


SYMPOSIUM: ÄSTHETIK VERSUS AUTHENTIZITÄT?

24. und 25. Mai 2011
Zürcher Hochschule der Künste

Das Authentische: Vom Theater der Verkörperung zum Tod der
Repräsentation

Frank Raddatz

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Büro für die Gleichstellung
von Menschen mit Behinderungen EBGB

prohelvetia

fondation fondazione fundaziun 
stiftung **corymbo**

 
 Zürcher Hochschule der Künste
Institute for Art Education

Konzept und
Realisation

MIGROS
kulturprozent

Zur primären Zielsetzung von Bertolt Brechts epischem Theater zählt das Aufbrechen der Illusion. Der Schauspieler soll nicht hinter oder in der Figur verschwinden, sondern sich in Darsteller und Figur verdoppeln. Die Geste des Authentischen wird erzeugt, indem der dargestellte Charakter nicht verkörpert sondern als gesellschaftlich Handelnder gezeigt wird. Im Kontext des epischen Theaters kommt der Behinderung jener verfremdende Effekt zu, der die Vorgänge ihres sogenannten natürlichen, gängigen und selbstverständlichen Charakters entkleidet. Denn mehr als alles andere ist das Natürliche geschichtlich konstruiert und zugerichtet.

Im Theater nach Brecht wird nicht länger die Illusion und ihre Technik der Verkörperung kritisiert sondern das Verhältnis der Repräsentation. Repräsentation, z. B. einer Figur durch einen Schauspieler, wird als Mangel erfahren. Wie die Kopie gegenüber dem Original ein Defizit aufweist, trägt der Repräsentierende Züge eines ewigen Stellvertreter. Philosophie – wie theatergeschichtlich erhält die Repräsentation leitende Funktion, nachdem der Logos gegenüber dem mythischen Denken als Medium der Wahrheit inthronisiert wurde. Die Idee ist mit den Dingen dieser Welt durch Abschattung verbunden. Kunst aber heißt vor diesem Horizont, Schatten von Schatten zu erzeugen. Theater wird als Abbildungsverhalten und nicht als Wirkzusammenhang verstanden. Dagegen partizipierte die homerische oder vorsokratische Welt, um die mimetische Praxis der Nachahmung zentriert, noch an der Fülle des Seins.

Von dieser Warte entspricht die Sehnsucht nach Authentizität dem Wunsch nach Partizipation. Unter arbeits – und lebensweltlichen Bedingungen, die immer weniger starre Identitäten produzieren, und in immer höheren Maße Flexibilität fordern, gilt es eine offene Ästhetik zu entwickeln. Eine Ästhetik der Präsenz, die in der Einheit von Zuschauer und Akteur gründet, in Kategorien der Wirkung denkt und nicht in Termini der Wiedergabe eines Außen. Der künstlerische Akt ereignet sich als eine singuläre Intensität, die weder Körperbilder normiert, noch ausgesprochen oder unausgesprochen moralische Zurichtungen vornimmt oder jenseitige Ideale propagiert.

Frank M. Raddatz, promovierte über Heiner Müller. Dramaturg u. a. am Schauspiel Köln, Staatstheater Hannover, Staatstheater Stuttgart, Düsseldorfer Schauspielhaus. Internationale Theaterprojekte: Mania Thebaia (2000 – 2002), Promethiade (2008 – 2010). Lehrtätigkeiten an der Universität Hannover, der Universität Mainz, der Universität Düsseldorf, der Ruhruniversität Bochum, der Universität zu Köln, University of Performing Arts, Damaskus (Syrien), lehrt zur Zeit an den Universitäten Greifswald und Regensburg. Mitglied der Redaktionsleitung „Theater der Zeit“, publiziert in „Lettre International“. Als Autor u. a.: "Botschafter der Sphinx" - "Über das Verhältnis von Ästhetik und Politik beim Theater an der Ruhr" (Berlin, 2007), "Brecht frißt Brecht" (Berlin, 2008), "Der Demetriusplan. (Berlin, 2010) Hrsg - „Reise mit Dionysos“ (Berlin, 2006), mit Kathrin Tiedemann: "Reality strikes back – Tage vor dem Bildersturm" (Berlin, 2008), dieselben: "Reality strikes back II – Tod der Repräsentation" (Berlin 2010). Eigene Regiearbeiten u. a. : "Außer diesem Stern..", "Achill in Modern Wars" und "Hysteria oder Brechts LAB", "Warming up", "City of Dreams". Mitglied des Internationalen Theaterinstituts (ITI).

Das Authentische: Vom Theater der Verkörperung zum Tod der Repräsentation

Die leitende Frage nach dem Authentischen, der dieses Symposium im Rahmen der Ästhetik nachgeht, ist nicht nur innerhalb der Darstellenden Künste aktuell. Die weltweiten Bekundungen der Fernsehgemeinde in Sachen Reality - TV und Talk Shows, Einschaltquoten genannt, machen evident, was die Veranstalter als Omnipräsenz einer Sehnsucht nach dem Authentischen bezeichnen. Womöglich hat dieser Topos das Zeug die Signatur unserer Zeit zu bestimmen. Das ist durchaus verwunderlich, da beispielsweise ein Blick auf die Architektur zeigt, daß gerade das zutiefst Nicht - Authentische den Ton angibt. Ich spreche jetzt von Deutschland und der Hauptstadt der Deutschen, wo man sich seit Jahren mit dem Projekt eines Wiederaufbaus des Stadtschlusses abmüht, also der Installation von historischen Fassaden. Mit Sicherheit nach brandaktuellen Gesichtspunkten der Energieeffizienz. Das ist alles gut und schön, nur eben alles andere als authentisch.

Daß das Authentische im Bereich der Darstellenden Künste das Wort der Stunde ist, beweist u. a. der Umstand, daß es bereits die dritte Veranstaltung dieser Art ist, zu welcher der Referent innerhalb eines Jahres geladen ist. „Theater des Authentischen oder Inszenierung einer konstruierten Wirklichkeit?“ lautet der Titel einer Diskussion im Rahmen des Out Now Festivals in Bremen im Juni 2010, über „Theatrogene Zonen oder Wie sexy ist das Authentische?“ debattiert eine andere Runde im Februar dieses Jahres in Berlin und heute also „Authentizität versus Ästhetik“ in Zürich.

Was aber steckt dahinter, daß der theatrale Geist der Zeit im Schlagwort von der Authentizität Gestalt annimmt? Keineswegs handelt es sich um eine ästhetische Kategorie wie jede andere. Vielmehr um jenen Kampfbegriff, mit dem die neuen Theaterformen, das postdramatische Theater oder die sogenannte Off – Szene gegen das etablierte Stadttheater, das Literatur- und Regietheater zu Felde zieht. Mit großem Erfolg kann man konstatieren. Auf dem diesjährigen Theatertreffen stehen mit dem HAU, dem Ballhaus Naunynstraße, beide aus Berlin, Kampnagel aus Hamburg und dem Forum Freies Theater aus Düsseldorf gleich mehrere Produzenten der freien Szene auf dem Siegertreppchen und dürfen sich angesichts ihrer performativen Triumphe gegenseitig auf die Schultern klopfen. Das Authentische boomt, während jenseits seiner Grenzen

anscheinend solch luftige Gebilde wie 'konstruierte Wirklichkeiten', 'theatrogene Zonen' oder schlicht 'die Ästhetik' im routinierten Trott auf der Stelle treten. Aus diesem Blickwinkel zeigt sich die Thematik dieser Veranstaltung als eine doppelte. Zu betrachten wäre die Bruchstelle, welche Formen, die mit dem Begriff des Authentischen assoziiert werden, gegenüber der traditionellen Entwürfen markieren. Ich benutze Bruchstelle im Sinne der Kategorie der Diskontinuität, wie sie Michel Foucault in der >Archäologie des Wissens< vorstellt, um die Situierung neuer Wahrheitsfelder und Techniken der Generierung von Wissen zu bezeichnen. Zweitens wäre zu erörtern, wie ein Theater das mit Behinderten arbeitet an dieser Fraktur partizipieren kann, und was diese Entwicklung für das eigene Selbstverständnis bedeutet.

Um es gleich vorwegzunehmen, ich bin nicht derjenige, der eindeutige Antworten zu diesen Problemstellungen beizusteuern weiß. Doch will ich gern versuchen, Paradoxien, Widersprüche, ja sogar Sackgassen zu erhellen. So könnte man meinen, daß Künstler, die sich der Authentizität verschrieben haben, persönliche Motive, subjektive Mythologien oder private Manien auf die Bühne bringen. Als etwa Heiner Müller um 1970 herum mit dem interpersonalen Literatur – und Schreibkonzept von Bertolt Brecht bricht, geschieht dies vor allem, um die eigenen Obsessionen in das Zentrum des künstlerischen Prozesses zu stellen. „Mich interessiert, das zu machen, was nur ich machen kann, solange ich kann, so gut ich kann“ (W 11, 368) formuliert Müller sein Credo der Authentizität. Diese, die eigenen Traumatisierungen reflektierende Haltung wird manifest, wenn Müller in >Die Hamletmaschine< den Selbstmord seiner Frau Inge Müller, deren verschiedene vorherige Suizidversuche mit Eskapaden aus dem Eheleben Ulrike Meinhofs und dem Selbstmord der Ophelia – Figur Shakespeares collagiert: „Ich bin Ophelia. Die der Fluß nicht behalten hat. Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit der Überdosis AUF DEN LIPPEN SCHNEE Die Frau mit den Kopf im Gasherd. Gestern habe ich aufgehört mich zu töten. Ich bin allein mit meinen Brüsten meinen Schenkeln meiner Schoß. Ich zertrümmere die Werkzeuge meiner Gefangenschaft den Stuhl den Tisch das Bett. Ich zerstöre das Schlachtfeld das mein Heim war.“ (W4, 547). Das ganz Eigene, die literarische Überlieferung und Brennpunkte des gegenwärtigen geschichtlichen Horizonts verschmelzen zu etwas ganz Singulären. In Bezug auf Kleist schreibt László F. Földényi: er „unterwirft nicht die Worte einer Idee, sondern schafft mit Worten, nicht eine Idee, sondern ein Schicksal“ (Földényi, 276). Eine Formulierung, mit der sich auch das poetologische Konzept Müllers umreißen läßt. Wobei Müller ganz offensichtlich autobiographisches Material nutzt, um das eigene Schicksal bzw. dessen traumatische Determination künstlerisch zu bearbeiten und damit zu verändern. Das Verfahren mit dem der Dramatiker seine spezifische 'écriture' exponiert, also jene eigene Handschrift mit der auch das Regietheater sich ausweist,

zeugt gerade durch seine Singularität von der Echtheit respektive Authentizität des Ausdrucks.

Ganz anders geht es jedoch im Theater des Authentischen zu. Auf der Ebene des Ausdrucks, selbst anhand der gewählten Stoffe erfahren wir in der Regel nichts über individuelle Prägungen aus dem symbolischen Haushalts der inszenierenden Künstler. Ja, Aufführungen mit dem Etikett >authentisch< garantieren, daß Persönliches oder Privates, Idiosynkrasien oder individuelle Beweggründe der Verantwortlichen außen vor bleiben. Weder Text, noch Regie geben den Schauplatz des Authentischen ab sondern die Leerstelle des Schauspielers. Die Abwesenheit des Schauspielers ist die Voraussetzung des Authentischen.

So bringt das Regieduo Hofmann & Lindholm Feuerwehreute auf die Bühne, die im wirklichen Leben exakt diese berufliche Tätigkeit ausüben, bildet die Gruppe Rimini – Protokoll statistische Regelmäßigkeiten ab, indem sie je nach lokaler Rahmung 100 Berliner, 100 Wiener oder 100 Athener auf die Bretter stellen. Die Formation She She Pop begeistert mit der Idee, daß die auf der Bühne Agierenden im Kontext von William Shakespeares >König Lear< die eigenen Väter zu Protagonisten des Abends machen, und mit ihnen nach den Regularien der Diskursethik das Kleingedruckte der familiären Erbschaftsangelegenheiten öffentlich diskutieren, - bevor ihnen ihre Kinder, Söhne oder Töchter, das Messer an den Hals setzen. Das tun sie - anders als in der elisabethanischen Vorlage - natürlich nicht als Bürger einer Zivilgesellschaft. Die Überschreitung von Grenzen des Legalen, die der Schauspieler im Als - Ob Modus praktiziert, sieht das dokumentarische Theater nicht vor. Wenn Orest in der nach ihm benannten >Orestie< seine Mutter mit der Axt zerhackt, geht diese Untat in den symbolischen Haushalt der demokratischen Polis ein, gerade weil sie als unerhört gilt. Die traditionelle Funktion des Theaters besteht also darin, Grenzüberschreitungen und Tabubrüche theatralisch zu diskutieren, die gerade nicht von der Moral oder dem jeweils geltenden Strafbuch gedeckt werden. Das Scheinhafte des Theaters und der Literatur gibt den Ausschweifungen des Unbewussten und seines Wunschapparats oder den Paradoxien des Rechts Gestalt, auf welche die Gemeinschaft Bezug nimmt, ohne die Untaten tatsächlich zu praktizieren. Nur vom Theater der Römer ist bekannt, daß tatsächlich auf der Bühne im Namen des Echten Gliedmaßen abgehackt oder sonstige Gewalttaten an Sklaven ausgeübt wurden, um der Illusion des Bühnenvorgangs Intensität zu verleihen. Das griechische Theater berichtet nur über Grausamkeiten, zumeist sind es Boten die Zeugnis ablegen, zeigt das Berichtete aber nicht auf offener Bühne. Der Vorgang findet also in der Vorstellung statt.

Das Theater des Authentischen weiß durchaus um seine Beschränkungen hinsichtlich des Bösen und läßt demonstrativ entlassene Strafgefangene oder Prostituierte agieren. So in den Inszenierungen >Biberpelz< von Volker Lösch und in seiner Aufführung von >Lulu<. Fragt man sich, welchen Effekt die Verwendung des Rohmaterials, des nicht schauspielerisch durchdrungenen Materials bewirkt, kann ich persönlich nicht sagen, daß ich durch die Präsentation der leibhaftigen Huren einen wie auch immer gearteten Mehrwert eingestrichen habe. Mein Bild über das Gewerbe hat sich nicht geändert. Das mag damit zu tun haben, daß die Originalzitate der Betroffenen genau in das Schema passen, das ich bereits im Kopf habe, das also keine Details oder Aspekte vorkommen, die meine Neugier stimulieren oder einen neuen Horizont eröffnen. Abgesehen von diesem dramaturgischen Mangel ist das chorische Sprechen, derart unspezifisch, das es wahrscheinlich vollkommen gleichgültig ist, ob Hausfrauen, Sozialarbeiterinnen oder Kleingewerbetreibende in Sachen Sex gemeinsam Zeilen skandieren. Wenn ich mich in gewisse Spelunken in Berlin oder in anrühige Straßen begeben, mache ich mit Garantie eine weitaus authentischere Erfahrung als in dem abgedunkelten Parkett der Schaubühne, wo ich völlig ungefährdet dem Geschehen folge.

Ganz anders betroffen werde ich dagegen, wenn Christoph Schlingensief sein Sterben zum Fokus einer Inszenierung zu machen. Dem kann sich, selbst wer möchte, schlecht entziehen. Doch es ist nicht die ausgestellte Krankheit, die den Sog erzeugt, wie ich bei den Bayrischen Theatertagen 2010 in Regensburg erfahre, als das Theater Memmingen drei depressive Patientinnen auf die Bühne setzt, die aus ihren Tagebüchern vorlesen und von ihrem Krankheitsverlauf berichten. Unter therapeutischen Gesichtspunkten, wahrscheinlich durchaus hilfreich, weil die Darbietung den Erkrankten doch jede Menge Aufmerksamkeit beschert, handelt es sich um ein ästhetisches Desaster. Als der Theaterkritiker vom Bayrischen Rundfunk Christoph Leibold durchaus richtig sagt, daß die bloße Zurschaustellung kranker Menschen sich nicht automatisch zu Theater addiert, bricht ein Tumult los. Die depressiven Damen geraten außer sich, der behandelnde Arzt ist empört und hetzt das Publikum auf. Wenn ich anfangs sagte, daß ich auch in Sackgassen gerate, will ich an dieser Stelle gern zugeben, daß ich hier mit meinem Latein am Ende bin. Immanuel Kant unterscheidet zwischen drei grundsätzlich verschiedenen ästhetischen Veranlagungen. Derselbe Gegenstand kann nach Kriterien der Zweckmäßigkeit, nach moralischen oder ästhetischen Gesichtspunkten beurteilt werden. Meines Erachtens weigert sich Christoph Leibold zu Recht, dort ästhetische Maßstäbe anzulegen, wo menschliche Anteilnahme am Platz ist. Ich möchte auch nicht in eine Situation kommen, wo ich sagen muß: „Also die Schilderungen dieser Dame rechts von ihren Selbstmordversuchen, fand ich ziemlich blaß. Das habe ich schon viel besser gesehen“ oder ähnliches. Wenn ich mich aber gegenüber dem ästhetischen

Objekt nicht frei verhalten darf, und ästhetische Kritik einen Krankheitsverlauf womöglich negativ beeinflusst, ist genau die Freiheit, die das Spiel ausmacht, vom sogenannten Authentischen einkassiert. Bekommt man zudem das Gefühl, daß ein Arzt seine Patienten ausstellt, um seine Existenz als Mediziner mit künstlerischen Weihen zu schmücken, wird die Angelegenheit recht unappetitlich.

An dieser Stelle, wollte ich eigentlich einen Videomitschnitt des „Theaterprojekts mit Langzeitpatienten aus der stationären Psychiatrie“ zeigen. Matthias Bittner und Malte Ludwig erarbeiten an der Medizinischen Hochschule Hannover mit psychisch Kranken theaterähnliche Formen. Dabei werden keine geprobtten Auftritte reproduziert sondern die Beteiligten erfinden ihre Beiträge immer wieder neu, so daß nicht genau klar ist, was an den Abend passieren wird. Matthias Bittner und Malte Ludwig erfinden auch keine Rollen für die Akteure sondern verabreden nur gewisse Abläufe.

Die Verantwortlichen der MHH haben erst untersagt, dieses Filmdokument öffentlich zu machen, um die Persönlichkeitsrechte der dort Gezeigten nicht zu verletzen. Ich finde, das ist eine nachvollziehbare und richtige Entscheidung. Hier eröffnen sich offensichtlich Grauzonen, wo komplexe ethische und rechtliche Abwägungen zu treffen sind. Der Verweis auf Authentizität allein genügt sicherlich nicht, um in solchen Grenzfällen, wo auch Abhängigkeiten existieren wie im Fall Memmingen zum mitreisenden Arzt, Entscheidungen zu legitimieren. Ganz anders liegt der Fall, wenn der Blinde Christian Spremberg in >Das Kapital< von Rimini – Protokoll auftritt und aus seinem Berufsleben erzählt, weil er nicht hospitalisiert ist und eine ganz eigene autonome Existenz führt. Also als zwar gehandicapter aber ansonsten uneingeschränkt Verantwortlicher entscheidet er darüber, an welchart Veranstaltungen er teilnimmt und was er von seiner Existenz preisgibt.

Der Fall Memmingen zeigt genauso wie die mangelnde Durchschlagskraft der Prostituiertenauftritte, daß es durchaus einen Graben gibt zwischen dem Authentischen und dem Ästhetischen. Wenn ich anfangs sagte, daß es sich bei dem Authentischen um eine enorm aufgeladene ästhetische Kategorie handelt, widerspreche ich mir jetzt offenbar. Was sich zeigt ist, daß das Authentische als solches noch kein ästhetisches Surplus produziert. Jetzt sind wir also an dem Punkt, wo der Titel dieser Veranstaltung >Authentizität versus Ästhetik< greift. Diese Differenz wird von der Intensität gestiftet. Der Schauspieler, der einen Feuerwehrmann oder einen psychischen Kranken spielt, kann entsprechende Charaktere durchaus überzeugender, weil intensiver, zur Darstellung bringen als der Betreffende selbst. Jean Jacques Rousseau spricht in diesem Zusammenhang von Paradox des Schauspielers. Dieses Paradox ergibt sich aus

der Tatsache, daß der Schauspieler um so kälter er innerlich ist, um so besser Leidenschaft darstellen kann. Bei der Darstellung handelt sich also um einen bewußten Akt, der Intensität intendiert. Gegen diesen Vektor des Illusionstheaters wendet sich Brecht in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts mit breitgefächerten Attacken. Brecht klassifiziert diese Intensität als Manipulation, als bisweilen sogar mit Magie aufgeladene Hypnose. Ich zitiere aus Brechts theatertheoretischer Hauptschrift >Kleines Organon für das Theater<: „Gegen wir in eines dieser Häuser und beobachten wir die Wirkung, die es auf die Zuschauer ausübt. Sich umblickend, sieht man ziemlich reglose Gestalten in einem eigentümlichen Zustand: Sie scheinen in einer starken Anspannung alle Muskeln anzuspannen, wo diese nicht erschlafft sind in einer starken Erschöpfung. Untereinander verkehren sie kaum, ihr Beisammensein ist wie das von lauter Schlafenden, aber solchen, die unruhig träumen, weil sie auf dem Rücken liegen. Sie haben freilich ihre Augen offen, aber sie schauen nicht, sie stieren, wie sie auch nicht hören sondern lauschen. Sie sehen wie gebannt auf die Bühne, welcher Ausdruck aus dem Mittelalter stammt, der Zeit der Hexen und Kleriker. ... Der Zustand der Entrückung, in dem sie unbestimmten, aber starken Empfindungen hingegeben scheinen, ist desto tiefer, je besser die Schauspieler arbeiten, so daß wir, da uns dieser Zustand nicht gefällt, wünschten, sie wären so schlecht wie nur möglich.“ (GW 16, 673f.) Brechts Theater, das epische Theater stellt sich nun die Aufgabe, Techniken zu entwickeln, um zu zeigen, daß „nicht die Illusionen geschaffen werden: der Schauspieler sei die Figur, und die Vorführung das Geschehnis“ (GW 16, 685). Indem Brecht die Verkörperlichung, das heißt die Einheit vom Figur und Schauspieler aufspaltet, mindert er die Intensität, auf welcher die Illusion sockelt. Dadurch daß der Schauspieler im epischen Theater nicht nur als Figur im Bühnengeschehen agiert sondern auch als Schauspieler, der sich in ein Verhältnis zu dieser Figur setzt, wird ein gewisser Grad von Authentizität ermöglicht. Wenn es einen Wegbereiter des Theaters des Authentischen gibt, dann ist es mit Sicherheit Brecht. Es ist also auch keineswegs ein Zufall, das André Wirth, der die angewandten Theaterwissenschaften in Gießen gründete, wo viele Heroen dieser neuen Theaterform wie Rimini – Protokoll, She She Pop, Gob Squad etc. studierten, Schüler Brechts war und in den 50er Jahren am Berliner Ensemble ein – und ausging.

Reguliert Brecht durch Rückgriffe auf das Authentische des Schauspielers die Wirkung von dessen Spiel, so schafft er damit zugleich Freiräume, um das Theater als Denkstätte zu etablieren. Die Kunst steht bei ihm ganz im Dienst der Wahrheit. Nun tätige ich bei den genannten Veranstaltungen weder besondere Erkenntnisse über das Wesen des Feuerwehrmanns, komme über Allgemeinplätze hinsichtlich der Prostitution nicht hinaus, und verstehe nach der Aufführung von Rimini – Protokoll keineswegs besser, was es mit den undurchsichtigen oder gar gespenstischen Transaktionen des Kapitals auf sich hat.

Was also ist eigentlich der Gewinn solcher Messen des Authentischen? Um hierauf Antworten zu finden, lohnt es, den Effekt der Intensität noch etwas genauer zu betrachten. 1806 bearbeitet Heinrich von Kleist das Lustspiel >Amphitryon< von Jean Baptiste Molière. Letzterem hatte es 1668 dazu gedient, die erotischen Eskapaden seines obersten Dienstherrn des Sonnenkönig Louis XIV, komödiantisch zu konnotieren. Der oberste Weltenherrscher Zeus sucht in der Maske des Amphytrion dessen Gattin Alkmene auf, um mit ihr die Nacht zu verbringen. Nun geschieht bei Kleist etwas eigenartiges. Auf seine Ehefrau wirkt der nachgeahmte Amphytrion echter und realer als sein empirisches Vorbild. Vor die Wahl zwischen ihren Gatten und das Trugbild gestellt, entscheidet sie sich prompt für die Simulation. In einer - von Kleist eigens eingeschobenen - Szene ruft Alkmene die Unschuld in den Zeugenstand, um die Erfahrung voller Präsenz, die Wahrheit der Mimesis zu beenden. Nach einem außerordentlichen Beischlaf ist sie sich so sicher:

„Wie meiner reinen Seele! Meiner Unschuld!
Du müsstest denn die Regung mir mißdeuten,
Daß ich ihn niemals schöner fand als heut.
Ich hätte für sein Bild ihn halten können,
Für sein Gemälde, sieh, von Künstlerhand,
Dem Leben treu, ins Göttliche verzeichnet.
Er stand, ich weiß nicht, vor mir wie im Traum,
Und ein unsägliches Gefühl ergriff
Mich meines Glücks, wie ich es nie empfunden,
Als er mir strahlend wie in Glorie gestern,
Der hohe Sieger von Pharissa, nahte.
Er war's Amphytrion, der Göttersohn!
Nun schien er selber einer schon mir der
Verherrlichten, ich hätt ihn fragen mögen,
Ob er mir aus den Sternen niederstiege“ (II Akt, 4. Auftritt)

Die Attribute der Kunst, mit denen Alkmene ihren Liebhaber ausstattet, machen diesen nicht etwa weniger wirklich als in der Realität sondern lassen ihn praller, voller, präsenter als in Wirklichkeit erscheinen. Ein seltsames Phänomen, der an den Zauber des Theaters rührt und auf den Boden der Tragödie respektive ihrer Theorie führt. Die Entstehung der Tragödie und der Ursprung des Theaters sind bekanntlich ein und dasselbe. Hervorgegangen ist das Theater aus kollektiven Festen in Zusammenhang mit Opferhandlungen, begleitet von ritueller Drogeneinnahme und orgiastischen Vereinigungen. Hier sind die kulturell notwendigen Zwänge wie Freud sie in >Das Unbehagen in der Kultur< schildert aufgehoben und es „enthüllte sich der wahre Mensch, der bärtige Satyr, der zu seinem Gotte aufjubelt“ (KSA 1, 58). So nachzulesen bei Friedrich Nietzsche in >Die Geburt der Tragödie<. Im Zustand der Ekstase, zu deutsch

>Außer – Sich – Sein<, werden die Akteure ihres Gottes ansichtig und partizipieren an jener Fülle und Präsenz, welche die Sphäre der Götter auszeichnet. Ausdrücklich ist dieses Erfahrungsfeld an das Fest gebunden, so wie die Dionysien in Athen eben auch nur zu bestimmten, wiederkehrenden Zeitpunkten stattfinden und Richard Wagner die Festspiele in Bayreuth nach antikem Vorbild auch nicht als Dauerbetrieb einrichtet. Auf diesen festlich - ekstatischen Urgrund der Kunst, insbesondere der Theaterkunst, bezieht sich Alkmene, wenn sie den göttlichen Liebhaber für voller nimmt als den wirklichen. Intensität bildet also keineswegs Reales ab sondern ist im Gegenteil als etwas Wunderbares, als Etwas außerhalb der Ordnung definiert, als ein Ereignis, das die Ordnungen der Repräsentation durchbricht. Es handelt sich dabei keineswegs um eine andere Ordnung, die ohne die primordiale Realität existieren könnte. Das Fest kann nur den Alltag unterbrechen, weil Überschüsse zurückgelegt werden, die kollektiv verzehrt werden. Der Satyr, den Nietzsche als den wahren Menschen bezeichnet, ist nur ein vorübergehender im orgiastischen Fest erreichbarer Zustand. An anderer Stelle nennt Nietzsche ihn ein fingiertes Naturwesen. Auch die Ekstase ist nur wunderbar, wenn es ein Bei – Sich - Sein gibt, zu dem man zurückkehren kann. So gesehen meint das Authentische, wie es in unserem Kontext verwandt wird, den Zustand des Alltäglichen, das regelmäßig Wiederkehrende, das aus der Ordnung Stammende, wohingegen das Ästhetische, die Schönheit, den Überschuss samt Ausnahmezustand darstellt. Dieser Ausnahmezustand meint eine Partizipation an der Fülle, die körperliche Beschaffenheit oder Unversehrtheit der Protagonisten steht dabei nicht zur Diskussion. In der Tragödie treten sogar Tote auf und demonstrieren volle Präsenz.

Das ist alles natürlich im Theater des Authentischen nicht möglich. Die angehende Ärztin, die sich ihr Studium mit Gelegenheitsprostitution verdient oder der spielsüchtigen Betriebsrat, der sein Eigenheim an Geldspielautomaten verzockt, so zu sehen und zu hören bei Rimini-Protokoll, sind eben selbst da, wo sie auf der Bühne stehen, meilenweit von Schillers Postulat entfernt, der Mensch wäre erst dort Mensch, wo er spielt. Derselbe Mensch, der dem aufgeklärten Denken über Jahrhunderte als entfremdet galt, ist – nach dem der Kapitalismus alternativlos dasteht - urplötzlich authentisch. Also bei sich selbst angekommen. Obwohl die Gelegenheitsprostituierte wie der suchtgefährdete Betriebsrat zutiefst zwiespältige Naturen sind, wird ihnen nun jene Authentizität konzediert, die Nietzsche, dem wahren, mit der Natur versöhnten Menschen im Zustand des Rausches zugesprochen hat. Das heißt wir haben es mit zwei gegenläufigen Entwürfen zu tun: der arbeitenden versus den spielenden Menschen. Der arbeitende Mensch, wie auch immer es um ihn persönlich bestellt ist, wird als echt definiert, während der spielende Mensch unecht ist. Eine Seifenblase aus Schall und Rauch. Wenn wir im Zusammenhang mit dem Theater des Authentischen vom Tod der Repräsentation sprechen, weil die echte

Hure eben nicht von einer Schauspielerin nachgeahmt wird, ist die Sphäre der Repräsentation auch die Sphäre des Spiels. Der spielende Mensch, das ist der vom Tod befreite Mensch. Der Mensch aber im authentischen Theater spielt nicht. Der spielende Mensch tritt mit dem Fall des Vorhangs aus dem Bannkreis des dargestellten Schicksals heraus. Diese Freiheit haben weder die Medizinstudentin noch der Betriebsrat. Wenn sie spielen wollen, können sie sich vor den Fernseher setzen und an den Erfolgen oder Niederlagen ihrer Mannschaft teilnehmen oder beim public viewing gemeinsam mit anderen enthusiastisch die Anstrengungen hoch bezahlter Leistungssportler verfolgen. Sie können auch vorm Computer mit dem Cursor kleine Männchen aufeinander hetzen, Zivilisationen auf- oder abbauen oder Bauklötze verschieben. In der Tat kann man diese Sphäre des Spiels kaum gegenüber der Welt der Arbeit als echt oder authentisch bewerten. Der Versuch, Freiräume einzugrenzen, in denen der Mensch in Zusammenhängen agiert, die nicht kommerzialisiert und von Effektivitätsdenken beherrscht werden, macht einen weiteren Aspekt der Problematik deutlich – die Aufspaltung in Akteure und Zuschauer.

Vielleicht lässt sich behaupten: beim Theater des Authentischen handelt es sich um eine Rebellion der Zuschauer. Etliche Jahre nach Peter Handkes >Publikumsbeschimpfung< schlägt das Publikum zurück, in dem es selbst auf die Bühne drängt, sich weigert von Dichtern vorgefabrizierte Texte aufzusagen und sich lieber mittels jener Klischees verständigt, die Roland Barthes als >Sprache des universellen Journalismus< charakterisiert. Vielleicht ist im Theater des Authentischen der gleiche Wunsch am Werk, die zerstückelten Lebensverhältnisse nicht auf Dauer hinzunehmen, der zunehmend als ein Wille zur Partizipation auf der politischen Bühne eine Rolle spielt. In Deutschland hat er gerade die traditionell in Baden – Württemberg regierende CDU vom Thron gestoßen, weil die Bevölkerung sich weigert ein Bahnprojekt genannt Stuttgart 21 durchzuwinken. In Berlin nehmen völlig undenkbar mehr als über 600000 Bürger an einer Entscheidung über die Wasserwerke teil. Unter diesem Aspekt der Partizipation wäre die Schweiz mit ihren permanenten Volksabstimmungen die natürliche Heimat des Theaters der Authentizität.

Um mehr über das Wesen der Partizipation oder Emanzipation des Zuschauers zu erfahren, wäre es gut zu erfahren, wie denn überhaupt der Zuschauer in die Welt kam. Irgendwann, so will es die Tragödientheorie, verdoppelten sich die Festteilnehmer und werden in einem Chor verzückter Satyrn ihrer selbst ansichtig. Von dieser chorischen Masse splitterten im Lauf der Zeit einzelne Funken ab und lassen ihr Feuer in singulären Schauspieler - Monaden auflodern. Schließlich haben diese Einzelelemente immer mehr das Sagen, bis niemand mehr weiß, was oder wen die chorische Riege eigentlich

darstellt, so daß sie spätestens in der römischen Antike in jenem Abgrund verschwindet, der die Toten von den Lebenden trennt. Damit daß sich die Spur des Zuschauers auf der Bühne verliert, ist seine Geschichte allerdings noch nicht geschrieben. Ein wechselvolles Schicksal setzt ihn auf die Bühne der Shakespeare – Ära, wo er als Blaublüter mit dem Knüppel auf den Schauspieler eindrischt, wenn ihm dessen Aktionen missfallen. Jahrhunderte später findet er sich in Wagners Bayreuth wieder und muß erleben wie die Gasbeleuchtung ausfällt. Seitdem sitzt er im Dunkeln, insbesondere in jenen Lichtspielhäusern genannten Versammlungsorten, die renditeträchtige Produkte aus der Traumfabrik in den symbolischen Haushalt seines Unbewußten einspeisen.

Brecht nun erweckt den Träumenden, indem er ihm frei nach Descartes Denkaufgaben vorlegt - „Ich denke, also schlafe ich nicht!“ Der Mechanismus der Identifikation wird unterbrochen, um den Zuschauer in einen Akteur zu transformieren. Und nun drängt er also auf die Bühne, angeleitet von professionellen Theatermachern, die nach immer anderen, aber stets originellen Selektionsmerkmalen wagemutige Kommandoeinheiten der Operation Authentizität zusammenstellen. Mal werden neudeutsch Rohstoffverwerter kombiniert, die bei Charles Baudelaire noch poetisch Lumpensammler heißen, mal Feuerwehrleute, dann Huren, Gesetzesbrecher oder Anwohner einer bestimmten Straße oder andersartig abzugrenzender Örtlichkeiten. Auch Zusammenstellungen nach ethnischen Kriterien sind beliebt. Als Leiter eines Antikenprojekts in Düsseldorf durfte ich erleben wie ein Migrantenchor gebildet wurde, dessen Mitgliedern aus unerfindlichen Gründen kein Statistenhonorar gezahlt bekam. Interessanterweise rechnet sich Authentizität durchaus. Die Aufwendungen für Laien auf der Bühne fallen weitaus geringer aus als für professionelle Schauspieler. Deswegen können auch die traditionell knapp gehaltenen Off – Theater unter dem Banner des Authentischen plötzlich mit den Elefanten der Szene mithalten. Der Aufstand der Zuschauer wird so gesehen von einer Win - Win Situation begünstigt. Nun hat es wahrscheinlich schon immer semi-professionelle Kräfte gegeben, die in ihrer Freizeit Theater gespielt haben und wahrscheinlich hat die Laienspielbewegung geschichtlich gesehen schon weitaus größeren Zulauf gehabt als heute. Der Unterschied zu der gegenwärtigen Entwicklung der Authentizität liegt allerdings darin, daß keineswegs an eine langfristige Bindung der für ein Projekt gewonnenen Personen an das Theater geplant ist. Das Label Authentizität weist sich keineswegs mit Namen wie Bürgerchor Berlin, Bürgerchor Wien oder Polis Athens, Darstellende Hauptstadt Huren, Maske und Verbrechen e. V., Migrantenstadl, Firefighters on Stage oder ähnlich klangvollen Erfindungen aus sondern als Marken namens Rimini – Protokoll, Volker Lösch, Düsseldorfer Schauspielhaus, Hofmann & Lindholm etc. Wenn Erfolge errungen werden, d. h. mediale Aufmerksamkeit fokussiert wird, werden sie finanziell wie künstlerisch den namentlich genannten Verantwortlichen

gutgeschrieben und nicht den Beteiligten, die dort unter dem Fokus der Authentizität ihre Lebensgeschichte zum Besten geben. Ansonsten aber paradoxerweise völlig austauschbar sind. Diese Akteure sind - künstlerisch gesprochen – verbrannt. Wie sympathisch auch der blinde Christian Spremberg rüberkommt, kann man seine Lebensgeschichte doch kaum ein zweites oder drittes Mal auf die Bühne bringen. Wenn wir jetzt vor dem Horizont des Theaters mit Behinderten über das Theater der Authentizität sprechen, scheint mir doch diese Limitierung der Auflage augenfällig. Eine Begrenztheit, die das Gegenteil von Deterritorialisierung, von Aufbrechen der Grenzen meint. Das Authentische vermeidet gerade die langfristige Bindung und setzt voll auf den One Night Stand. So zumindest sieht es Starregisseur René Pollesch, der im März 2009 die Protagonisten des authentischen Theaters und insbesondere Volker Lösch frontal attackiert. Zitat Pollesch: „ Das Problem ist, dass beim Theater immer nur abgecheckt wird, war die Aussage jetzt ein Erfolg oder nicht? Die eigentliche Aussage ist der Karrierestatus. Vielleicht würden die Aussagen des Theaters erst dann wieder gehört, wenn es keinen Markt gäbe, auf dem man ökonomisch scheitern kann,... Wenn Volker Lösch in Stuttgart ein Stück mit Migrantinnen macht, ist doch die interessante Frage, wie er jenseits der Theaterhierarchie zu einer Kooperation mit diesen Frauen kommen könnte. Und genau das scheint ihn und viele andere nicht zu interessieren, sondern nur die Herstellung eines Produkts, für das diese Frauen Mittel zum Zweck sind. Künstler reproduzieren in ihrer Arbeitsweise genau die Verhältnisse, die sie angeblich kritisieren.“

Polleschs Kritik entzündet sich an der Tatsache, daß dem Label Authentischen die gecasteten Darsteller und ihre spezifischen Probleme völlig austauschbar sind, weil keine tieferen Beziehung mit den im Namen des Authentischen präsentierten Personenkreis eingegangen wird. Man darf sich als Künstler auch nicht weiter auf diese Eintagsdarsteller einlassen, weil man sie sonst nicht wieder los wird und sie dann die Bühne verstopfen, deren Leere es aber braucht, um neue Instantdarsteller ihrer selbst zu präsentieren. Heute ein Chor mit Hartz-Vier – Empfänger, morgen je nach Stücklage Migrantinnen, Huren oder Gewaltverbrecher und übermorgen >König Ödipus< mit Gehbehinderten und Rollstuhlfahrern. Wenn man jetzt von Partizipation spricht, ist es eine Partizipation, die für den einzelnen außerordentlich eingeschränkt ist. Übertragen auf den politischen Alltag würde das heißen: man hat ein Wahlrecht, darf es aber nur ein einziges Mal ausüben.

Anstatt zu behaupten, daß es einen Wunsch nach Partizipation gibt, der sich als Authentizität äußert, ist es vielleicht sinniger zu fragen: was den Wunsch, die Sehnsucht nach Authentizität überhaupt antreibt. Der gegenteilige Wunsch nach der Ästhetik, den es ja auch geben muß, speist sich aus der Sehnsucht nach dem Schönen, nach dem

Wunderbaren, nach der Fülle und all dem, was es eben nur als Ausnahme gibt und nicht als Alltäglichkeit. Offenbar existiert ein Bedürfnis nach Authentizität und sensibel wie er ist, reagiert der Markt: mit reality shows, dem Theater des Authentischen oder schlicht Leserseiten, wo Beiträge von Lesern wie in dem Wochenmagazin >Die Zeit< eine ganze Seite füllen. Auffällig jedenfalls ist, daß die Sehnsuchtsgestalten des Authentischen in jenem Moment die geschichtliche Bühne betreten, als die reale ökonomische Praxis jene starren Formen des Authentischen, das Charaktere, Sozialverhalten, Mentalitäten zu Identitäten prägt, verschwinden läßt. Der Wunsch nach dem Authentischen ist ein Effekt, der mit der postindustriellen Gesellschaft und dem Aufkommen virtueller Welten einsetzt. Der Abbau starrer, in sich selbst gleichbleibender, stetiger Lebensformen in der Wirklichkeit provoziert offenbar den Wunsch nach Authentizität: einer Sehnsuchtsgestalt. Die Realität wird von immer neuen Wellen der Verflüssigung überrollt, seitdem die vormals industriell geprägte Arbeitswelt mittels der neuen Technologien revolutioniert wird. So vergleicht der amerikanische Soziologe Richard Sennett die Abläufe in einer amerikanischen Großbäckerei vor 25 Jahren mit den gegenwärtigen Produktionsbedingungen. Vor einer Generation war es in der Bäckerei heiß, die Bäcker daher leicht bekleidet, Frauen deswegen nicht zugelassen. Den Großteil der Beschäftigten stellen mit den Zusammenhängen des Backwesens vertraute Facharbeiter. In der Regel Weiße mit rassistischen Tendenzen. Heute ist dieselbe Bäckerei voll klimatisiert und wird von ungelernten Arbeitskräften verschiedener Nationalitäten und beiderlei Geschlechts mit Hilfe computerisierter Abläufe betrieben. Wenn bestimmte Lampen aufleuchten, müssen bestimmte Handlungen vorgenommen. Die Beschäftigten bleiben im Schnitt drei Jahre bei der Firma, bevor sie zu einer anderen Firma, die ganz andere Waren herstellt wechseln. Sennett kommt zu dem Schluß, daß das Subjekt, da es immer weniger die Zusammenhänge begreift, in denen es agiert, zunehmend fragmentiert wird. Der Arbeitsalltag zerfällt immer mehr in eine Vielzahl von Handlungen, die sich aber nicht zu größeren Sinneinheiten zusammenschließen, was sich wiederum unmittelbar auf die Identitätsbildung auswirkt. Sennett schreibt: „Die Erfahrung einer zusammenhanglosen Zeit bedroht die Fähigkeit des Menschen, ihre Charaktere zu durchhaltbaren Erzählungen zu formen!“ (Sennett, 37). Das bedeutet, der Einzelne verfügt über keine narrativen Mittel der Selbstrepräsentanz mehr. Es gibt keine Entwicklung oder kein Reifen mehr, sondern nur noch verschiedene Aggregatzustände des Ichs, was als eine Zerstückelung oder Fragmentarisierung wahrgenommen wird. Sennetts These macht deutlich, daß die Auflösung von Bindungen, Determinanten und Zusammenhängen das Grundereignis bilden, welches offenbar das gegenwärtige Lebensgefühl prägt. Um sich als Autor des eigenen Lebens zu verstehen, braucht es ein gewisses Maß an Linearität. Dagegen setzt Sennett für die globale Welterfahrung den

Begriff der Drift. Niemand weiß, ob er sich in einer Vorwärts- oder Seitenbewegung befindet, während er sich durch ein Netz von Möglichkeiten bewegt, das von kurzfristiger Flexibilität und ständigem Fluß gekennzeichnet ist, wo Unternehmen zerfallen oder fusionieren, Jobs auftauchen und verschwinden „wie zusammenhanglose Ereignisse“ (Sennett, 36). In solch einer Welt von Authentizität sprechen zu wollen, wäre geradezu vermessen. Und doch tun wir es im Kontext der neuen, so überaus erfolgreichen Theaterformen. Wir tun es aber auch deswegen, weil diese Kunstpraxis noch nicht die Bedürfnisse in Augenschein nimmt, auf die sie reagiert. Meine These, daß der Wunsch nach Authentizität in Lebenswelten entsteht, die enormen Dynamiken und Fliehkräften ausgesetzt sind, habe ich beispielhaft mit Sennett argumentiert, könnte sie aber auch mit dem Literaturwissenschaftler Josph Vogl stützen. In „Das Gespenst des Kapitals“ zeigt der Autor, daß die Abläufe auf dem Kapitalmarkt nach der Digitalisierung des Geldes, was de facto eine immense Beschleunigung zu Folge hat, immer undurchschaubarer und unberechenbarer werden. so daß niemand im Augenblick mehr weiß, ob das Geld überhaupt noch den Gesetzen der Ökonomie gehorcht. Also auch die Repräsentanz des Geldes, das eben rein materiell für einen bestimmten Wert steht, ist nicht mehr einfach gegeben. Deswegen braucht das Geld zur Zeiten der Krise auch so viel Vertrauen. Wäre es nur eine rationale Größe, brauchte es keinen Vertrauen, was ja ein Sozialverhalten meint. Während also die scheinbare Invariante des wirtschaftlichen Lebens, das Geld, immer spukhafter operiert, wird von dem Menschen zur gleichen Zeit erwartet, sich immer schneller, immer neuen Strukturen und Techniken anzupassen. Vor diesem Horizont vollzieht sich insofern eine Umwertung der Werte, als sich so etwas wie eine Entblößungskultur im Netz manifestiert. Die Süddeutsche Zeitung schreibt am 9. Mai 2011: „Das Internet ist ein privates Entblößungsmedium geworden. Es hat dort eine Selbstverschleuderung aller nur denkbaren persönlichen Daten stattgefunden. In den sogenannten sozialen Netzwerken stehen persönliche Steckbriefe, klagen die Nutzer lustvoll ihr Leid und offenbaren ihre politischen Einstellungen. Aus der Daten-Askese der achtziger Jahre ist Daten-Ekstase geworden, aus Orwell wurde Orwellness“. Damit ist eine Rahmung gegeben, über die im Zusammenhang mit dem Theater des Authentischen nachzudenken wäre.

Der Gegensatz zwischen Authentizität und Ästhetik, der meint, daß es sich bei dem Theater des Authentischen um keine ernstzunehmende Form der Kunst handelt, denn ansonsten könnte diese Divergenz nicht existieren, wäre erst in dem Moment aufgehoben, wo der Wunsch nach Authentizität seinen eigenen Bedingungen reflektiert. Die Verflüssigung, Dynamisierung und Fragmentierung der Alltagswelt, die das Bedürfnis nach Authentizität überhaupt erst schafft, wäre also in diesem Kontext thematisch zu machen. Das bedeutet, daß in Hinblick auf Theater mit Behinderten, soweit ich das

beurteilen kann, eine gewisse Stetigkeit anzustreben wäre. Denn kurzlebige Projekte, die sich nicht um die Betroffenen sondern um die Namen der Macher zentrieren, verlängern die Ursachen der Fragmentarisierung eher als das sie tatsächlich Bindung schaffen. Bindung und Belastbarkeit der Verhältnisse ist aber der eigentliche Wunsch, der das Mühlrad des Authentischen antreibt. Diese Sehnsucht zieht es in der Tat nicht zum Schönen, als dem Bereich der Ästhetik, als nach der verschwunden Erzählung vom eigenen Leben.