserei* allabendlich 100 Hummer getötet und gekocht werden, provoziert ebendieser Akt auf der Bühne das Einschreiten des Arbeitsinspektors“, berichtet der österreichische Regisseur und theatralische Grenzgänger Robert Quitta von den Schwierigkeiten, die ihm diese Szene seiner „Dante“-Inszenierung bescherte.

Vielleicht ist die fokussierende Wirkung des Theaters bei der Veröffentlichung des Privaten eine der Hauptursachen dafür, dass hier die Tabugrenzen viel schneller erreicht sind als im Bereich der bildenden Kunst. Gerade heute, da eine Art mediale Containerkultur dem Voyeurismus Tür und Tor öffnet und mit dem Big-Brother-TV das Tabu einer – wenn auch vorge-täuscht – Intimität durchbricht, kann die darstellende Kunst mit ihren klassischen Regeln der Einheit von Zeit, Ort und Handlung doch nur eines dagegenhalten: „Das Theater mit dem Leben konfrontieren und überprüfen, wie es diesen Widerspruch aushält“, meint Quitta. Man müsse mit dem Theater an Orte gehen, wo nie gespielt wird, und umgekehrt Sachen,

die nicht ins Theater gehören, hinterfragen und den Zuschauer mit extremen physischen Zuständen konfrontieren. Dies bedeutet nicht nur das Durchbrechen der vieren Wand und das Verlegen von Inszenierungen an extreme Orte, sondern auch die Ent- und Verfremdung von Handlungen, die Überschreitung der theaterüblichen Zeiten, wie bei Peter Steins „Faust“-Projekt, für das 22 Stunden veranschlagt wurde. Oder die Poetisierung eines unpoetischen Ortes: Zum Beispiel ein Hallenbad mit Profi-Schwimmern oder die 20.000 Plätze fassende Wiener Stadthalle, die für nur 100 Zuschauer eingerichtet wird, oder ein McDonalds um 2 Uhr früh, Theater auf dem blanken Parkett eines Eislaufplatzes oder in der Hitze eines Bräunungsstudios wie bei Quitta. Oder eben ein Container neben der Staatsoper Wien wie im vergangenen Sommer, als Christoph Schlingensiefel mit den Elementen des Theaters wie des Fernseh-Voyeurismus spielte und unter dem Motto „Ausländer raus“, das Fernseh-Rauswählspiel via Internet mit Asylbewerbern durchexerzierte. Und überhaupt alles im Unklaren ließ – vor allem die Antwort auf die Frage, ob es sich bei den Containerbewohnern um Schauspieler oder um echte Asylbewerber handelt. Nur eines blieb unumstößlich: die Ausländer waren drinnen – die Zuschauer draußen.

Im Gegensatz dazu war bei „Pornologos“ die Trennung zwischen Publikum und Schauspielern beinahe so weit aufgehoben wie bei einem Kunstevent. Die Zuschauer saßen in drei durch gläserne Trennwände geteilte, aber über Spiegeldächer einsehbare Raumelemente einander gegenüber. Die Schauspieler defilierten fast hautnah an den Besuchern vorbei. Trotzdem ging das Konzept, „mit

Zeichen zu arbeiten wie in der bildenden Kunst“, wie Burgtheater-Dramaturg Stephan Müller diese Produktion kommentiert, nicht auf. Die Variationen eines Themas – der missbrauchte Körper – wären vielleicht im Kunstraum eine erfolgreiche Performance, oder sie hätten unter Mitarbeit einer Performancekünstlerin eine andere Qualität bekommen – im Theaterrahmen wirkten sie ermüdend.

Nun liegt es im Trend der Zeit, unter dem Modewort *Crossover* die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstbezirken zu überschreiten. Dies wurde beispielsweise im Rahmen der Ausstellung „Samuel Beckett – Bruce Nauman“ in der Wiener Kunsthalle versucht. Zwar zeigte sich, dass die alten theatralischen Beckett-Performance-Videos mindestens so eindrücklich sind wie die des zeitgenössischen US-Künstlers, aber auch, dass die Barrieren zwischen Kunst- und Theaterpublikum kaum auflösbar sind. Zumindest in Wien. „Da gibt es“, meint Stephan Müller, der an diesem Experiment beteiligt war, eine klassische Abgrenzungsneurose. Jeder Organismus hat seine eigene Zuschauerschaft. Sowohl-als-auch-Strukturen zu schaffen, damit die Leute in verschiedene Bereiche zu wandern beginnen, ist Schwerarbeit. Die Jungen der Kunstszene davon zu überzeugen, dass im Theater spannende Gegenwartsästhetik und moderne Erzählstile verarbeitet werden, gelingt nur langsam.“ Dabei bewegt sich die internationale Kunstszene selbst ganz offiziell in Richtung Grenzüberschreitungen. Jedenfalls will die nächste Kunstbiennale Venedig unter dem Motto „La platea dell'umanita“ alle künstlerischen und kulturellen Ausdrucksformen vermischen: Tanz, Theater, Kino, alles soll vertreten sein. Eine indische Shakespeare-Verfilmung oder die Othello-Inszenierung von Eimuntas Nekrosius. Dazu passt auch, dass Elisabeth Schweeger, die sich mit Crossover-Projekten zwischen bildender Kunst und Theater am Münchner *Marstall* einen Namen machte, zur Biennale-Kommissarin ernannt wurde. Ihr Credo: „Es geht im Theater weniger um einen Bildungsauftrag, sondern mehr um Bewusstseinsbildung – Theater als Ort, der Nachdenken initiiert“. Ein weiteres aktuelles Beispiel: die Ausstellung „Dennis Hopper: A System of Moments“ im Wiener *Museum für angewandte Kunst*, eine „kaleidoskopische Inszenierung von Kunst, Malerei, Fotografie und Leben“, zeigt frühe Fotoarbeiten des Regisseurs und Schauspielers, aber auch Skulpturen, Bilderzyklen und seine wichtigsten Filme wie „The Last Movie“. Erklärtes Ziel des Ausstellungs-Projektes: „verschiedene Genres

Sabine Haupt und Lukas Miko in „Pornologos“ am Wiener Burgtheater.



Foto: Reinhard Werner

und Medien zusammenführen“. Vielleicht bietet Crossover die Möglichkeit, doch hintanzuhalten, was Artaud für das Theater prophezeite: „Wenn sich die gegenwärtige Epoche nicht mehr fürs Theater interessiert und ihm den Rücken kehrt, so deshalb, weil das Theater sie nicht mehr repräsentiert. Sie hegt nicht mehr die Hoffnung, dass es ihre Mythen liefere, an die sie sich klammern könnte. Wir erleben eine wahrscheinlich einmalige Epoche der Weltgeschichte, in der die vielgeprüfte Welt ihre allgemeinen Werte in sich zusammenfallen sieht.“

## Schlusspunkt

### Mehr zum Thema des Schwerpunktes:

- DDB 2/2001:** Das Forum Junge Dramaturgie.
- DDB 1/2001:** Michel Houellebecq's „Ausweitung der Kampfzone“ in Hannover und „Elementarteilchen“ in Berlin.
- DDB 12/2000:** Das Autorenteam Bernhard Studlar und Andreas Sauter.
- DDB 12/2000:** Christian Martins „Formel Einzz“ in Chemnitz, Meiningen und Plauen-Zwickau.
- DDB 10/2000:** Emine Sevgi Özdamar und ihr Stück „Keloglan in Alamania“.
- DDB 9/2000:** Samuel Weiss in Martin Kušej's „Hamlet“ bei den Salzburger Festspielen 2000.
- DDB 5/2000:** Schwerpunkt „Autor – Text – Bühne“. René Pollesch und sein Stück „Harakiri einer Bauchredner-tagung“.



Foto: Jochem Claus

Menschen sind, die ihre Lebensgeschichte haben. Genauso empfindet man erst mal beim Spielen eine Hemmschwelle, weil man Worte in den Mund nimmt, für die man sich sehr geniert. Inzwischen ist es ein Teil der Arbeit, rede ich ganz locker in der Pornosprache.“ Auf den ersten Blick muten solche Produktionen wie „Pornologos“ als tapfere Versuche an, mit dem Voyeurismus im Fernsehen zu konkurrieren. Andererseits macht es gerade Theater möglich, geheime Türen zu öffnen und mit dem theatralischen Körper neue Geschichten zu erzählen. Geschichten diesseits der Tabus und jenseits der verbotenen Reize. Geschichten, die gesellschaftliche Symptome aus dem Schatten in die Öffentlichkeit bringen. Auch wenn die Umsetzung nicht immer gelingt.

Theater an den Grenzen, als Absage an das Behübschen und Harmonisieren, als Spiel mit Tabus: „Darunter sind bestimmte psychische Bereiche, die wir als nicht betretbar verinnerlicht haben, zu verstehen“, erklärt der Wiener Psychoanalytiker Alfred Pritz. „Dieses vorbewusste Wissen über Interaktionsverbote



Foto: Dirk Schumann

Oben links: Die deutsche Erstaufführung von George Taboris „Kannibalen“ am Berliner Schillertheater 1969, mit Christoph Quest, Edwin Noel, Volker Brandt und Till Hoffmann.

Links: Christoph Schlingensiefel's Aktion „Bitte liebt Österreich! Erste europäische Koalitionswoche“ vor der Wiener Staatsoper im Juni 2000 im Rahmen der Wiener Festwochen.