

In: Fischer-Lichte, E. (Hg.): Das Drama und seine Inszenierung, Tübingen, 199-218.

DAS THEATER DER SINN-ERFÜLLUNG: „DOUBLE & PARADISE" VOM SERAPIONSTHEATER (WIEN) ALS BEISPIEL EINER TOTALEN INSZENIERUNG

1. Bedingungen

Wie die Dichtung seit den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts (Rimbaud, Mallarmé...) und der Roman seit der Jahrhundertwende (Proust, Joyce...) versuchte das Theater der 30er Jahre seine Bedingungen und Prinzipien, seine traditionellen Ziele und Verfahren zu thematisieren und zu verändern: Brecht und Artaud scheiterten in der Praxis dieses Aufbruchs, legten aber Konzepte vor, die – wie die Arbeiten von Eisenstein – in den ausgehenden 60er und 70er Jahren wirkungsvoll wurden. Die Utopien der 30er Jahre hatten eine Zielsetzung mit den fortschrittlichsten Künstlern und Humanwissenschaftlern ihrer Zeit gemein: Die Suche nach den Grundlagen menschlicher Zeichenhaftigkeit und Zeichenschöpfung jenseits der verarmt erscheinenden Wortsprache. Wenn das Theater heute Entwürfe von damals verwirklicht, dann ist es selbstverständlich, dass auch die Wissenschaft die Kluft zu schließen versucht. Während aber sicher ist, dass das ausgewählte Beispiel als Verwirklichung der kühnsten Ideen zum Theater Bestand haben wird, erscheint Wissenschaftlichkeit ungeeigneter denn je, ästhetische Erfahrungen zu verarbeiten.

„Das ist die größte Leistung der Menschen, die Sprache – dass man nicht einmal sagen kann, was man gesehen hat!" (Wittgenstein) lautet die moderne Form des alten Unsagbarkeitstopos. Wenn dies aber gerade das Ziel einer radikalen Theaterpraxis wäre? Ist es nicht ein Glück, nach dem Besuch von „Double & Paradise" zugeben zu müssen: „Verstanden habe ich nichts. Kommentare kann ich nicht geben. Es ist inkommensurabel..., aber es war toll, beeindruckend, ein Erlebnis mit Folgen!"? Was Erwin Piplits, Ulrike Kaufmann und das Ensemble mehr oder weniger ohne Subventionen, durch Subskriptionen finanziert und ohne Publicity verwirklichten, hat in Wien bis März '83 in mehr als 120 Aufführungen annähernd 25.000 Zuschauer angezogen und inzwischen in den verschiedensten Städten Europas und der Kontinente die Menschen begeistert. Erfolg ist keine Garantie für Qualität. Wenn aber fast alle von mir in Wien befragten Zuschauer so reagierten wie ich nach der 2. Aufführung, dann ist die – v.a. wissenschaftliche – Neugier berechtigt.

Der Umfang der Problematik muss klar sein, auch wenn er hier nur im Ansatz bezeichnet und andernorts als Aufgabenübersicht skizziert werden kann (s. Kloepper 1984). Folgende Problemdimensionen sind die Vorgabe:

1. Theater vollzieht sich wie jede Kommunikation zeichenhaft. Zeichen haben nur im jeweiligen Subjekt Realität, auch wenn viele Subjekte gesellschaftlich gleich reagieren. Wenn – wie bei „Double & Paradise" – gerade dieser subjektive Realisierungsraum extrem angesprochen wird, wie kann ich beweisen, dass das „Subjektivste das Allgemeine" (Novalis) ist?

2. Beim Theater gibt es nicht wie beim Buch wenigstens einen fixierten Zeichenkörper. Die reale Präsenz des Zeit-Raums und der schauspielernden Menschen ist essentiell im Theater [...] gerade in „Double & Paradise“. Wie dies „objektivieren“ oder dokumentieren? Wir haben 2000 Dias vom Stück gemacht und einen Video-Film gedreht. Dies ist jedoch bestenfalls eine Erinnerungshilfe, sicher jedoch nicht einmal ein Ersatz.

3. „Double & Paradise“ ist kein darstellendes Theater. Es ist nicht der Mimesis von einer als „real“ vorausgesetzten Welt gewidmet, sondern hat zum Thema die Theatralik des Menschen, der jeder von uns ist [...] also den Innenraum, in dem wir uns psychisch aufführen, dessen Ausdruckssysteme jedoch im Abendland eher unterentwickelt sind (s. Klopfer 1983 b) Wie aber kann man eine „Sprache“ beschreiben, die – um wirkungsvoll erfunden zu werden – sich dem reflexiven Bewusstsein entziehen muss?

Mag auch die Überforderung immens sein [...], man kann die Produktion als angewandte, ja experimentelle Semiotik betrachten, mit der uns gerade bei der Lösung eines grundsätzlichen ästhetischen Problems geholfen wird: Gerade die Verweigerung von darstellender, informativer, einordbarer, referentieller, sprachlicher Bedeutung ist oftmals die Bedingung für die Kommunikation von Sinn. Die Opposition ist umgangssprachlich getroffen, wenn ich sage: Verstanden habe ich wenig, aber es ging mir unter die Haut, an die Nieren. Man könnte mit der neuesten Gehirnforschung vereinfachend präzisieren: Meine rechte, stark assoziativ, simultan, in globalen Gestalten, synthetisch, in „primitiveren“ Schichten verankerte Gehirnhälfte mit ihrem „Ergänzungssinn“ (Brecht) wurde stärker aktiviert, meine intuitiven Fähigkeiten erweckt, Archaisches phylo- und ontogenetisch hervorgerufen (Blakeslee 1980). Dieser Bereich ist auch semiotisch kaum erfasst. Ich habe andernorts diese Dimension des „Sinns“ breiter dargestellt (1983 b).

Zusammengefasst: Bedeutung und Sinn sind komplementär. Bedeutung kann man haben, Sinn immer nur wieder mehr oder weniger mit der ganzen Person erfahren. Bedeutung umfasst die meist verbal gefassten, analytisch trennbaren Informationen; Sinn betrifft unsere Einstellung dazu, ein Verhalten, mit dem wir eher Zeichen sind als über es verfügen. In „Sinn“ kann man fünf Aspekte unterscheiden:

- a) Sinn ist das Organ für etwas (wie in: „er hat keinen Sinn für Theater“, Stichwort: „Aisthesis“)
- b) Sinn ist die Ordnungsform menschlichen Erlebens (wie in: „er hat es in meinem Sinn getan“, i.e: „Evaluation“)
- c) Sinn ist die Art und Weise, in der jemand innerlich auf etwas reagiert (wie in: „aus den Augen - aus dem Sinn“, i.e: „Aktion“)
- d) Sinn ist die Richtung, in der wir etwas erstreben (wie es in der Formel „Sinn und Zweck“ deutlich wird, i.e: „Movens“)
- e) schließlich ist Sinn die Art und Weise des menschlichen Seins, wenn man „bei Sinnen ist“ (=„Existenzial“).

Auf „Double & Paradise“ angewandt: a) Es berührt, affiziert, betrifft ästhetisch

b) es lässt uns wertend reagieren

c) es spielt mit der Gesamtheit der seelischen Kräfte und Sinnesregungen wie Zuwendung, Abneigung, Zurückhaltung, die wir mit dem guten Wort „Gemüt“ zusammenfassen

d) es motiviert immer erneut diese Kräfte und nutzt

e) die Möglichkeit, dass sich uns real im gleichen Raum Stimmigkeiten ergeben können, die wir während des Stückes sind.

Wenn uns also interessiert, wie Sinn kommuniziert wird, dann ist dies Stück in seiner Radikalität ideal.

2. Theater katexochen

Das Serapions-Theater bildet ebenso wenig „Realität“ ab wie das antike, griechische. Es führt die Gesetze dessen vor, was uns bewirkt, was unsere Wirklichkeit ist. Das Bühnengeschehen ist Anlass für die Inszenierung in und mit uns, ist Spiel mit unserer Theatralik. Wir sind das Drama im wörtlichen Sinne: Wir sind mehr das Handeln, das sich mit uns vollzieht, und dem wir ausgeliefert sind, denn die rationalen Akteure, die wir zu sein vorgeben. Dem Stück liegt eine Anthropologie zugrunde, die mit vielen Positionen seit den 30er Jahren begründbar wäre (Buytendijk, Plessner, Gehlen, Elias u.a.m.). Vom Stück redend erläutere ich eine Sicht vom Menschen. Der Titel thematisiert das programmatisch: „Double & Paradise“ – Ein visuelles Gedicht. Kataphrasen zu Edgar Allan Poe und Buster Keaton von Erwin Piplits.“ Der Antrieb für das Ganze: Der Hunger nach Erfüllung, nach „Paradies“. Die Handlung: „Double“ im radikalen Sinne, denn dies Theater ist einmal Meta-Theater z.B. über Keaton; sodann zerstört es aber auch und bringt gänzlich die großen Gebäude zum Zusammenfall in ihre kleinsten Bausteine: Kata-Theater. Ich komme auf die beiden Vorsilben zurück. Das im Programm abgedruckte Gedicht von Poe ist die Quintessenz eines Drehbuchs: in einer Gala-Nacht „[...] much of the Madness, and more of Sin / And Horror the soul of the plot“. Der Handlungsknoten ist ein Gefühl, das nur wir haben können [...]

Ich gehe den Aspekten genauer nach. Zuerst muss der Eindruck revidiert werden, dies Theater arbeite nicht mit Bedeutungen. Im Gegenteil. Wann wird denn unser Wissen durch Zeichen besonders effizient abgerufen? Wenn es sich um automatisch Gelerntes handelt, um Stereotypes, um Klischees. Das Stück ist voll davon. Auf der Bedeutungsebene ist es raffiniert, „überhöht“ könnte man sagen, denn das Wissen wird nur augenzwinkernd abgerufen. Man geht über das Wissen zu Wissen. Das ist der Meta-Effekt als Spiel über spielerisch gebrauchte Bedeutung in stereotypen kulturellen Formen. Ich gebe Beispiele, die Sequenzfolge wird später in Übersicht geboten. Da gibt es Schattenspiel oder bewegte Scherenschnitte (2), die Moritat vom Meuchelmord (8), Slapstick-Film (16, 14 und 17), die Oper von des „Meeres und der Liebe Wellen“, allerdings nach Saint-Saens (11), eigene und fremde Stücke (7) und vor allem die große Szene des Abendmahls (18), in der sich abendländische Tradition ballt. Hier ist Intellektualität angesprochen. Der Autor macht den

Wissenden zum kennenden Komplizen. Da auch originelle Erfindungen mit dem Anschein von Zitaten angeboten werden, kann sich jeder von Zeit zu Zeit eingeweiht vorkommen. Distanz wird geschaffen für den, der „alles schon kennt“. Das Prinzip der Stilisierung wird zu dieser Verführung gebraucht: Ein Zeichen gibt sich als Meta-Zeichen zu einem anderen, das es zustimmend gebraucht. Rhythmisch kommen solche Sequenzen, wo man sich „wissend“ erholen kann: Ich weiß, was ein Tango bringt (13), wie man in einer Bar herumhängt (15), wie der Traum vom Leben ist (18), wie sich der müde Kellner fühlt (18), wie man sich in der Ehe rauft (19). Dies ist die eine Seite des „Double“, die ich den Meta-Effekten zuordne: Über bekanntes Wissen, bekannte Spiele hinaus [...]

Die andere Seite benutzt die gleichen Gestalten, Masken, Kostüme, den Dekor bis hin zum Vorhang, um herabzuziehen von diesem intellektuellen Aufschwung, um gegen kulturelle Höhen ganz „terre à terre“ zu werden, um die Konstruktionen zu destruieren bis in ihre Elemente. Dies drückt die griechische Vorsilbe „Kata-“ aus. Nicht Raffinement über [...], Sublimierung hinauf [...], sondern Zerfall hinunter in der Katastrophe zu den anarchischen Fetzen der Normalität, Banalität, Alltäglichkeit. Hier zeigt sich eine ganz entgegengesetzte Theatralik: Die Gestalten „benehmen sich“, sie „führen sich auf“, setzen sich „in Szene“ oder ziehen sogar „ihre übliche Schau ab“. Wie das Meta-Spiel intellektuell extrem (wer kommt schon in die Höhen von Piplits mit?), so ist auch der Kata-Verfall radikal (wer wagt es, sich die eigene Banalität einzugestehen?): Man gibt an, plustert sich auf, schlägt Rad, um zu gefallen, schwärmt aus, jagt in Rotten hinter dem Ziel her, türmt alles Mögliche auf, um dorthin zu kommen, man klumpt oder klebt zusammen, redet, quasselt, schnattert, röhrt angeberisch herum, gibt großartig von sich, spuckt aus, was man zu geben hat [...] Diese Kata-Effekte führen zu dem, was ich Basis-Gesten nennen möchte. Sie interessieren Eisenstein so sehr, weil sie selbst in der Sprache Sinn noch nachweisbar als Handlung erkennen lassen oder zumindest als Haltung (herablassend sein, jemanden nicht riechen können, Zuneigung, Widerwillen etc.). Was passiert, wenn man dem Kata-Effekt nachgibt: Es ist das zerebrale Gewitter, der totale Zerfall, die Regression, die hysterische Katastrophe. Kata- und metahaft sind wir ursprünglicherweise. Man führe sich die Zweieinigkeit der Wahrnehmung vor Augen: Wir passen uns sowohl dem Objekt an („begreifen“) wie wir von ihm abstrahieren (Begriff). Beides macht uns aus. Ebenso im Stück: Als mitgehender Zuschauer bin ich im Meta-Effekt stilisiert und sublim Jean Marais oder Marlon Brando oder Buster Keaton, im Kata-Effekt jedoch reduziert auf eine Sammlung von „physiologischen Prototypen“ (R. Spitz) [...] zertreten als Wurm, hilflos als Käfer auf dem Rücken, aufgeputzt wie ein Papagei, schwärmend wie ein Falter [...] und natürlich „hart wie Kruppstahl“. Die Übereinstimmung, die Freud in „Totem und Tabu“ nachweist zwischen theatralischen Riten primitiver Völker und dem Zeremoniell von Zwangsneurotikern, ist zu ergänzen durch die alltägliche Inszenierung animalischer Prototypen in Ritualen, deren Beschreibung sich der Roman v.a. bei Kafka oder N. Sarraute verschrieben hat.

Indem Piplits gleichzeitig beide Möglichkeiten verwirklicht, indem er uns als zweiseitig aufführt, macht er Theater im radikalen und eigentlichen Sinne, eben Theater kat-exochen.

3. Reizüberflutung

Eine Behauptung bedarf der Erklärung: Das Theater bringt nichts anderes zur Aufführung als uns. Zwar gibt es Darstellung, werden Realitätsausschnitte angeboten, doch eigentlich nur als Meta-Bedeutung. Die normale Kohärenz fehlt: Keine Geschichte, bestenfalls ein Rahmen (ein Urgebilde am Anfang (1) und Ende (21)) und eine Geschehnisrichtung (Aufschwung zum Paradies und Abfall ins Inferno). Die entsprechende minimale Sinngeste spielen wir schon mit der Öffnung des Programms, das sich wie „Himmel und Hölle“ entfaltet. Keine Handlung, die durchgehend die 21 Sequenzen nach dem Dargestellten bindet, keine Konstellation für die Unzahl von Figuren, die über die Bühne wirbeln, keine Kohärenz darstellender Räume, einige Zeitfetzen unseres Jahrhunderts. Also kein roter Faden im Präsentierten. Wenn man sich auf das Angebot nicht ein-, sich nicht faszinieren lässt, oder die Aufführungsbedingungen wie am 1. Tag in Nancy keine Konzentration ermöglichen, erscheint nur Durcheinander, bestenfalls ein hübsches Kaleidoskop. Sonst aber ist es schwer, nicht gefesselt zu werden im Sinn [...]

Ununterbrochen wird den Sinnen zu viel angeboten. Auge und Ohr sind überflutet. Die gewohnte Synchronie von Hören und Sehen ist gebrochen oder verschoben. Es handelt sich nicht um die bereits normgewordene Destruktion der Postmoderne. Verweigerung von Bedeutungszusammenhängen und Angebot neuer Gestalten halten sich die Waage. Es ist wie bei Rimbaud („Illuminations“, s. Klopfer/Oomen 1975) oder Joyce („Ulysses“): Um Chaos erfahrbar zu machen, bedarf es besonderer Gestaltung. Als Beispiel die erste, extrem lange und einstimmende Sequenz: Während das Publikum, das man vor der Tür gestaut hatte, unruhig in den Saal strömt, hebt ein Lichtkegel auf der Bühnenmitte ein Gebilde hervor, das in sich kreist, in aufsteigende Nebel gehüllt, vom Licht verschiedenartig getroffen: spitz und zackig, gleichzeitig rund und massig, felsenhaft und metallisch, widersprüchlich, bizarr. Dem Blick lange ausgesetzt machen sich Assoziationen fest, die durch wagnerische Sphärenklänge evoziert werden: Das Etwas ist bedeutsam ohne bestimmte Bedeutung, denn im Moment der Stabilisierung der Assoziationen zu bspw. „ruhendes Urgestein des Anfangs“ öffnet und entwickelt sich das Gebilde zu „Schalentier“, zu „geringeltes Schuppengebilde“, zu „Drachenzug“. Der Prozesscharakter ist semiotisch zentral (s. Klopfer 1977). Der Eindruck kann sich nicht bei einer Bedeutung beruhigen. Der akustische Kontext selbst, der anfangs orientierend war und die Zeichenhaftigkeit betont, wandelt sich von „Sphärenklängen“ zu sich ergänzenden, rufenden, weiblichen, seraphischen Stimmen, die den Raum angenehm durchmessen, die überlagert werden von gregorianisch klingenden Männern, die in Gerede ausufern, in Gemurmel, Gebrabbel, undefinierbare Geräusche, ja Getöse, das sich wiederum als das probende Getöse einer Dorfmusikantengruppe entpuppt: Die 2. Sequenz beginnt...

Anfangs langsam schwillt die Flut von bedeutsamen, sich wandelnden Angeboten an. So bleiben wir eineinhalb Stunden auf der Suche nach Methode, auf dem Weg, mit dem Wahrgenommenen im Sinne von Bedeutung fertig zu werden, während das Spiel genau darauf angelegt ist, dass dies nicht passiert. Stellt man sich den Effekt des Meta-Theaters als Aufschwung vor über bereits Gewusstes in immer höhere Anspielungsbereiche und die Kata-Strophe als Einwühlen in die Quintessenz der alltäglichen Banalität im Niedersten, Primitivsten, dann ist gegenüber dieser vertikalen Auf-Spannung die quantitative Fülle gleichsam die horizontale Überforderung. Ein unangemessenes Schema, doch muss ich

wiederholen, dass dies Theater auch nach sieben Aufführungen, nach Betrachtungen von Film (mit Standbild, Raffung, Dehnung) und Dias überfordert? Nein, denn die Überforderung ist wichtigstes künstlerisches Mittel, eine zusätzliche, vierte Barriere der diskursiven wissenschaftlichen und damit bedeutungsmäßigen Erfassung (s.a. S.). Um jedoch die Relation von bedeutsamer Meta-Kommunikation sowie bedeutsamem, jedoch nicht fassbarem Überangebot zur Sinnkonstitution zu erfassen, muss doch zumindest die Systematik des Vorgehens angedeutet werden.

In der längsten Sequenz („Abendmahl" (18)) sitzen Gäste des Gala-Souper quer über der Bühne an einem langen Tisch. Wenn ich den Ausschnitt der Mitte sehe, kann ich mich nicht mehr auf das Drama links oder das rechts außen konzentrieren... und umgekehrt. Doch nicht nur die drei bis fünf Gruppen setzen sich auf der ganzen Breite „in Szene" und führen jeweils ihre „geschlossenen Dramen" auf, sondern darin wiederum jede einzelne Figur. Sehe ich auf den „unfähigen Heiland" in der Mitte, der sich erhebt und die Krise des Verkündenmüssens auslebt (neben ihm kontrastiv der Kellner, der mit obszöner Geste die Unmöglichkeit einer geordneten Mahlzeit vergeblich kommunizieren will...), dann kann ich nicht sehen, sondern nur im Augenwinkel ahnen, wie sich der aggressive Schönling rechts außen gerade die Pistole im russischen Roulett an die Schläfe führt und die Enttäuschung masochistisch durchmacht (neben ihm die „Naive" im Kommunionkleid, die autistisch versucht, sich am großen Zeh aufzulutschen [...]), dann kann ich schon gar nicht die kleinbürgerliche Ehefrau links außen erleben, die sich ebenso in Ungeduld verzehrt und erst dann unübersehbar wird, wenn sie aufspringt und sich in der Bühnenmitte auf- und für alle vorführt: „Wann endlich werden meine Hungerlöcher gestopft?! [...]" ein heilloser Durcheinander ist die Folge, ein Zusammenbruch aller Ordnung, auch der von mir mühsam geleisteten minimalen Orientierung.

Das Geschehen ist rechts und links, oben und unten, vor und sogar hinter mir. Ich werde von Eindrücken akustisch, visuell und dinglich bombardiert, wenn Sachen in den Zuschauerraum hüpfen oder fliegen. Der Wirbel provoziert Wahrnehmungsverwirrung, wenn nicht sogar -schwindel... v.a. aus diesem ununterbrochen geweckten und nicht erfüllten Hunger nach Befriedigung in Bedeutung:“ [...] eine anarchische Zerstörung, die einen gewaltigen Schwarm von Formen erzeugt, welche das ganze Schauspiel ausmachen" könnten (Artaud dt. 1979: 98) [...], wenn sich diese freigesetzten Elemente nicht immer wieder in neue Aggregatzustände zusammenballen würden: Kaum ist das Abendmahl aus Chaos erbaut, so explodiert es, formiert sich zu einem Turmbau zu Babel, bricht zusammen und verrückt sich zu einem Hort, in ununterbrochen neue Einstellung, Verselbständigung und verrückte Positionen. Die Drehbühne steigert die zentrifugale Bewegung und lässt die Exzentrik der Extro-ver-Tierten am eigenen Leibe erfahren: Nicht nur die Dinge fliegen heraus, sondern die Personen wie der Kellner drohen, im Übereifer über den Rand ins Publikum zu stürzen.

„Quantitative Überforderung" und Bedeutungszerstörung sind Mittel, die seit den 60er Jahren gebraucht werden, wenn auch selten so effizient eingesetzt: Hier dienen sie nämlich der Ikonisierung von Exzentrik. Inszenierungsverfahren und -thema sind identisch. Wie das zusammengefasste Urgebilde bilden die Personen Gruppen. Diese lösen sich wieder auf, wobei die Figuren mal dies, mal jenes sind (eine bspw. Liebhaber, Mörder, Kellner). Die

jeweilige Figur zerfällt in autonome Glieder. Beine gehorchen autark einer unbekanntenen Mechanik. Die Stimme trennt und wandelt sich von Sprech- zum Intonations- und dann zum tierischen oder gar maschinellen Geräuschinstrument. Ebenso alles andere, jedoch nicht nur in exzentrischer Auflösung, sondern gleichzeitig in steter Transformation. Beispielsweise Kleider und Utensilien. Ein Hocker wird als Triumphzeichen zur Schau getragen, erweist sich als unmögliches Sitzinstrument, wird zum Baustein für den Turm, zum Element des Nestes [...] Weil sich die Funktionalität der (Zeichen-)Körper vervielfacht, erhöht sich entsprechend den Transformationen das Bedeutungschaos in der Zeit. Die Gala-Gäste erwarten beispielsweise zu ihrem Souper die Suppe – ein Wort, das der gehemmte Heiland endlich herauswürgt -, was jedoch herein getragen wird unter hysterischen Lustschreien, erscheint während der Prozession zunehmend als so etwas wie ein heiliger Gral oder – entsprechend der „sinnlich-sittlichen Wirkung des Lichtes“ (s.o.) – wie ein Kindersarg [...], um dann viel später, von seiner schwarzen Verhüllung befreit, als Käfig mit weißen Ratten im Morgenlicht herumzustehen.

Die Verfahren der Bedeutungsexplosion machen die Sinngeste der zeithektischen Gier erfahrbar. Bedeutung wird nicht schlechthin negiert (sonst hätten die Meta-Effekte auch nicht die Wirkung), sondern ein bestimmtes System zum Zerfall in uns gebracht durch quantitative und qualitative „Ausbrütung“: Wir müssen das Monster, den Moloch, den Götzen zur „Con-Naissance“ bringen.

4. Suggestive Beruhigung

Das Schauspiel ist oft total, manchmal jedoch nur einfache Linie, für Auge oder Ohr. Das Meta-Theater wird durch Kata-Effekte in der Schwebelage gehalten. Der Ausgleich entlastet uns, bewahrt die ästhetische Freiheit. So wird auch die Breite der Bedeutungsexplosion auf zwei Weisen im Gleichgewicht gehalten. Zuerst einmal steht gegen die Hektik ganz einfach Ruhe und zwar in mehrfacher Hinsicht: Das Licht ist im Hinblick auf die „mächtigen Effekte“ im „Durton“ und „sanfte Molltöne“ gemäß der Beschreibung in Goethes Farbenlehre (§ 880-90) zu ruhenden „sinnlich-sittlichen“ Wirkungen gebraucht. Man kann dort nachlesen, wie Flächenheftigkeit gegen Plastizität, energisch-sinnliche gegen abgehoben-geistige Wirkung erzeugt, das Kolorit des Ortes und der Gegenstände komponiert werden kann. Ein Kapitel für sich. Sodann bleiben die „laufenden Bilder“ oftmals stehen, sei es, weil die Bewegung verlangsamt ist, sei es, dass die Figuren gegen das Laufband oder die Drehbühne laufen. Mythische Unbeweglichkeit der Hast, das in Dantes Inferno oder bei Huxley als Wesen der Hölle aufgegriffen wurde. Sodann gefrieren oft einzelne Gesten, formen sich zu Genre-Bildern und Details im Kostüm, bekommen ihre mikroskopische Vergrößerung – vor allem durch den als selbständige Figur handelnden Vorhang.

Gegen den überfüllten Chronos gibt es Dauer für das nach Ruhe gierende Auge und für das überreizte Ohr eine eingängige Melodie. Die Schweizer nennen Sehnsucht „Langezyt“. Musikalische Ohrwürmer wecken sie..., doch nicht nur, wenn quantitative Dauer gleichsam als Pause eingesetzt wird. Der anarchische Schwarm von Elementen, die für neue Bedeutungen freigesetzt sind, erzeugt unterhalb der Bewusstseinsschwelle noch einen zweiten Kommunikationsraum, dem unser semiotisches Interesse gelten muss.

Ich nenne das Phänomen suggestive Dauer. Es bedarf einer Vorbemerkung. Im amerikanischen Film und Fernsehen wurde mit Erfolg erprobt und dann verboten die Werbung unter der bewussten, genauer: der dem verbalen und reflexiven Bewusstsein zugänglichen Wahrnehmungsschwelle. Lässt man unter den ca. sieben Bildern pro Sekunde ein fremdes aufleuchten und wiederholt den Vorgang, dann wirkt das scheinbar nicht-gesehene Bild besonders stark..., eben weil es dem rationalen Zugriff entzogen. Die Überflutung, die unter anderem Aspekt im vergangenen Kapitel dargestellt worden war, ist gleichzeitig der Raum für solche suggestiven Bild-Inseln. Diese werden dann wirksam, wenn Wiederkehr gegeben ist. Wie das funktioniert, entzieht sich dem Zuschauer. Befragungen könnten nur die Effekte nachweisen. Man umschreibt – „ich weiß nicht wie“ – Intuitionen. Die Technologie (Dias, Videofilm mit der Möglichkeit des Standbildes und der Raffung) dient dem wissenschaftlichen Anspruch, das „Nur-Subjektive“ zumindest im Hinblick auf den Wirkanlass festzumachen. Die Wissenschaft ihrerseits ist allerdings auch im besten Fall nicht mehr als eine angemessene Reaktion auf die originäre Schöpfung, die sie nicht ersetzen..., vielleicht verstärken, manchmal dauerhafter machen kann..., zurück zur suggestiven Semiose!

Zur Entspannung dient die 13. Sequenz, ein Tango. Die bereits vielfach vorgeführte „natürliche Künstlichkeit“ (Plessner) variiert sich: Person als Maskenbündel, als Gesten-Echo einer fernen Oper, als Marionette, Kleiderpuppe [...] und nur das, so scheint es im Tango der Nostalgie. Sofort ist uns alles Wissen präsent; wir aktualisieren konnotationsreiche Klischees: Erotik, „hohle“ dreißiger Jahre, schöne Fassaden, Carmen, Aufschwung von Leidenschaft aus Sinnlichkeiten... Also Reduktion des Wissens auf seinen sentimental Rest. Wir sehen – soweit wissend – eine Imitation, einen stilisierten Abklatsch, eine Parodie (Meta-Effekt). Lächerlich, wie sich der Held spreizt, ziert, angebetet den linken um den rechten Fuß schlingt, die schönen Zähne bleckt; unwahr die Stimme, die seine sein soll, sich jedoch aus dem „off“ als Konserve und amerikanisch aufdringlich dazwischen schiebt; unpassend die Konversation über „chinese food“, während man den schmach tenden Tango hinlegt; banal die neckische Verschlüsselung dessen, was danach kommen muss: das kleine Match in „pingpong“. Gerade weil wir uns intellektuell distanzieren dürfen, weil wir nichts auf den Begriff bringen müssen, weil wir uns – in dieser Hinsicht entlastet - erheben dürfen, können jenseits der Bewusstseinskontrolle die Sinnimpulse umso stärker wirken. Wir wissen eh Bescheid, stehen informiert über der Sache - endlich nach den vorangegangenen Frustrationen! Es bedarf keiner Worte, wir haben sie sowieso..., und das ist die Falle.

Wie die „normalen“ Bilder im suggestiven Werbefilm wird eine Ablenkung geboten, damit die Samen zur Inkubation in das andere Bewusstsein gesenkt werden können, das der Reflexion und der Sprache nicht direkt zugänglich ist. Wie wird über die bedeutungsmäßige Entlastung und die intellektuelle Distanz eine Intensivierung für die suggestive Sinnkomposition ermöglicht? Die Ergebnisse dieser Überlegungen lassen sich dann übertragen auf die „disjunktiven Zeichen“, die anhand eines weiteren Beispiels untersucht werden. Drei Prinzipien bauen aufeinander auf:

1. Das reiche Wahrnehmungsangebot basiert auf elementaren Kontrasten.

2. Die Sinnelemente und -figuren werden rhythmisch gebraucht.

3. Unterhalb der Schwelle des selbstgewissen Bewusstseins wird über uns verfügt, so dass wir das unausgesprochene Projekt in uns zur Aufführung bringen.

Ad 1: Der Bühnenhintergrund ist in das sinnlichste Rot getaucht, das weich und einschmeichelnd kontrastiert zum Schwarz im Kostüm des Tänzers und im Vorhang. Der einfarbige Kontrast steht gegen die lichte, durchsichtige, facettenreiche Vielfalt im Kleid der Tänzerin, das changierend, schimmernd, schillernd gegenüber der Konstanz, beweglich und leicht gegen die Statik von Schwarz und Rot wirkt. Entsprechend kontrastiert akustisch die banal-erotische Konversation gegen den feurigen Tango.

Ad 2: Für alle Zeichenkompositionen gibt der Tango den rhythmischen Impuls. Vor allem in der sentimentaleren argentinischen Variante wechseln schnell Bewegungen im Schwung mit Momenten des Verharrens, ja Erstarrens im repräsentativen Bild: Bewegungen der Körper gegen das gefrorene Lächeln der Tänzer; Aufbauschen des Kleides, Flügelschläge, kreisende Räder, Verschleierung und Aufdeckung des Intimsten, Auffälligkeiten der Werbung um jeden Preis gegenüber der schwarzen Vogelscheuche Mann, der vergessen hat, das Haarnetz vom geleckten Kopf zu nehmen. Ihr adeliges Hinundher rhythmischer Entgleisungen: „Au“ – „Sorry“ beim schönsten Schritt; „Ups“ – „Sorry“ – „I keep moving“, während alles so perfekt erscheint; „Hoppla“, und sie fällt auf den Boden, „Oh“, und sie hängt kopfüber durch, die Beine an seinem Kopf; „Lost you“, und sie sind Wange an Wange. Man ist versucht, von einer „rhythmischen Tiefe“ zu sprechen, denn das Ganze wird vom Vorhang umspielt, der sich wie eine Marionette auf der ganzen Bühnenbreite bewegt.

Erst, wenn man von dem Geschehen isoliert betrachten kann, das uns sonst gefangen nimmt, sieht man bewusst, wie der Vorhang neckisch und angemessen die Ausschnitte präsentiert und voyeuristisch pointierter dem Aufschwung des Paares die Erdverbundenheit als Volant nimmt: gleichsam ein selbständig gewordener Tanzgürtel mit Straps und Rüschen in Großaufnahme zum Durchblick ins Innenleben.

Ad 3: Dies alles ist für die kurze Zeit akustisch und visuell viel zu viel. Was sich so flatterhaft entpuppt, was sich als „sein Schwarm“ im Tangoschritt bewegt und als Welt aus transparenten Lichtfluten aus dem aufblühenden Rock uns zugefächelt, zugezwinkert, aufgeschlagen wird, soll und darf hier nicht genannt werden, wo doch ausnahmsweise und elementar das erscheint, was man fälschlicherweise das Unbewusste nennt, weil man Bewusstsein mit Verbalisierbarkeit verwechselt. Zitternde Blütenblätter im warmen Wind, riesige Lippen, die sich im Atem öffnen und schließen, Lichtdickicht mit schimmernder Anziehung, Blütenkelch für einen Moment und dann Glockenblume für den schwarzen, naschenden Käfer... so die eine. Bei der anderen, dem vital-proletarischen Vamp, haben wir nicht in einer einzigen Szene Einblick bekommen, sondern sind disjunktiv und in einzelnen, einprägsamen, doch kaum „bewusst“ wahrgenommenen Bildern eingeführt, beispielsweise durch die Attribute „scheues Reh“, die sich als entsprechende, wirkliche Füße aus den Ausschnitten drängen, so dass wir längst vor endlich erfolgreichem Aufschrei geängstigter, verzweifelter, unerfüllter Sehnsucht am Ende den Sinn dieses Lebens in uns verwirklicht haben. Ebenso die ätherisch-„verrenkte Grazie“, der sich aus dem Kostüm um den Hals der

Schwanenkopf schlingt. Oder das Spiel des „ausgewachsenen Kommunionkinds“ mit der Kerze: Jedes dieser Elemente bekommt nach wiederholter, suggestiver, überfordernder Einblendung am Ende den breiten Raum einer Szene, so dass sich die Tiefe der zugrunde liegenden Sinnfigur – nachdem sie sich ohne unser bewusstes Zutun in uns aufgeladen hat – schließlich explizit zeigt und so auch „mit Vernunft“ wahrnehmbar ist.

Bedeutungsmäßig zerlegt in die „zerrissenen Elemente“ des orphischen Mythos haben wir längst in subtiler Mimikry in unserem Sinn die Einheit gebildet. Wir haben sie geschaffen aus dem Material, das vereinzelt und in regelmäßiger Wiederkehr pulsierend unserem bildnerischen Rhythmus entspricht. Wie der Inkubant im Tempelschlaf der Antike so durften wir den fremden Traum bilden, bevor er am Ende des Spiels an die Rampe zu unserem reflexiven Bewusstsein tritt.

Ich versuche also nunmehr, der suggestiven Beruhigung in der Tiefe und Stimmigkeit von Wahrnehmungsangeboten nachzugehen, die sich aber – das muss deutlich wiederholt werden – auch am Ende des Stückes für den Zuschauer bestenfalls stabilisieren, nicht jedoch dem bewussten oder gar reflexiven Zugriff gegeben sind. Gemäß dem im 1. Teil Gesagten darf auch niemand meinen, mit dem von mir bedeutungsvoll Bezeichneten hätte man den Sinn. Dieser ist nicht zu haben, er ist nur zu vollziehen... z.B. in meiner Erinnerung wiederzuerwecken... vielleicht auch für andere, die meine Begeisterung nachvollziehen können. Man kann ihn in der Einbildungskraft vorweg ahnen oder in der Lust, endlich selbst ein Stück des Serapionstheaters sehen zu wollen. Ich wähle ein Beispiel aus den zwölf Hauptkostümen. Eine Dame kommt zum Gala-Souper in weißem Kleid, rundes Kapotthütchen, Stöckelschuhen, edel, gehoben, anspruchsvoll. Zum Hütchen lugt zuerst nur passend ein türkisfarbener Unterrock hervor, den man mehr und mehr sieht: Organza oder Tüll, reich, abgestuft, reifenartig gebauscht, blumig, buschelig, polsterartig, aufgeplustert, rauschig, raschelig, krepfig, weich unter dem festlichen Kleid. Was man nicht sehen sollte, drängt hervor, wird Hauptstück. Es stülpt sich das Innen nach Außen. Glatt darüber das weiße Kleid, unnahbar, glänzend, ein paar verspielte Blumen, sonst streng, fast mantelartig, schräg über die Schulter geschnitten, mondän, Dame, ja ganz Dame, mit weißen, langen Ärmeln, nur die eine Schulter nackt... das ist der einzige Rest der auf Sinnlichkeit verzichtenden Dame von Welt, der den Körper dem erwarteten Anflug von Galanterie freilegt, wo die champagnerbeschwingten Herren den prickelnden Kuss flüchtig und diskret ablegen dürfen. Damit es auch jeder weiß, gibt es ja den krönenden Hut in kecker Schlichtheit, wie ihn Jackie Kennedy trug, der keinen Schatten auf das tadellose Gesicht wirft, die Maske, die mit Schminke perfekt und kühl gestaltete Larve, faltenlos, unverbraucht, Papier und nicht plastisch, japanisch, blutleer, das Leben überall verbannt außer den Lippen, die gierig rot. Und der Dame passiert „es“ unentwegt, denn das Unterste, Innerste, Versteckte kehrt sich nach außen: die wuschelige, bauschige Grunnatur dieses Urwalds von Unterrock, diese grüne Raupe aus Wolle oder Gefieder, weich, unberührt, voller Sensibilität, weil mit so viel handgreiflicher Oberfläche, weil gefächert, gebauscht, gerüschelt, gerafft. Was seit adeligen Zeiten Abstand hält, der abstehende Reifrock, ist auf einen großen Schirm reduziert: Wie ein Parasolpilz, ein Dach, in das man von unten blickt, ein aufgeschwungener Flügel, Blütenblatt, das den Blick fängt und auf das eigentliche lenkt: das Geheimnis, das unter Tuch und Tüll Verborgene, der Kokon, der sich öffnen will, soll, wo man nachhelfen

möchte, dass der schöne Käfer erscheint, der Schmetterling, die Frau [...] da ist was zum Berühren, Tasten, Wühlen, Graben, Fummeln und Abstreifen, Schicht für Schicht, Ring nach Ring, die Eroberung der Festung wie alle Unterröcke und Volants, Spitzen und Höschen, Maschen und Rüschen, Bänder und Verschlüsse, die bei den anderen Frauen verwirklicht sind, Anlässe der Ungeduld steigernden Eroberung bis man an den Kern der Sache kommt, jenseits der Schalen und Hüllen, entblättern, entblößen, aufreißen, zerschneiden diesen aufreizenden Schutz, das attraktive Schild für und gegen Begehrlichkeit [...] All diese Assoziationen werden durch die paradigmatischen, jedoch nur sublim, subkutan, suggestiv vermittelten Gesten, Bewegungen, Schreie wach gehalten und durch Fehltritte überdeckt, die vor allem durch die eine unverhüllte Öffnung des Mundes quellen (s.u.). Also keine „wirkliche Dame“, sondern eine „hasch-mich-ich-bin-nicht-immer-unnahbar“, eine, die eine „kalte Schulter“ zeigt aus Angst, ihr Wunsch verwirklicht sich, eine, die im Mini auf dem Stuhl sitzt und das Kleid herunterzieht [...] und genau dieser Moment, diese elementare Basisgeste, wo sich der lebensbestimmende Widerspruch unhaltbar zeigt, wird im „hysterischen Nachspiel“ (19) inszeniert. In der Gala-Nacht sind die Hüllen gefallen und der Rüschenrock geblieben, der alles bedecken muss: unten und oben! Und so steht sie allein im Licht der Bühne, überrascht, zerrt mit nach innen verquetschten Beinen die Jalousie, den Vorhang, die Tarnung, den Rock nach unten, wird – hoch! – oben frei, bedeckt und entblößt sich, da zu viel Bein, hier zu viel Brust, sieht man die Strumpfbänder, Höschen? Weg damit [...] und das Gefummel, das am ganzen Abend um ihren Mund ging, wo sie herumbohrte, die Finger bis in den Schlund steckte, dehnte, zerrte, Speichel ins Rot der Lippen schmierend, seibernde Gier, das geschieht nun hoffnungs- und hemmungslos zum Schutz der letzten Bastion.

Entscheidend ist: Was da am Ende hysterisch herauskommt, hat man durch das ganze Stück schon erwartet – ohne es festmachen zu können oder genau zu wissen. Mit der ersten Geste und ihrem Gala-Kleid ahnt man, dass alles bei der biedereren Hausfrau verrückt werden wird. Und wenn sie am Ende im Unterrock, die Brust unterhalb des zu verdeckenden, so reizenden Punktes vom Halter grausam zerquetscht, ganz wild den Mann anfällt – Katze und Hund –, dann muss das so sein, dann breitet sich Befriedigung aus, denn der lange entwickelte Sinn tritt zutage. War sie schon vorher in kleinen Elementen die Vitalste, hatte sie sich die roten spaghettiartigen Lebensfäden erbalgt, Zeichen ihrer Gier, die – unbefriedigt – aus dem Mund hängen bleiben, so tobt sich mit ihr nicht nur die eigene, sondern auch die fremde Aggression aus: in der endenden „Katastrophe“ (20) wird die Rasende im Lauf, im Sprung, im Anflug abgeschossen, knallt auf den Boden, federt zurück als unbelebte Masse, windet sich kaum noch verendend, wenn das Feuer alles verschlingt. Vielleicht ist nun deutlicher geworden, wie sich die disjunktiven Sinnzeichen entwickeln können, gerade deshalb, weil sie unterhalb der Bewusstseinskontrolle funktionieren, bis sie manifest werden und dann absolute Notwendigkeit haben: Wir haben – soweit wir zu Hingabe überhaupt befähigt sind – diese Notwendigkeit längst in uns selbst erfahren, haben vorweggreifend die Katastrophe selbst vollzogen, so dass das, was endlich auf der Bühne geschieht, nur eine Bestätigung dessen ist, was wir schon in uns trugen. Es ist nur noch der sichernde „Clin d'oeil“, den uns der aggressive (Selbst-)Mörder macht, als auch er am Ende die Gabel zur Kastration ansetzt, zusticht, in die Knie geht und uns zublickt: „Ja, das hattest Du gewollt!“

5. Das große Versagen und die kleine Antwort

Manchmal muss man mit jemandem einen langen Umweg machen, Berge besteigen, Einsamkeiten ertragen und Schmerzen, damit ein ganz einfacher Satz plötzlich lebensbestimmend sinnvoll wirkt. Das kann man wissenschaftlich kaum rekonstruieren. Beweisbar ist so etwas auch nur, wenn der andere die Wirkung bereits erfahren hat. Sie ist unverzichtbar. Wenn während der Kommunikation die Bedingungen der Steigerung des Austausches mit den anderen vollzogen werden, dann kann Dialogizität die Begeisterung im Erlebnis von unbegrenzter Möglichkeit erwecken (Kloepfer 1983 a). Wie aber ist so etwas beweisbar? Nur ein Hinweis, den jedoch zumindest die Teilnehmer des Kolloquiums und meiner Vorlesung erleben konnten. Unter den vielen Thesen dieser Arbeit lautet eine: Die Meta-Effekte des reflexiv habbaren Bewusstseins stehen nicht gegen die durch Kata-Effekt und Überforderung ermöglichte rhythmische Suggestion, sondern steigern sie. Die Spannung von realer Präsenz und fiktionaler Distanz gehört zur Quintessenz des Theaters. Dies habe ich an einer zentralen Basis-Geste des Stückes vorgeführt. Zuerst mussten ganz wissenschaftlich und reflexiv die Bedingungen einer solchen Geste erörtert werden:

1. Es muss eine tief verwurzelte Sinndimension angesprochen werden, also aus einem Bereich, der unentwegt mit unserer Geschichte verwoben war und ist. Sodann musste 2. die Basis-Geste im Sinne von Teil 4 zuerst einmal kontrastiv und überraschend vollzogen werden, damit wie beim Eintauchen in warmes nach kaltem Wasser die Wahrnehmung gesteigert wird; am besten ist es, wenn überraschend auch Angst oder Sehnsucht getroffen wird. 3. Schließlich gilt: Trifft der Reiz – man könnte auch sagen im Hinblick auf das nachfolgende Beispiel: der Angriff, der Eingriff – gleichzeitig verschiedene Sinne, so wirkt er nicht nur synästhetisch, sondern auch synergetisch. Nun zum konkreten Versuch mit der „Selbstverstümmelung“ (6): Im Vortrag kündigte ich mit diesem vorbereiteten Text eine aus dem Stück entlehnte Basis-Geste an und führte sie im pausenlosen Kommentar („Meta-Effekt“) mit der These durch: „Die Fiktionalität meines Tuns hindert die Anwesenden nicht, den sinnhaften Angriff zu spüren: 1. Ich nehme ein Messer. Das polyfunktionale Instrument, vor dem man uns seit frühester Kindheit gewarnt hat und aus gutem Grund, ist mit unserer Geschichte verbunden wie das Gesicht und der mit dem Auge sinnvollste Raum des Mundes. 2. Überraschend klappe ich während dieses wissenschaftlichen Vortrages mein Stilet auf, dessen aggressive Form den Zweck so schön zeigt: Aufschlitzen... und aus dem neutralen wissenschaftlichen Diskurs führe ich es an, in den Mund, den Winkel und spanne die Hand... 3. Ich brauche statt Blut keinen ekligen Faden Speichel aus meinem Mund tröpfeln zu lassen..., denn ich sehe die Gesichter der Anwesenden. Dies mag genügen. Selbst in einem wissenschaftlichen Kontext, ja gerade in diesem Raum morgens um 9.45 in der kalten Universität Frankfurt wirken bestimmte Gesten stark...

Soweit dieser Ersatz eines Beweises. Meta- und Katadiskurs sind komplementär zu gestalten wie Überforderung und Suggestion. Nicht das Wissen, dass etwas real ist, macht bspw. die Angst aus, sondern unsere Fähigkeit, den Sinn des Beängstigenden in uns zu entfalten. Darum hat auch das Wissen von atomarer Bedrohung für manche keine Folgen. Sie verweigern sich dem Sinn. Im Stück kann ich den konkreten Anlass gegen Null gehen lassen, wenn ich gleichzeitig im Gegenüber die Wirklichkeit des „Angst-Sinns“ zur Entfaltung bringe..., so dass letztendlich das größte Ängstigende die Leere ist, über die man nicht

sprechen kann und die Ursache von Selbstmord ist. Es geht um den „Möglichkeitssinn“ der Sinne, der nur in einem Aspekt „Fiktion“ betrifft, und der grundlegend ästhetisch ist.

Die eine Basis-Geste der Aggression – schwankend, ob gegen sich oder andere gerichtet – wirkt, wenn disjunktiv und suggestiv überlagert entfaltet und wenn kontrastiv zum Ziel weiblicher Sehnsucht stehend. Wenn der Aggressive die Mordwaffe – einmal nicht Messer, nicht Revolver, sondern Gabel – nimmt und zustößt und zwar auf den Kern der Sache, den leeren Teller vor den Hungrigen, und es knirscht, dann reagieren die meisten Zuschauer urwüchsig und halten das nicht aus. Schreie gibt es in manchen Vorstellungen, die Leute halten sich die Ohren zu... man wird hysterisch im Publikum..., und dieser Mensch auf der Bühne blickt uns wissend an, zuckt, als würde er ein zweites Mal zustoßen, verzögert, spannt uns und... ha! wieder sind wir getroffen. Die Dialogizität des Stückes beruht nun v.a. darauf, dass bei der Wiederkehr eines solchen Elementes bereits unsere erfolgten Reaktionen mitberücksichtigt sind, ja sogar unsere Fluchtgeste auf der Metaebene. Als sich der Aggressive selbst verstümmelt und mit blutendem Mund aufrichtet in mystische Größe, sich ausstreckt zum „ecce homo“ am Kreuz, dreht und zur Rückseite der Bühne zuschreitet, schließen ihn Kulissen mit Augen der Hauptdarstellerin ein, links und rechts, vielfach und gestaffelt, und hinter ihm fällt ein „Miniaturovorhang“ in die weiße Apotheose, während er sich hinten vor dem imaginären Publikum verneigt: Wir wissen, dass der Autor weiß, dass wir wissen, dass er weiß... Goffman (1974) spricht von „frame-breaking“ und „engrossment“, sieht jedoch wie viele nicht, dass Gebrochenheit unseres Rahmens als Mensch und Schwängerung mit unserer Geschichte keinen Gegensatz bilden. Sie können sich wechselseitig positiv oder negativ steigern. Hier werden die beiden Produktivitäten - in Bedeutung und Sinn - in immer neuen, bestätigten Entwürfen geweckt, so dass der Rezipient mehr und mehr von sich gibt und in Antwort bekommt.

Anfangs geht nur ein Teil des Subjektes ein, da jedoch der Bühnenraum zum Vorstellungs- und Ausdrucksraum meiner unbekannteren „Innerlichkeit“ wird, komme ich Mensch zunehmend menschlich zur Aufführung. Ich könnte mich distanzieren wie identifizieren mit Charakteren oder Handlungen in definierten Zeit-Räumen; die Kunst dieses Schauspiels besteht darin, dass wir nicht als Ganzes, das wir ja nur zeitweise sind und nie haben, sondern als Spannungssystem entfesselt und neu geschaffen werden. Sonst geschieht das nur in gefährlichen oder seltenen, wunderbaren Ausnahmesituationen. Personen, die unkontrolliert ent- und gefesselt werden, durchlaufen gefährliche Krisen. Die Aufdeckung dieser anthropologischen Bedingung ist grausam. Daher der entsprechende Terminus bei Artaud: „Théâtre de la cruauté“. Hierbei muss man aber wissen: „Cruauté“ ist Verallgemeinerung von „cru“, und das heißt ungekocht „blutig“, ungedämpft „roh und wild“, unvermittelt, schroff, hart, anstößig, naturwüchsig, „nackt“ und bloß, unverarbeitet, unzivilisiert, unkultiviert, anarchisch frei, gefährlich...

In meiner sechsten Aufführung verlor die edle Wiener Dame neben mir die Façon und stieß einen Schrei der Enttäuschung aus, weil sie nicht sehen durfte, wie das Beil meuchelmordend den armen Mann traf (8) und war trotz aller Masken und Halt(er)ungen der kultivierten Society zu bewegt, um nicht auf meine Frage ins Ohr der Unbekannten „Das hätten Sie gerne gesehen“ unbeherrscht „Ja!“ zu rufen..., was im Stück weniger peinlich ist, als eine Tat in Wirklichkeit, die vielleicht unnötig geworden ist.

Anhang 1: Literaturhinweise

Eine ausführliche Bibliographie zum Thema gebe ich in dem komplementären Aufsatz „Grenzen der Theaterwissenschaft“ (s.u. 1984).

Ich danke Irene Pfeiffer, die mich nicht nur auf das Serapionstheater aufmerksam gemacht, sondern in die Theaterwissenschaft eingeführt hat, der mein Interesse gilt.

Artaud, A., *La Théâtre et son Double*, Paris 1964; Dt.: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt 1979.

Blakeslee, Th.R., *The right brain*, New York 1980; dt.: *Das rechte Gehirn*, Freiburg 1982.

Goffman, E., *Frame Analysis, An Essay on the Organisation of Experience*, London 1974; Dt.: *Rahmenanalyse*, Frankfurt 1980.

vgl.
(Nummer
des
Artikels im
Band)

Kloepfer, R., Komplementarität von Sprache und Bild am Beispiel von Comic, Karikatur und Reklame, 1976; vgl..

Kloepfer, R. (1983), „Erzählen. Jedermanns ästhetisches Vermögen“, in: MANA, Preprint, Mannheim. **Buchpublikation vorauss. 1984.**

Kloepfer, R. (1984), „Grenzen der Theaterwissenschaft“, in: Thomsen, Chr. (Hrsg.), *Ästhetik des Gegenwartstheaters*.

Anhang 2: Übersicht der Sequenzen unter Aufdeckung mancher Anspielungsbedeutung und einiger suggestiver Sinnelemente

- 1. Entfaltung des Urgebildes...

- 2. Zwergen- und insektenhafte Gestalten formieren sich mit ihren Instrumenten zu einer Dorfkapelle, die aufmarschiert, auseinanderschwärmt und zwei Bläser übrigläßt, deren jeder den Ton angeben will...

* 3. Eine unnahbare Grazie läuft auf dem Band, spreizt sich aus warmem Licht kommend unter fremden Blicken bis ihre verrenkte Hinwendung sie in kälterem Licht von der Szene führt...

* 4. Eine Person, ein Paar, eine größer werdende Gruppe füllt in steten Pulsationssprungen das „clair-obscur“ der Bühne...

* * 5. Aufstellung der Gruppe vor dem Publikum und jeder zieht eine Fratze...

* * * 6. Ein Mann in weißem Gewand schneidet sich vor einem, zum Publikum als Spiegel offenen Schminktisch die Mundwinkel auf, nach der Selbstverstümmelung blutend schreitet er riesig -“ecce homo“- zum Applaus hinter der Bühne...

- - 7. In einem Kaleidoskop wirbeln Gestalten aus Stücken der Serapionsproduktionen und anderer (?) durch die Bühne und führen in Sekunden Melo-Dramen auf, verneigen sich vor dem imaginären „Publikum“ hinter der Bühne...

** 8. Eine übrig gebliebene Gestalt wartet schlotternd vor Angst auf den Meuchelmord, den eine ausbündig böse Bilderbuchfigur mit einer riesigen Axt vollzieht...

- - - 9. Eine zeitungsbeklemmte Gestalt entfaltet ihre Angst, während sie auf einer Maschine zum Flug ansetzt - eine andere, jesuitisch böse entblößt hinter der Sonnenbrille eine weitere, blinde Brille...

- -10. Harlekinesk gekleidete Murmel-Menschen-Tiere bewegen sich zum Metronom aus dem Vorhang, stoßen mit der Hand vor dem Mund unterdrückte, verschiedene Schreie aus und verschwinden wieder...

-11. In grünem Meer und Opern-Klängen bewegen sich zwei Liebesgestalten unkoordiniert durch den Raum und finden weder zur Musik noch zu sich...

* *12. Die harlekinesken Wesen hängen mit Vogelmusik und -bewegungen als Marionetten am Strick und tauschen ihre Position mit dem „Publikum“, das applaudierend aus dem Hintergrund gekommen war...

* * *13. Zwei Schöne tanzen vor und mit dem Vorhang einen Tango und unterhalten sich gänzlich unkoordiniert amerikanisch und banal...

* *14. Hinter dem bis Kniehöhe geöffneten Vorhang gibt es einen Aufzug alltäglicher Gestalten mit Kino-Figuren der 30er Jahre (=Fatrasie I)...

* * *15. In einer Vorstadtbar sind Männer, denen einer vergeblich eine Rose verkaufen will. Die Juke-Box bringt Laune und Traum-Mädchen zum Tanz. Alles verfällt wieder lasch...

* * * 16. Buster Keaton, der unbezwinglich aus der Bar übrig geblieben ist, baut sich auf und schöpft bei einer Zigarre neue Hoffnung auf Glück...

*17. In einer weiteren Fatrasie (II) wirbeln wieder hinter dem halb hochgezogenen Vorhang fröhliche Gestalten vorbei...

- - 18. Ein hektisch-fröhlich-hysterisch im Restaurant vorbereitetes Souper erblüht zum Abendmahl im Grünen, das im Kampf um die ersehnte Nahrung einen letzten orgiastischen Aufschwung nimmt und in Zerstörung und Müdigkeit zerfällt, bis der Morgen den zerfallenen Haufen wieder weckt...

- - - 19. In einem hysterischen Nachhall führen sich die Gestalten in einer Vielzahl von Szenen unerfüllter Sehnsucht auf und werden in ihrer Isolierung durch Musik zur Show-Gruppe verbunden...

- - 20. Ordnungsmächtige verbrecherische Männer führen zur Katastrophe, in der die Gestalten zusammengeschoßen werden, der Raum brennt und Vögel vom Himmel herabfallen...

* *21. Das Urgebilde rollt sich wieder ein.

Legende: Die Sequenzen sind nach den unterstrichenen Hinweisen zitiert. „-“ bedeutet relative Zeitlänge, „*“ Sequenzen, deren Beziehungsreichtum dominant suggestiv im Lauf des Stückes entfaltet wird. Die Wiederholung des Zeichens bedeutet Steigerung.