



hdk

Attention Artaud

subTexte 01

Das ist die Geschichte des menschlichen Geistes, wie sie sich an den <anderen> Schauplätzen des kulturellen Imaginären – dem Unbewussten, der Theaterbühne, dem Kinoraum – entfaltet.

Trotz ihrer Absurdität, die zunächst jede unheimliche Wirkung ausschließt, weil wir sehen, dass alles nur gespielt ist, fängt die Szene nach einer Weile an, ganz und gar unheimlich zu werden.

Antonin Artauds Werk rührt an den Grenzen von Dasein und Kunst. Wie ein Gespenst sucht uns bei Artaud das Andere auf, das Jenseitige, das Unfassliche. In der Konfrontation mit dem Unheimlichen spannt sich in seinem verunsichernden Potential ein produktiver Denkraum auf, mit dem das Theaterprojekt «Attention Artaud» spielt. Ergänzend dazu diskutieren hier in subTexte #01 Elisabeth Bronfen, Gerald Siegmund, Benno Wirz und Stephan Müller die Thematik des Gespenstes als Phänomen von abendländischer Kunst und Kultur.

subTexte 01 Attention Artaud

Das Leben
von Antonin Artaud

Geistergespräch
mit Antonin Artaud

DaZwischenKunft:

Das Gespenstische in der
Tradition des Theaters

Das Gespenstische
in der Kultur

Interview mit Stephan Müller

Das geisterhafte Theater
der Grausamkeit des

Antonin Artaud

Besetzung der Aufführung



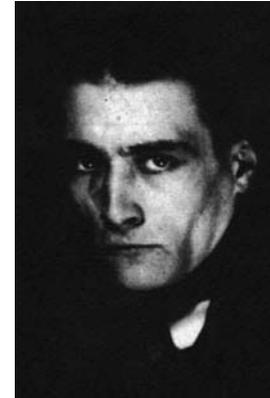
Attention Artaud

subTexte

Die Reihe subTexte vereinigt Originaltexte zu jeweils einem Untersuchungsgegenstand aus einem der drei Forschungsschwerpunkte Film, Tanz oder Theater. Sie bietet Raum für Texte, Bilder oder digitale Medien, die zu einer Forschungsfrage über, durch oder mit darstellender Kunst oder Film entstanden sind. Als Publikationsgefäß tragen subTexte dazu bei, Forschungsprozesse über das ephemere Ereignis und die Einzeluntersuchung hinaus zu ermöglichen, Zwischenergebnisse festzuhalten und vergleichende Perspektiven zu öffnen. Vom Symposiumsband bis zur Materialsammlung verbinden sie die vielseitigen, reflexiven, ergänzenden, kommentierenden, divergierenden oder dokumentierenden Formen und Ansätze der Auseinandersetzung mit den darstellenden Künsten und dem Film.

Die Herausgeber

Attention Artaud



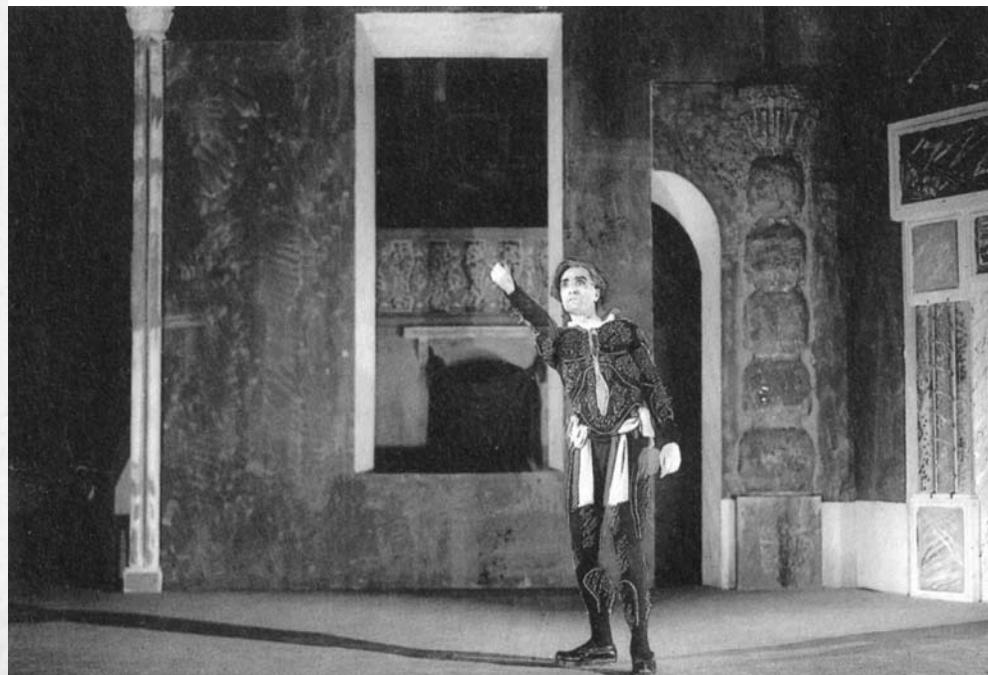
Das Leben von Antonin Artaud

- 1896** Am 4. September in Marseille geboren.
- 1914–1919** Erste Krankheitssymptome, zahlreiche Aufenthalte in Kliniken. Beschäftigung mit Philosophie, Poesie, Mystik.
- 1920–1923** Publikation von Gedichten und Artikeln. Erste Theaterrollen. Einnahme von Opium. Liaison mit der Schauspielerin Génica Athanasiou.
- 1924–1925** Erste Filmrollen. Mitgliedschaft bei den Surrealisten.
- 1926** Ausschluss aus der surrealistischen Bewegung. Gründung des Alfred-Jarry-Theaters. Ende der Beziehung zu Génica.
- 1931–1935** Scheitern zahlreicher Theaterprojekte, Aufführung des Theaterstücks *Die Cenci*, grosser Misserfolg.
- 1936** Mexikoreise, Besuch der Tarahumara-Indianer, Teilnahme am Peyotl-Kult.
- 1937** Irlandreise, Zusammenbruch auf der Rückreise nach Frankreich, Gefängnis und Nervenheilanstalt in Nordfrankreich.
- 1938–1942** Publikation von *Das Theater und sein Double*. Anstaltsaufenthalt in Paris und Ville-Evrard. Freunde bewirken die Verlegung in die freie Zone nach Rodez.
- 1943–1946** Serie von Elektroschocks. Zahlreiche Briefe und Übersetzungen. Entlassung dank Freunden.
- 1947** Aufnahme der kurz darauf verbotenen Radio-sendung *Schluss mit dem Gottesgericht*. Ausstellung von Portraits und Zeichnungen.
- 1948** Krebsdiagnose. Am 4. März findet man Artaud tot am Fusse seines Bettes mit einem Schuh in der Hand.

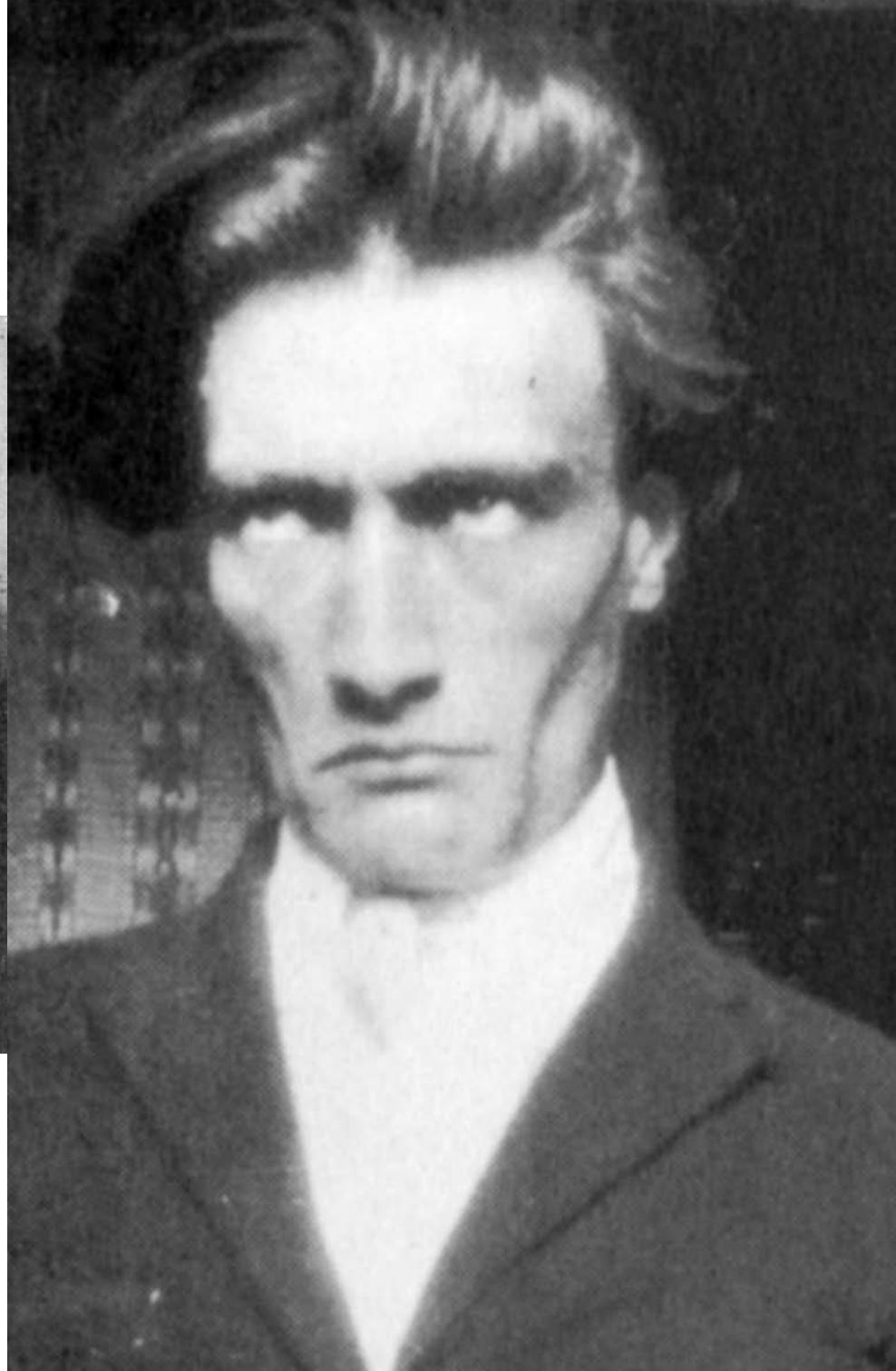
«Solange ich mich verfolgt fühle von einem Double oder von einem Gespenst, ist dies ein Zeichen dafür, dass ich bin.»

Antonin Artaud













Geistergespräch mit AA

von Stephan Müller und Benno Wirz

M/W: Monsieur Artaud, glauben Sie an Geister?

AA: ko embach
tu ur ja bella
ur ja bella

Solange ich mich verfolgt fühle von einem Double oder von einem Gespenst, ist dies ein Zeichen dafür, dass ich bin.

M/W: Wer ist das Double? Wer ist das Gespenst? Und wer sind Sie?

AA: Wer? Wer bin ich?
Woher komme ich?
Ich bin Antonin Artaud,
und wenn ich es sage,
wie ich es sagen kann,
werden sie auf der Stelle
meinen jetzigen Körper
zersplittern
und sich unter zehntausend
notorischen Aspekten
einen neuen Körper
zusammenraffen sehen,
in dem sie mich
nie mehr
vergessen können.

M/W: Die poetische Funktion Ihrer Sprache besteht darin, die Sprache in Verwirrung zu führen. Dies geschieht in einer doppelten Bewegung: Sie sprechen über sich und sprechen über eine Fiktion...

AA: Was ich bin,
ist nicht eingeschrieben,
nicht repräsentiert im Menschen,
der Mensch ist nicht bloss ein opaker Block,
der sich
mit dem Unterdrückten,
Verdrängten
und Unoffenbarten bewegt,
wovon jede Geste eine spontane Offenbarung ist.

M/W: Sind Sie Ihrem Selbstverständnis und Wesen gemäss Denker,
Theatermacher oder Lyriker?

AA: Das Kreuz des Seins besteht darin, mich stets auf ein Wesen
zurückführen zu wollen. Mein Denken verlässt mich auf allen
Stufen. Von der einfachen Tatsache des Denkens bis zur äus-
sersten Tatsache seiner Verwirklichung in Wörtern. Wörter,
Satzformen, innere Richtungen des Denkens, einfache Reak-
tionen des Geistes – ich befinde mich in ständiger Verfolgung
meines geistigen Seins. Sobald ich also eine Form ergreifen
kann, so unvollkommen sie auch sei, halte ich sie fest, aus
Furcht, das ganze Denken zu verlieren. Ich befinde mich un-
ter meinem Niveau, ich weiss es und leide darunter, aber in
Furcht, völlig zu sterben, willige ich ein.

M/W: Die von Ihnen beschriebene Erosion des Denkens birgt in
sich eine Ambivalenz. Sie ist erschreckend, weil Sie im Zerrin-
nen des Denkens an den Wahnsinn rühren. Sie ist aber auch
Zeichen der Zeit, insofern die Form des Selbstverlustes ein
wesentliches Moment der künstlerischen Moderne bildet. Ist
Ihre Welt diejenige der Moderne?

AA: Es gibt etwas, das mein Denken zerstört, ein Etwas, das mich
nicht hindert, zu sein, was ich sein könnte, sondern das mich,
wenn ich so sagen darf, in der Schwebe lässt. Ein verstohlenes
Etwas, das mich der Worte, die ich gefunden habe, beraubt,
das meine geistige Spannkraft herabsetzt, das nach und nach
die Gesamtheit meines Denkens in seiner Substanz zerstört...
Wenn ich meinen Geist ganz richtig beurteile, so kann ich die
Erzeugnisse meines Geistes nur in dem Masse beurteilen, in

dem sie sich mit ihm in einer Art glücklichen Unbewusstheit
vermischen... Ich kann wahrlich sagen, dass ich nicht auf der
Welt bin.

M/W: Als Mitglied der surrealistischen Bewegung setzten Sie sich ab
von André Breton's Zentraldoktrin des surrealistischen Mani-
festes – oder wurden Sie von den Surrealisten abgesetzt?

AA: Der Surrealismus ist vor allem eine Geisteshaltung, er emp-
fiehlte keine Rezepte. Der erste Punkt ist, sich im Geist gut
niederzulassen. Kein Surrealist ist auf der Welt, glaubt sich in
der Gegenwart, glaubt an die Wirksamkeit des Sporngeistes,
des Guillotinegeistes, des Rächergeistes, des Arztgeistes, und
entschlossen hofft er, sich neben dem Geist zu befinden. Die
surrealistische Revolution zielt auf eine allgemeine Abwer-
tung der Werte, eine Wertminderung des Geistes, eine Demi-
neralisierung der Evidenz, eine absolute und neuerliche Ver-
wirrung der Sprachen, auf das Uneben-Machen des Denkens.
Die surrealistische Revolution zielt auf die Auflösung und die
Disqualifizierung der Logik, die sie bis zur Ausrottung ihrer
urtümlichen Verschanzungen verfolgen wird.

M/W: Daraus ergibt sich eine neue Qualifikation von Logik, die sich
ständig der Disqualifikation aussetzen soll. Liegt darin die
Wahrheit des permanenten Wandels der Logik?

AA: Ich glaube nur noch an die Wahrheit dessen, was mein Mark
erregt, nicht an das, was sich an meine Vernunft wendet. Ich
habe Abstufungen im Gebiet des Nervs entdeckt. Ich fühle
mich jetzt imstande, die Wahrheit auseinanderzuhalten.

M/W: Welche Wahrheit wird dabei auf welche Weise auseinander-
gehalten?

AA: Im Bereich des gefühlsmässig Unwägbaren nimmt das durch
meine Nerven hervorgerufene Bild die Form höchster Geis-
tigkeit an, dem seinen Charakter der Geistigkeit zu entreissen
ich ablehne. Und so wohne ich der Bildung eines Begriffs bei,
der in sich selbst das Gleissen der Dinge trägt, und der mit
einem Lärm von Schöpfung auf mich zukommt. Jedes Bild

befriedigt mich nur dann, wenn es gleichzeitig Erkenntnis ist, wenn es zur gleichen Zeit seine Substanz wie auch seine Klarheit mit sich führt. Mein von der diskursiven Vernunft ermüdeten Geist möchte im Räderwerk einer neuen, einer absoluten Gravitation mitgerissen werden. Das ist für mich wie eine völlige Neugestaltung, an der einzig die Gesetze des Unlogischen beteiligt sind, und bei der die Entdeckung eines neuen Sinns triumphiert. Ich gebe mich dem Fieber der Träume hin, aber um diesem neue Gesetze abzugewinnen. Im Delirium suche ich die Vervielfältigung, die Verfeinerung, das geistige Auge, nicht die gewagte Weissagung. Es gibt ein Messer, das ich nicht vergesse.

M/W: Ihr Name ist auf Gedeih und Verderb mit dem *Theater der Grausamkeit* verbunden. Was ist das für ein Theater? Ist es überhaupt Theater?

AA: *Theater der Grausamkeit* bedeutet zunächst einmal Theater, das für mich selbst schwierig und grausam ist. Und auf der Ebene der Vorführung handelt es sich nicht um jene Grausamkeit, die wir uns gegenseitig antun können, indem wir einander zerstückeln, indem wir unsere persönlichen Anatomien mit der Säge bearbeiten..., sondern um die viel schrecklichere und notwendigere Grausamkeit, welche die Dinge uns gegenüber üben können. Wir sind nicht frei. Und noch kann uns der Himmel auf den Kopf fallen. Und das Theater ist dazu da, uns zunächst einmal dies beizubringen. Ich schlage daher ein Theater vor, in dem körperliche, gewaltsame Bilder die Sensibilität des Zuschauers, der im Theater wie in einem Wirbelsturm höherer Kräfte gefangen ist, zermalmen und hypnotisieren.

M/W: Ist das *Theater der Grausamkeit* ein Theater, das sich Gewalt zu Nutze macht?

AA: Man darf nicht vergessen, dass eine Theatergebärde zwar gewaltsam, doch unbeteiligt ist und dass das Theater gerade die Nutzlosigkeit der Handlung lehrt, die, einmal ausgeführt, nicht mehr ausgeführt werden kann, dass es den höheren Nutzen des von der Handlung ungenutzten Zustands lehrt,

der jedoch, umgekehrt, die Sublimierung hervorruft.

M/W: Auch 60 Jahre nach Ihrem Tod wirken viele Theatermacher oder Lyriker im geistigen Windschatten von Ihnen. Was würden Sie Ihnen als Losung mit auf die kreative Reise geben?

AA: kre
kre pek
kre
e
pte

Alles muss haargenau in eine tobende Ordnung gebracht werden.

puc te
puk te
li le
pek ti le
lruk

Dies zeigt, dass der Geist der Poesie, wenn er wirkt, stets nach der Art brodelnder Anarchie, nach einer völligen Zersetzung des Realen durch die Poesie strebt.

M/W: Monsieur Artaud, wir danken Ihnen für das Gespräch.

DaZwischenKunft: Das Gespenst in der Tradition des Theaters

von Gerald Siegmund

Wenn man Sie hört», sagt der eine Herr überrascht zu seinem Gesprächspartner, mit dem er sich über Theater unterhält, «ist dem Schauspieler auf der Bühne und bei den Proben nichts ähnlicher als Kinder, die nachts auf Friedhöfen Gespenster spielen, indem sie ein grosses weisses Laken an einer Stange über ihren Kopf halten und unter diesem Katafalk schauerliche Laute von sich geben, mit denen sie die Vorübergehenden erschrecken.» Der andere gibt ihm unumwunden Recht. Der Schauspieler, schenkt man Denis Diderots Dialog aus *Das Paradox über den Schauspieler* Glauben, ist nichts anderes als ein Gespensterschauspieler. Er «hüllt sich in eine grosse, aus Weidenrouten geflochtene Marionette» ein, «deren Seele er ist. Diese Marionette bewegt er in einer Weise, die jedermann erschreckt [...]. Er flösst uns, wie sie vorhin schon sehr richtig bemerkt haben, ebenso Furcht ein, wie sich die Kinder gegenseitig Furcht einflössen, indem sie ihre kurzen Wämslein über den Kopf ziehen, sie hin und her schwenken und dabei so gut sie können, die unheimliche, hohle Stimme eines Gespenstes nachahmen.»¹

Bürgerliche Gespenster

Wie ist das zu verstehen? Sollen Schauspieler in der bürgerlichen Theatertradition, zu deren Entstehen Diderot entscheidend beigetragen hat, nicht vielmehr Menschen darstellen anstatt Gespenster? Zumal man Gespenster ohnehin nicht darstellen kann, weil es sie nicht gibt? Schaut man genauer hin, spielt das Gespenst im Nachdenken über das Theater immer schon eine, wenn nicht sogar die zentrale Rolle.

Was Diderot in seinem *Paradox* entwirft, ist ein Versuch, den materiellen Körper, die immaterielle Rolle und die Gesellschaft, die sie beide trägt, prägt, rahmt und formt, in eine sinnvolle und geordnete Beziehung zu setzen. Für Diderot ist das Gespenst zu-

nächst nichts anderes als die zu spielende Rolle. Diese wiederum, die sich über den Schauspieler stülpt wie ein Weidenkorb und ihm Form und Halt gibt, ist eine Konstruktion, die als ideales Modell in der empirischen Wirklichkeit nicht existiert. Sie ist durch Beobachtung und Nachahmung aus menschlichen Verhaltensweisen in der Gesellschaft extrahiert worden und kann im Umkehrschluss, weil sie kein Gegenstück in der Realität hat, nicht nachgeahmt werden. Was nachgeahmt wird, ist das Gespenst, das keinen Körper hat. Als solches trifft es auf seinen Gegenspieler, das Monster, dem sich dieses Modell überstülpen muss wie ein Bettlaken, damit es eine richtige Form erhält. Das Monster wird im Probenprozess, der nach Diderot qualvoll sein muss, gezähmt. Das Gespenst ist mithin etwas Immaterielles, Geistiges, während das Monster ganz und gar Körper zu sein scheint, verlassen von Sinn und Verstand und deshalb nur als unförmig und deformiert zu erkennen. Das Gespenst tritt demnach auf den Plan, weil die Ordnung der Welt nicht perfekt ist und in der Nachahmung vervollkommen werden soll. Das Gespenst ist in der bürgerlichen Tradition des Theaters der imaginäre Wunsch, diese Lücke in der Ordnung der Natur zu schliessen. – Das Gespenst ist die Schliessung dieser Lücke und weist als solche gerade auf sie hin.

Metaphysische Verweise: Theateravantgarden

Diderots Marionette taucht in veränderter Form in den Theateravantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder auf. Die Deckungsgleichheit von Körper, Rolle und Gesellschaft, die Diderots Versuch, den Gespenstern Herr zu werden, impliziert, beginnt sich hier bereits zu lösen, um die Lücke in der Ordnung der Welt selbst ins Visier zu nehmen. In Edward Gordon Craigs Theater übernimmt die Übermarionette die Rolle des Gespenstes, die den Schauspieler zum Symbol des Göttlichen stilisiert. In Wsewolod Meyerholds Versuchen, die Masken der Commedia dell'Arte durch die Körper seiner Schauspieler wiederzubeleben, steckt der Versuch, durch die Körper einen Zugang zur Welt des Unsichtbaren zu schaffen.² Antonin Artauds Entwurf eines Theaters der Grausamkeit ist ein ebensolches Hadern mit diesem Anderen des Sichtbaren, der seinen Schatten auf den Menschen wirft. Das Bindeglied, das Artauds von ihm selbst als leblos empfundenen Körper wieder an das ungeteilte Leben anzuschliessen vermag, ist der Affekt, die Furcht und der Schrecken. Die Unmöglichkeit

und die Utopie seines Theaters steckt in der Einsicht, dass das Leben nie ungeteilt sein kann. Sie alle stehen für ein Theater, das auf eine andere, vielleicht ältere Theatertradition Bezug nimmt, die den Schauspieler als Maske oder, um Artauds Wort zu gebrauchen, als Hieroglyphe für das Andere versteht. Der Schauspieler wird in der Tat zum spiritistischen Medium für das Andere. Nicht das Nachahmen, welches das Gespenst mit dem Monster zusammenbindet und beide in einer Illusion zum Verschwinden bringt, steht bei diesen avantgardistischen Vorstellungen von Theater im Mittelpunkt, sondern die Berührung des Körpers durch sein Anderes, Unpersönliches, Allgemeines, durch etwas, was als Geistiges, Virtuelles oder Ideelles keinen Körper hat und niemals eine geschlossene Verkörperung erfahren kann. Dieses Andere aber entspringt keiner transzendenten Sphäre, sondern ist das Andere des materiellen Körpers selbst, eines Körpers, der wie für Artaud immer schon Bild und Sprache ist, die ihn in Differenz zu sich selbst setzt und damit als Körper wie Jean-Luc Nancy es formuliert, überhaupt erst «exponiert».³

Blick, Zeit und das Subjekt: Shakespeares Hamlet

Das wohl berühmteste Beispiel in der Theaterliteratur für die Exponierung des Subjekts durch das Gespenst, das die Selbstgegebenheit des Subjekts stört, ist Shakespeares Hamlet. Das Gespenst von Hamlets Vater fügt in den Bühnenraum eine andere Zeit und einen anderen Blick ein, der nicht gleichzusetzen ist mit dem Blick einer Person. Sein Auftauchen auf der Plattform des Schlosses, das sich dadurch ankündigt, dass Hamlet und die Wachen die Zeit vergessen haben («Was ist die Uhr?», fragt etwa Hamlet), wird im Text immer wieder mit einer Sehstörung in Verbindung gebracht. Hamlet berichtet Horatio, dass ihm das Erkennen seines toten Vaters einzig und allein dadurch möglich wurde, dass das Gespenst das Visier hochgezogen habe. In diesem Visier wird der gespenstische Blick, der «ganz fest» auf Hamlet gerichtet ist, selbst gerahmt und ausgestellt. Der Blick gerät ins Visier und macht sich dadurch als Blick sichtbar, ohne dass er an einen Körper zurückgebunden werden könnte. Der gespenstische Blick, der zugleich da und nicht da ist, erblickt Hamlet und richtet seinen Anspruch an ihn. Er nimmt Hamlet selbst ins Visier und erkennt ihn als Hamlet. Doch Hamlet wird nach der Begegnung selbst zum Gespenst für sein Umfeld, ein Schatten seiner selbst, der Unsinn

redet. Sein Sprechen ist mit dem Schatten der Toten belegt.

Hamlet, so Jacques Lacans Lesart, befindet sich immer in der Zeit des Anderen.⁴ Er ist hinübergewechselt in das Feld des Anderen, seines Vaters, der Geschichte und deren Gesetz, das er zu erfüllen trachtet bis zu dem Punkt, an dem er sich selbst auslöscht. Er lebt nicht mehr sein Leben in seiner Zeit, sondern befindet sich in einer merkwürdigen Zwischenzeit, in der sich die Gegenwart in Vergangenheit und Zukunft ausweitet und als solche auflöst. Hamlet wird verortet und verzeitlicht durch eine Instanz, die ausserhalb seiner selbst liegt, die ihn als Selbst auslöscht, von der sein Selbst aber abhängig ist. «Das Gespenst», so Hans-Thies Lehmann in Bezug auf Heiner Müllers Theatergespenster, «konstituiert mich als fraglich, sekundär, von Beginn an abgeleitet, von Generationen generiert, indem es vorgängig mich erblickt und so erst «macht»».⁵ Das Gespenst ist die maskierte an- und abwesende Gegenwart der Vergangenheit auf der Bühne, eine Vergangenheit, die ihren Anspruch an das Subjekt stellt. Die Figur des Gespensts markiert den Ort, in dem Geschichte auftritt, in dem Erinnerung und Gedächtnis waltet, in dem diejenige unpersönliche, gesellschaftliche Ordnung erscheint, worin wir leben und worin wir unseren Ort finden müssen.

Die Sehstörung inszenieren

Etwa zur gleichen Zeit wie Shakespeares Hamlet hat ein anderer Theaterpraktiker in Italien das Gespenst als Sehstörung, als Fleck im Blickfeld, zu fassen versucht. Der Szenograf Angelo Ingegneri, 1585 Ausstatter der *Ödipus Rex*-Inszenierung im *Teatro Olimpico* in Vicenza, beschreibt in seinem 1598 veröffentlichten Traktat *Über die Kunst, Bühnenstücke darzustellen* die Darstellung von Gespenstern auf der damals neu aufkommenden zentralperspektivischen Bühne.⁶ Eine gellende und rauhe Stimme soll es haben, auf Rädern daherkommen und überhaupt sich viel bewegen. Dieses «unförmige Gebilde» soll weder Arme und Beine haben, nur mit einem Schurz bekleidet sein und durch schwarze Schleier entrückt werden. Umso erstaunlicher ist es, dass dieser unförmige Fleck im Fluchtpunkt der Perspektivkonstruktion auftauchen soll als jene Figur, welche die Ordnung des Sichtbaren aufgrund ihrer Grössenverhältnisse ganz empfindlich stören musste. In jenem idealen Punkt, worin sich das Betrachtersubjekt in der perspektivischen Konstruktion selbst spiegelnd in den

Blick nimmt, wird es angeblickt von einem anamorphotischen Fleck, einer gespenstischen Erscheinung, die den Betrachter in ihren Bann zieht, gerade weil sie inkonsistent ist und dort nicht hineinpasst. Wie Hamlet wird er angeblickt von seiner Wahrheit, die immer die Wahrheit des Anderen ist.

Das Gespenst fordert Distanz. Kommt man ihm zu nahe, löst sich die Wirkung auf und das symbolische System, die Bühne, welche es stützt und hervorbringt, verschwindet und gibt sich als willkürliche Konstruktion zu erkennen. Genau dies hatte Voltaire erfahren müssen, als 1748 an der Comédie Française seine Tragödie *Semiramis* uraufgeführt wurde. Der durch Lichteffekte sorgfältig vorbereitete Auftritt des Gespenstes wurde der Lächerlichkeit preisgegeben, weil er inmitten einer Horde von Zuschauern stattfand, die, der damaligen Konvention entsprechend, auf der Bühne Platz genommen hatten.⁷ Voltaires Proteste führten zehn Jahre später schliesslich dazu, dass die Comédie Française die Zuschauer ganz ins Parkett verbannte, um die Bühne so zum Illusionsraum abzuschliessen.

Auch bei Lessing kam Voltaires Gespenst nicht gut an. Im Zuge der Aufklärung hat Lessing 1769 in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* Shakespeares Konstruktion der Gespenster gelobt, während er Voltaires Umgang mit ihnen als dem Gebot der Naturnachahmung widersprechend ablehnte. Gerade weil Shakespeares Gespenster nicht durch sich, sondern einzig durch ihre Wirkung auf die anderen Figuren wirkten, seien sie als wahrscheinlich zu erachten und dem Theater zu erhalten.⁸ Ins Innere jener Figuren verlegt, mit denen die Gespenster Umgang pflegen, findet man sie auch in Henrik Ibsens Drama *Gespenster*, worin sie als kulturelle Werte definiert werden, die das Subjekt in seinen Meinungen und Verhaltensweisen prägen. August Strindberg macht sie in seiner *Gespenstersonate* zu Echo- und Projektionsräumen der zentralen Figur, die überall Gespenster sieht, weil sie die Wahrheit hinter der bürgerlichen Fassade erkennen kann. In Wahrheit ist das, was wir für die Wirklichkeit halten, eine kontingente Konstruktion, die auf Verdrängungen beruht. Genau an diese rühren die Gespenster.

Affekt und Suggestion: Gespenster heute

Etymologisch wird das Wort Gespenst vom althochdeutschen *kispanst* abgeleitet, was soviel wie «Eingebung» im Sinne einer

Suggestion bedeutet. Was kann diese Suggestion heute sein, wenn wir sie nach den totalitären Katastrophen des 20. Jahrhunderts, die auf ihre Weise das Andere Wirklichkeit werden lassen wollten, nur noch schwerlich auf ein metaphysisches Prinzip beziehen können, wie es die Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch konnten? Das Andere, das uns im Theater berührt, hat aufgehört, ein geschlossenes und in sich stimmiges Anderes zu sein. Die Auflösung der «natürlichen Gestalt», wie es Günther Heeg in Bezug u. a. auf Diderot genannt hat,⁹ ist längst in vollem Gange. Das Betttuch hat sich über den Körpern der Schauspieler gelüftet und legt wie in Inszenierungen von Frank Castorf deren ganze monströse Körperlichkeit frei. Umso mehr Dinge schweben gespenstisch in der Luft. Die Gespenster sind freigesetzt worden von Bindungen an Rollen oder Körper. Was in der Luft liegt, sind ganz im Sinne Artauds Affekte.

Im Stück *Showtime* der britischen Theatergruppe Forced Entertainment gibt es eine Szene, in welcher der Schauspieler Robin Arthur mit einer Strumpfmassage über dem Kopf sich ohne motivierte Vorbereitung den Inhalt einer Dose Spaghetti über den nackten Bauch kippt. Langsam fängt er an, mit schmerzverzerrter Stimme zu sprechen. Ein weiterer Darsteller, der sich als Baumstamm verkleidet hat, macht es ihm aus Sympathie oder Mitleid nach und schmiert sich ebenfalls rote Sauce auf jene Stelle, an der man auch bei einem Baumstamm den Bauch vermuten könnte. Trotz ihrer Absurdität, die zunächst jede unheimliche Wirkung ausschliesst, weil wir sehen, dass alles nur gespielt ist, fängt die Szene nach einer Weile an, ganz und gar unheimlich zu werden. Die Wirkung setzt nun gerade deshalb ein, weil wir sehen, dass die Szene hergestellt und nicht echt ist. Der Affekt beginnt uns zu affizieren, weil er nicht nachgeahmt ist. Die gespenstische Wirkung dieser Szene entsteht dadurch, dass die Wirkung nicht auf eine kausale Ursache zurückzuführen ist, sondern dem konkreten Material auf der Bühne «von aussen» hinzugefügt wird. Der Affekt, der gestützt wird durch die Zeichenhaftigkeit des Vorgangs, der ihm eine temporäre Gestalt verleiht, entsteht als magischer Mehrwert, als Surplus in dem Moment, in dem die Spaghetti durch unsere Vorstellung von Verwundung und Tod mit Affekten besetzt werden.¹⁰

Da und doch nicht da zirkuliert der Affekt ortlos zwischen Bühne und Zuschauerraum. Die Wirkung ist damit niemals

auf ein materielles So-Sein der Körper oder Materialien auf der Bühne zu reduzieren. Sie wird erzeugt durch das gespenstische Andere der Kultur, ihrer Werte und Praktiken, die sich zwischen Zuschauer und Bühne schieben, diese spalten, um eine Öffnung für das Gespenst zu schaffen. Was uns das Gespenst suggeriert, ist unsere Verhandlung mit der symbolischen Ordnung unserer Kultur, in die wir immer schon eingebettet sind und die in der Ungestalt des Gespenstes ihren Auftritt hat. Gespenster kommen dazwischen. Sie stören uns und teilen uns mit, dass, auch wenn Zuschauer und Akteure im Theater nur zu zweit zu sein scheinen, wir doch mindestens immer schon zu dritt sind.

- 1 Denis Diderot, «Das Paradox über den Schauspieler», in: Denis Diderot, *Ästhetische Schriften II*, Friedrich Bassenge (Hg.), Berlin 1984, S. 481–539, hier: S. 486.
- 2 Gerda Baumbach, «Geister-Erscheinungen auf dem Theater», in: Edda Fuhrich, Hilde Haider-Pregler (Hg.), *Theater Kunst Wissenschaft. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag*, Wien, Köln, Weimar 2004, S. 53–54.
- 3 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Berlin, Zürich 2007, S. 107–109.
- 4 Jacques Lacan, «Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet», in: Shoshana Felman (Hg.), *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading Otherwise*, Yale 1977, S. 11–52.
- 5 Hans-Thies Lehmann, «Gespensterkunden», in: *Merkur* 48 (549), 12/1994, S. 1101–1107, hier: S. 1104.
- 6 Angelo Ingegneri, «Über die Kunst Bühnenstücke darzustellen», in: *Maske und Kothurn*, V (1959), Heft 1, S. 81–88.
- 7 François M. A. Voltaire, «Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne», in: *Les oeuvres complètes de Voltaire*, Band 30A, Nicholas Cronk (Hg.), Oxford 2003, S. 139–165.
- 8 Gotthold Ephraim Lessing, «Hamburgische Dramaturgie», in: Lessing, *Werke in drei Bänden*, Band II, Herbert G. Göpfert (Hg.), München 1982, S. 30–56, Stücke 10, 11 und 12.
- 9 Günther Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, Frankfurt a. M. 2000.
- 10 Gerald Siegmund, *Theater als Gedächtnis*, Tübingen 1996.

Das Gespenstische in der Kultur

von Elisabeth Bronfen

Gespenstische Kräfte sind so alt wie das Theater selber. In Shakespeares Dramen tauchen sie gerne in der Nähe von Schlachtfeldern auf: die drei unheimlichen Schwestern, die den Kriegern Macbeth und Banquo im Morgengrauen nach einem blutigen Kampf von der ruhmreichen Zukunft erzählen; Hamlets toter Vater, der auf der Suche nach Rache für seine Ermordung nachts Soldaten erscheint, die auf dem Turm des Schlosses von Elsinore Wache schiebend einen Angriff Fortinbras erwarten; auch jener Chor der Verstorbenen, der in der Nacht vor der Schlacht von Boswithfield Richard III. ermahnt, er solle beim morgigen Kampf jener gedenken, deren Tod er auf seinem Gewissen hat. Diese spektralen Gestalten stellen sicher, dass eine Herrschaftsabfolge, die ins Chaos zu fallen droht, wieder in eine ordentliche Bahn zurückgelenkt wird. Die Gespenster rufen zwar mit ihren Warnungen weitere Tötungen hervor. Doch leiten sie auch neue Gründungsgeschichten ein. Die von ihnen heraufbeschworene Gewalt zielt auf die Wiederherstellung einer politischen Hegemonie, der eine Zukunft beschieden ist.

Jene Figuren hingegen, die sich von diesen gespenstischen Stimmen dazu verführen lassen, gegen die symbolische Ordnung zu verstossen, werden am Ende des politischen Spuks wieder zum Schweigen gebracht: sei es das radikale Subjekt Macbeth, das im Königsmord seine grundsätzliche Bereitschaft zur Grenzüberschreitung beweist; sei es der melancholische Sohn Hamlet, der die ihm vorgeschriebene, gesellschaftliche Stelle des Kriegerkönigs verweigert; sei es der verbitterte Politiker Richard, der einen Streit zwischen Brüdern bis zur fatalen Konsequenz vorantreibt, weil durch die Schwäche seines Königs ein Machtvakuum entstanden ist. In einem zweifachen Sinne werden diese Figuren ihrerseits zu Gespenstern: Sie unterliegen in dem von ihnen ausgelösten Machtkampf. Und sie werden jene politische Neugründung geistig heimsuchen, die ihre Tilgung notwendig macht. Diese

Geisterseher müssen von der öffentlichen Bühne verschwinden, damit die von ihnen in Unruhe gebrachte politische Hegemonie überleben kann. Ihr Aufbegehren muss aber zugleich als zutragender Geist theatralisch inszeniert werden.

In dieser imaginären Doppelung liegt die Pointe. Shakespeares Dramen zeigen, wie Geschichte von dem Fortleben gespenstischer Stimmen geprägt ist. In ihnen sind jene Geister, die aus der Vergangenheit zurückgekehrt sind, um politische Katastrophen herbeizuführen, mit jenen Geistern verschränkt, die in der neu gegründeten politischen Ordnung, woraus sie ausgeschlossen werden müssen, in Zukunft nachwirken werden. Das Ableben der widerständigen Geisterseher ist zwar die Voraussetzung für die wiedergewonnene Machtbalance. Doch ihrer wird nachträglich gedacht – als überwundene Kraft des politischen Aufbegehrens. Weil Malcolm den abgeschlagenen Kopf des Widersachers Macbeth als Insignium seines politischen Überlebens versteht, nimmt er diesen in jener Abschlussrede zur Hand, in der er seine Ritter zu den ersten Fürsten einer zentralisierten Monarchie erennt. Fortinbras lässt Hamlet das Ehrenbegräbnis eines Soldaten zukommen, obwohl er sich Zeit seines Lebens nie dafür entscheiden konnte zu kämpfen. Heinrich VII. besteigt seinen Thron in der Hoffnung auf einen Frieden, der unter dem Zeichen jener blutigen Verwundungen Englands steht, die in der Gestalt seines monströsen Vorgängers ihre schrecklichste Verkörperung gefunden hatten.

Die Gespenster am Ende dieser Gründungsgeschichten erheben nicht nur die rhetorische Geste der Wiederholung zum Kernmerkmal eines kulturellen Weiterlebens. Denn nun haben die Störer der politischen Ordnung jene spektrale Stelle inne, von der überhaupt die Verführung zum Aufstand ausgegangen war. Sie bilden ebenso wie die Gespenster, die ihre Katastrophe begleitet haben, ein Scharnier zwischen Vergangenheit und Zukunft, und zwar insofern, als sie dafür einstehen, dass geistige Kräfte zwar aus einer Gegenwart, in der für sie kein Platz ist, verschwinden, jedoch nie verloren gehen. Das Verlassen der politischen Bühne, das in den Dramen Shakespeares jener des Theaters entspricht, ist nie endgültig. Im Gegenteil: Das vom Aufbegehren der Geisterseher verkörperte Potenzial des Umschlags als kreative Kraft muss aufrufbar bleiben. Auf den Bereich des Gespenstischen, der abseits der Welt alltäglicher Ereignisse liegend ein Arsenal an

Kräften beherbergt, muss zurückgegriffen werden können, und zwar immer dann, wenn eine Veränderung angesagt ist.

Die Faszination für diesen Schattenbereich vorgeprägter Revenants hat jedoch nicht nur die Bühnenliteratur geprägt. Spätestens seit der romantischen Philosophie gibt auch der Raum der kritischen Selbstbefragung eine Bühne für das Auftauchen des Spektralen ab. «Der Mensch ist diese Nacht, dies leere Nichts, das alles in ihrer Einfachheit enthält – ein Reichthum unendlich vieler Vorstellungen, Bilder, deren keines ihm gerade einfällt –, oder die nicht als gegenwärtige sind» erklärt Hegel in einer Passage aus der *Jenaer Realphilosophie* (1805), die den Titel *Nacht der Welt* trägt. Ein Bilderschatz, der sich mit der Zeit entfalten und darin eine differenzierte Persönlichkeit entstehen lassen wird, ist dem Menschen immer schon inhärent. Doch diese Selbstbilder sind ihm nicht gegenwärtig, weil er sie noch nicht bewusst ergreifen kann. Die *Nacht der Welt* dient Hegel nicht nur als Anfangs- sondern auch als dynamischer Umschlagpunkt, an den das Ich wiederholt zurückkehrt. Der Geist kann sich nur angesichts der Gespenster entfalten, die ihm seine vielen potentiellen Entäusserungen vor Augen führen. «In phantasmagorischen Vorstellungen ist es rings um Nacht», fährt Hegel fort. «Hier schießt dann ein blutig Kopf, – eine andere weisse Gestalt plötzlich hervor, und verschwinden ebenso – Diese Nacht erblickt man, wenn man dem Menschen ins Auge blickt – in eine Nacht hinein, die furchtbar wird, – es hängt die Nacht der Welt hier einem entgegen.»

Gemäss Hegel lässt sich also die Geschichte des Geistes als Geistergeschichte wiedergeben. Diese spektrale Dimension der Geistesgeschichte greift auch Freud in seiner Topologie des psychischen Apparates auf, den er wie ein Bühnenraum konzipiert. Den Salon des Bewussten, über dem das mahnende, strafende Auge des Überichs wacht, grenzt er in seinem Entwurf vom Unbewussten durch eine Türe ab, die von einem kritischen Wächter bewacht wird, ebenso wie das Schloss in Elsinore. Auch in den Salon des Bewussten kann – wie der Geist des verstorbenen Königs Hamlet – verdrängtes psychisches Material zurückdrängen, jedoch nur solches, welches sich im Unbewussten geschickt zu tarnen gelernt hat. Dank der Entstellung, die deren Gestaltungen dort angenommen haben, können im alltäglichen Bewusstsein verbotene Wünsche und Ängste die Zensur des Wächters passieren, und – als Gespenster einer unabgeschlossenen geisti-

gen Geschichte – das Selbst heimsuchen. Doch es gibt in der von Freud mythologisch konzipierten Szenografie der Verdrängung, die unser geistiges Leben beherrscht, weil an ihr die Macht unserer Phantasiearbeit gemessen wird, noch einen weiteren Bühnenausgang: die nächtlichen Träume. Als die Hüter des Schlafes ist für sie laut Freud jene Stelle ausschlaggebend, die der Vergessenheit nicht entrissen werden kann. Denn jedes Aufwachen bringt auch Vergessen mit sich.

In der Traumarbeit wird ein Wissen visualisiert und dramatisiert, welches nicht nur vom Tagesbewusstsein verboten ist, sondern auch den Regeln der Verdichtung und der Verschiebung unterliegt. Es gibt dabei eine Stelle im Traum, welche die Grenze jeglicher, auch noch so entstellender Darstellbarkeit ausmacht. Freud nennt diese unergründliche Stelle den «Nabel des Traums», weil das Traumgebilde an diesem Punkt dem Unerkannten aufsitzt, und zwar derart, dass aus der Not der Zensur eine Tugend der Phantasie wird. Die Traumgedanken, folgert Freud, «müssen ja ganz allgemein ohne Abschluss bleiben und nach allen Seiten hin in die netzartige Verstrickung unserer Gedankenwelt auslaufen.» Dabei entspricht die Traumarbeit grundsätzlich einer Rückkehr in den Bereich des Gespenstischen nicht nur, weil die Geister der Vergangenheit einen im Traum leichter heimsuchen als beim Wachen. Es scheint Freud auch in das Nachtleben verbannt, «was einst im Wachen herrschte, als das psychische Leben noch jung und untüchtig war.»

Der Traum stellt ein Vordringen zu einem überwundenen, jedoch unzerstörbaren Kinderseelenleben dar, eine Doppelung des Erwachsenen durch sein kindliches Selbst. Hinter dem Fortleben der persönlichen Geistesgeschichte als Geistergeschichte steht somit auch ein Einblick in die archaische Erbschaft des Menschen: In jene phylogenetische Kindheit in der Entwicklung der allgemeinen Geschichte der Menschen, zu der man auf direktem Weg kaum mehr gelangen kann. Deshalb bedarf man jener Gespenster, die dem kulturellen Imaginären vergangener Zeiten angehören. Entscheidend an der von Freud entworfenen Denkfigur ist nicht nur, dass an seinem Nabel der Traum mit dem Unergründlichen verknüpft ist, sondern dass diese Stelle auch den Übergang markiert, von der die Vergangenheit auf die Gegenwart einwirkt. Wenn Freud behauptet, das Unbewusste würde den Tod nicht kennen, heisst dies nicht, es würde an diesem «anderen»

Schauplatz keine Triebe und Vorstellungsrepräsentanzen für den Tod geben. Es besagt lediglich, dass das im Unbewussten abgelagerte psychische Material nicht absterben kann – ebenso wie jener Reichtum unendlich vieler Vorstellungen, auf die Hegels *Nacht der Welt* unsere Aufmerksamkeit richtet. Unliebsame Vorstellungen und Triebe verharren in diesem Zwischenraum möglicher Realisierung so lange, bis eine Kette an affektiv beladenen geistigen Verknüpfungen stattgefunden hat, die diese in ihrem jeweiligen Drang nach Ausdruck wieder fördert.

Über die Schwelle in den Salon des Bewussten zurückgekehrt, verkörpert das Gespenst eine Lücke im Wissen. Es bringt jene Aspekte der Geistesgeschichte des Einzelnen oder der Gesellschaft auf entstellte Weise zum Ausdruck, die zwar direkt nicht ausgesprochen, dennoch aber konfrontiert werden müssen. Freuds Konzeption eines «anderen» Schauplatzes, der als Speicher fungiert für eine unendliche Vielfalt an geistigen Bildern, welche ihre spektrale Spur in der Gegenwart hinterlassen, findet wiederum eine bezeichnende Entsprechung in jenem *Mnemosyne-Atlas*, den der Kunsthistoriker Aby Warburg fast zeitgleich mit Freud über mehrere Jahrzehnte als Beispiel seiner kulturwissenschaftlichen Methode entwickelt hat. Denn die Pathosgesten, die er dort über eine stets wandelnde Anreihung von Bildmaterial als Beispiel für das kulturelle Nachleben formalisierter Begeisterung kartografiert, stellt ebenfalls eine Geistesgeschichte als Geistergeschichte dar, die zudem wie Hegels *Nacht der Welt* eine unermessliche Vielzahl an Bildern enthält. Die einmal gefasste Formalisierung erlaubt zwar, eine Furcht oder eine Ekstase in ein Bild zu fassen und eine Distanz zu dem in ihm enthaltenen Pathos herzustellen, die diesen kontrollierbar macht. Nichts ist hingegen in einer einmal gefassten Formalisierung des Pathos erledigt.

Der Denkraum, den Warburg die Spanne der Distanz zwischen erschwingender Phantasie und aufschwingender Vernunft nennt, erlaubt lediglich das Übersetzen von leidvollen Prozessen in Bildformeln, die diese sowohl erträglich als auch tradierbar machen. «Unter dem dunkel surrenden Flügelschlag des Vogels Greif erträumen wir – zwischen Ergreifung und Ergriffenheit – den Begriff vom Bewusstsein», schreibt er in seinen Notizen zum *Mnemosyne-Atlas*. Für Warburg stellt die künstlerische Gestaltung ein Wechselspiel zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau dar. Diese geistigen Bilder kehren aus der

Vergangenheit immer wieder in die Gegenwart zurück, um dort in der veränderten Gestalt neuer Bildformeln ihr Nachleben sicherzustellen. Analog zu den innovativen Störern der politischen Ordnung in Shakespeares Dramen, sowie dem verdrängten psychischen Material in Freuds Traumdeutung, zeichnet Warburg eine Kulturgeschichte nach, die sich entlang einer Transformation ausgewählter Pathosformeln bewegt, wobei die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart jedoch unaufhaltsam aufgehoben und neu gelegt wird.

«Wir haben in den unheimlichen Hallen der Transformatoren innerster seelischer Ergriffenheit zu künstlerisch bleibender Gestaltung einen Augenblick verweilen dürfen», erklärt Warburg, «nicht um für die Rätsel der Menschenseele eine Lösung zu finden, wohl aber eine neue Formulierung der Frage, warum das Schicksal des schöpferischen Menschen in die Region der ewigen Unruhe verweist, ihm überlassend, ob er seine Bildung im Inferno, Purgatorio oder Paradiso findet.» Das Gespenstische in der Kultur ist diese Unruhe, weshalb laut Warburg die kulturwissenschaftliche Arbeit einen Rückgriff auf magisches Denken benötigt. Das kulturelle Imaginäre, das stets neu entdeckt und wiedergewonnen werden muss, stellt jenen Denkraum dar, jenes Schattenreich vorgeprägter Revenants, das uns in einen geisterhaften Geisteszustand zwischen Affiziertheit und Begreifen versetzt. Dort treten die Geister, die uns umtreiben, wieder in Erscheinung, suchen uns heim. Im Kartographieren der Transformationen, die eine Pathosformel erfahren hat, ergibt sich ein spektraler dritter Raum zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Wie Warburg festhält: «Wir suchen den Geist der Zeiten in seiner stilbildenden Funktion dadurch persönlich zu erfassen, dass wir den gleichen Gegenstand zu verschiedenen Zeiten und verschiedenen Ländern vergleichend betrachten.»

Die unendliche Menge an Bildern, die sowohl aus einer individuellen wie einer kollektiven Nacht der Welt zu uns zurückkehrt, ist unser kulturelles Erbe, aber auch unsere kulturelle Verpflichtung; ein Gut an Bildformeln, welche die faktische Geschichte überdauern. Deshalb ermahnt er uns auch: «Die Geschichte ist märchenhaft zu erzählen; Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene.» Kulturgeschichte erweist sich für Warburg – darin ist er sowohl dem Dramatiker Shakespeare als auch den Philosophen Hegel und Freud geistig verwandt – als die Ansammlung

von Geschichten, Bildern und Denkfiguren, die wir schöpfen, um aus der erschreckenden aber auch begeisternden Kontingenz der Welt Kohärenz zu schaffen. Der Denkraum, in dem sich unser kulturelles Imaginäres als gespenstische Doppelung sowohl der Vergangenheit wie der Gegenwart entfaltet, löst sowohl Beruhigung wie Unruhe aus. In der Formalisierung der Ergriffenheit schaffen wir zu dieser eine Distanz. In der Heimsuchung durch diese Formalisierung begreifen wir jedoch zugleich, wie sehr wir den Revenants vorgängiger Zeiten ausgesetzt sind. Die Übereinstimmung, die wir mit den Gespenstern erfahren, die uns heimsuchen, stellt auch eine Hingabe an sie dar.

Gespenstische Kräfte, so alt wie die Formalisierung von Ergriffenheit selber, tauchen auch im zeitgenössischen Hollywood gerne in der Nähe von Schlachtfeldern auf. Die Geistesgeschichte, die mit Vorliebe im amerikanischen Genrekino als Geistergeschichte erzählt wird, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf jene strukturelle Gewalt, die am Nabel nicht nur der von Shakespeare inszenierten Gründungsgeschichte Englands liegt, sondern auch dem zeitgleich mit seinen Dramen entworfenen «american dream». Als Phantom kehren die Opfer jenes gewaltsamen Willens zur Eroberung zurück, mit dem Amerika unter Elizabeth I. geschaffen wurde. Als Phantom zieht aber zugleich auch dieser unbiegsame Wille selber durch die Lande, ein einsamer Jäger, kaltblütig und gnadenlos, der nur ein Ziel vor Augen hat: Sein individuelles Begehren um jeden Preis durchzusetzen.

In *No Country for Old Men* verkörpert der Berufskiller Anton Chigurh diesen radikalen Willen zur Selbstbehauptung. Nachträglich taucht er am Schauplatz eines Blutbads auf, an dem ein Drogendeal schief gelaufen ist. Der Jäger Llewelyn Moss war zwar zufällig vor ihm da, und hat das Geld erbeutet. Doch eigentlich ist die Phantasmagorie gewaltsamer Geldsucht diesem Gelegenheitsdieb bereits im Geist erschienen, entsprechend jener Vision, welche die drei unheimlichen Schwestern in Macbeth aufrufen. Es lässt sich durchaus vermuten: Chigurh hat den sich seiner selbst allzu sicheren Jäger zu dieser Tat verführt. So erscheint der «contract killer» in der Geistergeschichte der Gebrüder Coen als Phantom jener Geschichte der Gewalt, welche die amerikanische Seele immer schon angetrieben hat, und am Anfang des 21. Jahrhunderts auch weiterhin umtreibt. Chigurh wird Llewelyn nicht nur gnadenlos jagen, bis dieser – wie Macbeth – alles, was der Zufall

ihm zugespielte, wieder verloren hat, und selbst mit dem baren Leben nicht davon kommt. Er stellt jedoch auch sicher, dass die Pathosformel der blutigen Geldgier stets neue Transformationen finden wird, sogar nachdem alle, die an dem vereitelten Drogen-tausch beteiligt waren, ihr Leben lassen mussten.

Entscheidend ist nicht, wie das Paradies, welches das entwendete Geld versprach, in ein schreckliches Inferno umschlagen konnte. Vielmehr steht jene neue Formalisierung auf dem Spiel, welche die Gebrüder Coen für die Frage entworfen haben, warum das Schicksal des begreifenden und ergriffenen Menschen in die Region der ewigen Unruhe verweist. Wir werden stets von Geistern umgetrieben – inneren wie äusseren, gegenwärtigen und vergangenen. Das ist die Geschichte des menschlichen Geistes, wie sie sich an den «anderen» Schauplätzen des kulturellen Imaginären – dem Unbewussten, der Theaterbühne, dem Kinoraum – entfaltet. Und manchmal ist es uns nicht einmal überlassen, ob diese vorgeprägten Revenants uns Bilder und Szenen des Glücks oder des Unglücks vor Augen führen. Wir können uns lediglich, um uns selber zu begreifen, von ihnen ergreifen lassen.

Benutzte Literatur

- Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht: Eine Kulturgeschichte der Nacht*. München 2008.
- Sigmund Freud, *Die Traumdeutung (1900): Gesammelte Werke III/III*. Frankfurt a. M. 1942.
- Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: Eine intellektuelle Biografie*. Hamburg 1992.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Jenaer Realphilosophie*. Hamburg 1997.

Attention Artaud

Interview mit Stephan Müller, von Benno Wirz

Herr Müller, in *Attention Artaud* geht es nicht nur um ein schwer fassbares Theaterphänomen des 20. Jahrhunderts, um Antonin Artaud. Es geht auch um Gespenster. Das Kunstmedium Theater hat ja auf verschiedene Arten mit Gespenstern zu tun. Die Theaterliteratur ist voll von spektralen Erscheinungen, wenn man an *Hamlet* denkt, an *Macbeth* oder an *Faust*. Es gibt aber auch die Auffassung, dass das Theater an sich ein Gespenstermedium sei. Teilen Sie diese Auffassung?

Der Zauber des Spielens auf dem Theater ist die Verwandlung. Sie basiert auf den Prinzipien der Anrufung und der Heim-suchung. Ich, wie ich hier sitze, verwandle mich in einen anderen als ich bin, indem ich einen anderen anrufe. Nehmen wir als Beispiel den Rabbi Schakter aus Lodz. Wenn ich Lodz, Schakter, Rabbi sage, dann ist in mir schlagartig eine Emergenz von Rabbi-Partikeln, Lodz-Partikeln und Schakter-Partikeln anwesend. Diese Partikel suchen mich gleichsam heim, und durch die Heim-suchung emergiert durch mich dasjenige Andere, das ich angerufen habe. Das Andere wird manifest, und man könnte es an mir wahrnehmen: in meiner Sprache, in meinen Gesten, in meinen Reden. So gesehen ist das Spielen auf dem Theater für mich eine Art von Geisterbeschwörung.

Diese Verwandlung beschränkt sich nicht auf das Verhältnis des Schauspielers zu seiner Rolle, sondern erstreckt sich auf die gesamte theatrale Einrichtung. Findet diese Emergenz auf der Theaterbühne insgesamt statt?

Diese Art von Geisterbeschwörung springt vermittelt des Schauspielers auf den Zuschauer über. Plötzlich sieht und fühlt er etwas Rabbihafes erscheinen. Theater ist dann interessant, wenn ich diese Erscheinung in mir konkret erlebe. Nur dann habe ich als Zuschauer Freude. Wir gehen eigentlich ins Theater, um verwandelt zu werden. Ich sehe vor mir eine Verwandlung, und wenn

sie gelingt, dann gelingt auch eine Verwandlung in mir. Dann ist Beglückung da.

Herr Müller, wann sind Sie zum ersten Mal Antonin Artaud begegnet?

1975 im Rahmen des Studiums in New York. Die legendäre Essayistin Susan Sontag brachte zu diesem Zeitpunkt ein einflussreiches Buch über Artaud heraus. Alle Theatermacher in New York hat es beschäftigt. Dies ist vor dem Hintergrund der Artaud-Bezugnahmen von Peter Brook und Jerzy Grotowski zu verstehen. Ihnen ging es um die Frage der Möglichkeiten und Grenzen theatralen Ausdrucks überhaupt. Sie suchten nach anderen Formen-Sprachen, z.B. nach einer anti-realistischen oder anti-illusionistischen Theatersprache.

Was heisst das?

«Art is bigger than life.» Das war der Leitspruch. Kunst ist grösser als Leben, Kunst ist gesteigertes Leben. Man interessierte sich auf dem Theater nicht mehr dafür, beobachtbare Wirklichkeit abzubilden und zu repräsentieren, wie wir sie etwa im Fernsehspiel sehen. Sondern es ging um die Kreation einer Art höherer Poetik, einer künstlichen Zeichensprache, die in der täglichen Wirklichkeit nicht vorkommt. Da steckt bereits die Idee von Artaud, aber auch von anderen Theateravantgardisten wie Meyerhold, Craig oder Grotowski drin. Affekte kommen so nicht in der normalen realitätsverabredeten Weise zum Ausdruck. Sie werden in grossen, übersetzten Pathos-Formeln sichtbar.

Diese Begegnung mit Artaud, war sie prägend für die Theaterarbeit, die Sie dann in Angriff genommen haben?

Nach dieser ersten Begegnung habe ich Artaud lange weggelegt. Ich habe zweimal *Faust* inszeniert. Über die Faust-Prinzipien, wie ich sie bei Goethe gefunden habe, bin ich darauf gekommen, dass auch Artaud von faustischen Themen bewegt wird. Das sind die fünf Themen: «Ich und die Welt», «Ich und Gott», «Ich und das Andere» – gemeint das Weibliche, der andere Mensch – «Ich und Ich» – die Debatte mit sich selber über sich selber – und zuletzt «Ich und der Tod». Diese faustischen Themen kommen in Artauds Texten exzessiv vor. Er treibt sie in eine imaginäre Beschleunigung. Artauds explodierende Entwürfe wirken wie Vulkane.

Ihr Zugang zu Artaud eröffnet sich also nicht vom *Theater der Grausamkeit* her, wie es für viele zeitgenössische Theatermacher und Theatertheoretiker der Fall ist. Vielmehr stellen Sie Artaud in den Kontext von faustischen Prinzipien. Das Faustische ist gekennzeichnet durch den Widerstreit: «Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust». Finden Sie diesen Widerstreit auch bei Artaud?

Es gibt bei Artaud die Zwi-Natur von Schmerz und Scherz. Novalis nennt diese Zwiefalt «den schmetternden Witz der Verzweiflung». Witz und Verzweiflung stehen da einander als antagonistisches Prinzip gegenüber, und sind doch Teil voneinander geworden. In seinen frühen, surrealistischen Schriften ist lesbar, wie der Dichter Artaud uns Leser mit seinem Spiel von Schmerz und Scherz zu überraschen, zu narren und zu verstören versucht. Er tut dies stets in einer liebevoll bösartigen Weise. Diese seine verzweifelte Textmaschine des schwarzen Humors rotierte, bis die erste grosse Katastrophe seines Schaffens ihn heimsuchte: jener Fall als Regisseur und Autor und Schauspieler mit der Cenci-Produktion, die 1935 in Paris ein totaler Flop wurde. Nach dieser Totalkränkung als Künstler folgte eine Serie zunehmenden Unheils. Dieser rastlosen Phase von psychischer und physischer Weltumsegelungen entstammt eine ganz andere Gattung von Texten. *Attention Artaud* konzentriert sich im wesentlichen auf frühere Texte bis 1935.

Die surrealistischen Texte standen bereits beim *Nervenwaage*-Projekt im Zentrum, das Sie 2001 am Wiener Burgtheater gemeinsam mit dem Tänzer, Choreographen und Opern-Regisseur Joachim Schloemer veranstalteten. Braucht ein Theaterprojekt zu Artaud die Körperlichkeit des Tanztheaters?

Schloemers Umgang mit dem menschlichen Körper im Tanz ist von Artaud-artigen Merkmalen geprägt: von Verrückungen und Entrückungen, von exzessiven körperlichen Intensitäten. Diese Körperlichkeit ist geradezu prädestiniert für ein Artaud-Projekt. Ich sehe in Schloemer einen Künstler, der etwas versteht von der Aufhebung der normierten Ordnung, sei es der Repräsentanz, der Logik, der Rezeption, der Werte etc. In seiner Arbeit interessiert er sich für eine (Selbst-)Gefährdung, die sich an die Grenze des Menschenmöglichen treibt. Diese Grenzerkundung gehört zur zentralen Schubkraft bei Artaud. Er will das erobern, ergattern, erschaffen, was im Ausserordentlichen, im Jenseitigen, im Un-

endlichen gesucht werden müsste. Dieser Wille zum Ungeahnten – das ist, was Schloemer und mich an Artaud fasziniert und immer wieder von neuem begeistert.

War das Wiener *Nervenwaage*-Projekt eine Erkundung des Artaud-Materials mit den Mitteln des Körpers?

Ja, auch. Artaud ist ja nicht nur Praktiker, sondern auch Theoretiker. Er ist ebenso Schauspieler und Regisseur wie Dichter und Denker. Er hat eine philosophische Aktivität, die er auf alles anwendet: nicht nur auf sich selbst und auf seinen Körper, sondern auf den Menschen, auf die Kunst, auf die Sprache, auf die Welt, auf die Liebe, auf Gott, auf alles. Neben der spezifischen Körperlichkeit, die Artaud erfordert, haben wir uns für die forschende Durchmessung all dieser existentiellen-abgründigen Sphären interessiert.

Welche Sphären standen für Sie dabei im Vordergrund?

Artaud agiert in seinem Werk auf vielen Plateaus, wie er selber sagt: im Reich «einer konvulsivischen Schönheit», auf der Innenweltumsegelung der «excursion psychique», in der Zone seines «schwarzen Humors», der als brodelnde Kraft der Poesie auf die Realität zersetzend wirken soll. Er eröffnet uns die «Alchemie der Wörter», welche die langsame «Mazeration», die Auslaugung des Wortes aus dem Fleisch, erfordert – «das Sicken des Wortes durch das Fleisch». Er verfolgt die «Gesetze des Unlogischen», die «Erosion der Vernunft», die «Entfesselung der Sinnbestände». Die Teile von Artauds Antriebsmaschine weisen alle in Richtung einer Sphärenerweiterung.

Der Titel des neuen Artaud-Projektes ruft eine Warnung auf: *Attention! So, als ob man sich vor Artaud hüten müsste. Inwiefern lauert bei Artaud Gefahr?*

«Attention» weist darauf hin, dass Artaud in seinen Texten stets eine fundamentale Verunsicherung produziert. In der Lektüre stößt man jederzeit auf Prekäres oder Unerwartetes. Dies führt zu einem Gefühl permanenter Unheimlichkeit. Artaud stiftet diese Unheimlichkeit, indem er etwa in einem ersten Satz einen Sinn behauptet. In demselben Satz wimmelt aber bereits ein Unbekanntes, Noch-Nicht-Greifbares herum. Dieses greift Artaud nun in einem zweiten Satz auf, steigert es, indem er eine Paradoxie

dazu packt oder einen Sprung in eine andere Perspektive unternimmt. Habe ich als Leser diesen Satz erst einmal verdaut und akzeptiert, tritt überraschenderweise eine neue Absonderlichkeit oder Bruchstelle auf, die ihrerseits ergänzt wird durch eine Liebenswürdigkeit, die dann wiederum durch eine kolossale Verwandlung ins Schreckliche ergänzt wird und so weiter... Artaud betreibt in seinen Texten dieses Verfahren der permanenten Verwandlung von Sinn-Ebenen. Es sind diese schnellen, unvorhersehbaren Textereignisse, die Artaud so gefährlich und unheimlich machen. Und zugleich passt er damit in unsere heutige Zeit der gesteigerten Unübersichtlichkeit.

Artauds Texte zeichnet eine Unheimlichkeit aus, der man als Lesender ständig ausgesetzt ist und worin stets eine Heimsuchung droht. Sie öffnen gleichsam einen Raum des Gespenstischen. Ist dies der Grund, dass der Untertitel des Projektes *Attention Artaud* als eine *Séance* bezeichnet?

«Séance» bedeutet im Französischen zunächst etwas ganz Alltägliches: eine Zusammenkunft. Wir denken «Séance» französisch. Wir haben hier einen Körper von zehn Akteuren, die versuchen, Kontakt aufzunehmen mit dem Phänomen Artaud. Diese Körper setzen sich dem aus, was sie antreffen im Austausch mit dem Material Artaud. Seine Hinterlassenschaft geistert umher in unserem Projekt. Man liest sein Material und wird davon heimgesucht wie von einem Gespenst.

Aber ist dieses Umgehen mit der Hinterlassenschaft Artauds im Rahmen einer *Séance* nicht doch verwandt mit der Art einer spiritistischen Geisterbeschwörung?

Nein. Wir erwecken das Artaud-Material nicht mit spiritistischen Ritualen, sondern mit unseren Assoziationen. Wir reagieren auf sein Material. Seine Imaginationen fördern bei uns ein Spiel mit Anteilen von ihm hervor. Es geht bei uns aber nie um Identifikation mit Artaud, um Anwendung oder Imitation von Artaud. Es geht vielmehr um ein artaudistisches Verfahren – um eine Gleichzeitigkeit von Ereignissen, eine Parallelität von Imagination und Manifestation, von Spiel und Kommentar. Es kommen darin unterschiedliche Spielelemente vor, die miteinander verkettet werden. Es gibt Text-Oratorien, groteske Theater-Spiele, Sound-Welten, Circus, extreme Tänze, Horror-Film, Deliriums-Debatten

und noch vieles mehr. Die Verkettung dieser unterschiedlichen szenischen Ereignisse greift auf ein Montage-Prinzip von Artaud zurück: die Legierung disparater Elemente. Sie soll einen Sinn ergeben, der nicht vor-gedacht ist, der die wunderlichen Fundstücke in einen unbekanntem Sinn-Rahmen stellt.

Dann wird Artauds Geist nicht auf der Bühne von *Attention Artaud* erscheinen?

Es wird viele Gespenster auf der Bühne geben. Denn der Schauspieler ist ein Gespensterdompteur, wobei er gleichzeitig Tier und Dompteur ist. Also Gespensterbeschwörer und Gespenst. Wir betreiben ein Spiel-Verfahren, das uns mit Artaud in Verbindung setzt, mit der Absicht: «Die Kunst will Endliches erschaffen, welches das Unendliche zurückgibt.» Wenn man durch das Material von Artaud wandert, wenn man von diesen ganzen Zeichenapparat und Zeichenzirkus affiziert wird, wenn man plötzlich angehaucht wird von etwas, das man verbinden könnte mit dem Abgründigen, mit dem Unheimlichen, mit dem unfassbaren Jenseitigen, dann wird *Attention Artaud* eine stimmige Sache gewesen sein.

Herr Müller, glauben Sie an Gespenster?

Durch die Kunst des Glaubens tritt etwas auf oder ein. Indem ich glaube, bekommt etwas Existenz. Es entsteht eine Art von Bindung an etwas Grösseres, sei das nun Gott oder eine grandiose Wesenheit oder ein Gespenst. Geister suchen nicht nur uns heim. Auch wir suchen sie. Man könnte pessimistisch sagen, dies sei ein simpler, autogener Trick. Aber ich bin da optimistischer – es gibt Kräfte, die in einem andern Raum lagern als in mir selbst, zu dem ich mir aber Zugang verschaffen kann dank eines geisterhaften Net-Workings.

Das geisterhafte Theater der Grausamkeit des Antonin Artaud

von Benno Wirz

Was heisst es, Antonin Artaud als Geisterbeschwörer zu entdecken? Geister sind Grenzphänomene. Sie tauchen auf angesichts des Todes oder des Wahnsinns. Durch sie zeigt sich ein Anderes, Unfassliches, Jenseitiges, das über die Grenze hinaus ist und wohin es kein Gelangen gibt. Die Grenze ist absolut. Doch melden sich Geister nicht in absolut jenseitiger, unfasslicher, anderer Form. Sie erscheinen, sprechen, geben Winke oder Aufträge. Diese spektrale Kommunikation ist stets prekär. Sie wird vage verstanden, aber nie endgültig begriffen. Es bleibt stets ein Rätselhaftes, das sich nicht einholen lässt. Deshalb stiften Geister Verwirrung, Unsicherheit, Unheimlichkeit. Sie erschüttern die alltäglichen Gewohnheiten, Haltungen und Überzeugungen, bringen Strukturen und Ordnungen in Fluss, so dass durch ihr Erscheinen selbst Tod und Wahnsinn zu walten beginnen.

Die aufgerufenen Momente dieser kleinen Phänomenologie des Gespenstischen lassen sich für eine Kennzeichnung von Artauds Leben und Schaffen verwenden. Auch er ist ein Grenzphänomen. Er rührt an die Grenzen der abendländischen Kultur, sei es diejenigen der Metaphysik, der Kunst oder der Klinik. Er thematisiert von diesen Rändern her kulturelle und künstlerische Phänomene. Sein Dasein, seine Texte und Theaterexperimente sind vom unermüdlichen Drang beseelt, Verkrustungen aufzubrechen, lähmende Traditionen hinter sich zu lassen und in überkommenen Strukturen gebundene Energien freizusetzen. Durch ihn erscheint Selbstverständliches befremdlich. Durch ihn wird das «Heimelige» unheimlich und lässt erahnen, als welch kühner Ritt über den Bodensee die abendländische Existenz und Kultur sich gebärdet. Artaud hat den etablierten Blick auf die Ordnung der Dinge erschüttert. Seine Grenzerkundungen rufen gerade diejenigen Geister, welche die abendländische Kultur in ihren etablierten Denkkord-

nungen und Lebensstrukturen zu bannen und zu verbannen versucht hat. Angesichts dieser Heimsuchungen, dieser Verunsicherungen, dieser Erschütterungen, die er bewirkt hat, ist es lohnend, Artaud als Geisterbeschwörer zu entdecken.

Der kulturelle Bereich des abendländischen Theaters ist wohl derjenige, der aufgrund von Artauds Geisterbeschwörungen die nachhaltigsten Veränderungen erfahren hat. In den Texten, die im 1938 publizierten Band *Das Theater und sein Double* versammelt sind, führt er Anklage gegen die etablierte Struktur dieser Kunstgattung. Er sieht darin nichts als ein Machtgefüge, das die theatrale Elementarkraft bindet und um ihre unbändige Wirkung bringt. Alles, was Menschen mit Leib und Leben im Theater sprechen, spielen, handeln, hat nicht den Status eines eigenständigen Geschehens. Es ist die Wiederholung eines Geschehens, das in einem Text festgeschrieben ist. Verfasst hat den Text ein Autor, dessen Geist Ideen, Figuren und Sätze produziert hat. Abendländisches Theater hat darum als sinnliche Illustrierung des Textes zu gelten. Es ist Ausdruck dessen, was der auktoriale Geist erfunden hat. Das Theaterereignis ist darum nur der Schatten eines Geschehens. Es ist Ereignis, das – im Sinne Jacques Derridas – unter der Soufflierung des Geistes geschieht.¹ Gegen diese Bemächtigung des Theaters durch den Geist und seinen Handlanger, den Text, erhebt Artaud Einspruch. Er will das Machtgefüge im Theater destruieren. Er will den Geist und den Text aus dem Theater drängen. Er will die Wiederholung aus der theatralen Szene tilgen. Sind die Verkrustungen des abendländischen Theaters aufgebrochen, seine gebundenen Kräfte und Energien entfesselt und ist seine Tradition zum Teufel gejagt, dann vermag sich zu melden, was Theater für Artaud zum Theater macht: Materialität, Singularität, Ereignis. Diese Momente hat Artaud im Blick, wenn er das Theater der Grausamkeit fordert:

«Doch *Theater der Grausamkeit* bedeutet zunächst einmal Theater, das für mich selbst schwierig und grausam ist. Und auf der Ebene der Vorführung handelt es sich nicht um jene Grausamkeit, die wir uns gegenseitig antun können, indem wir einander zerstücken [...], sondern um die sehr viel schrecklichere und notwendigere Grausamkeit, welche die Dinge uns gegenüber üben können. Wir sind nicht frei. Und noch kann uns der Himmel auf den Kopf fallen. Und das Theater ist dazu da, uns zunächst einmal dies beizubringen [...] Man darf nicht vergessen, dass [...] das Theater

gerade die Nutzlosigkeit der Handlung lehrt, die, einmal ausgeführt, nicht mehr ausgeführt werden kann.»²

Ist dies ein mögliches Theater? Vergeblich verweist man auf Artauds eigene Theaterversuche und Versuchungen in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts. Sie sind gescheitert, auch für Artaud selbst. Und vielleicht sogar mit Notwendigkeit. Denn ein Theater auf der Basis von Materialität, Singularität und Ereignis ist gleichsam Geister-Theater: ein Theater jenseits menschlicher Handlungen, Erzählungen, Äusserungen, Gebärden, Figuren, Zeichen etc. Ein gespenstisches Theater des unaufhaltsamen Werdens, der Wandlung, der Bewegung, des Stammelns, des Murmelns, des Schreiens, der Kraft, der Energie, der Präsenz, des Wahnsinns etc. Mit der Forderung nach dem *Theater der Grausamkeit* markiert Artaud die Grenze von Theater überhaupt. Es ist nicht ein Theater, das sich in eine bestimmte Gestaltung umsetzen, realisieren und konkretisieren liesse. Worauf Artaud mit aller Vehemenz hinweist, ist vielmehr die geisterhafte Matrix des Theatralen überhaupt: das, was in jedem möglichen Theater immer schon mitspielt; das, was in jeder möglichen theatralen Realisierung mitgängig ist und sich entfaltet, ohne sich selbst zu zeigen oder in Erscheinung zu treten.

Artauds Einsatz für das *Theater der Grausamkeit* ist also nicht der Startschuss zu einer Theaterrevolution. Er proklamiert nicht ein neues Theater, das erst noch gefunden werden muss. Im Gegenteil. Mit seinem Grenzgang an die Ränder des Theatermöglichen erinnert Artaud daran, was in der geschäftigen Betriebsamkeit des abendländischen Theaters vergessen, verdrängt und aus dem Blick geraten ist: Dass jegliches Theater nur zu geschehen vermag, wenn sich etwas ereignet, wenn sich Materie wandelt, wenn sich Unwiederholbares gebärdet; dass jegliches Theater sein Sein und seine Wirkweise einer geisterhaften Essenz verdankt, die kaum fassbar, flüchtig und immer schon entzogen ist. Dieses Geister-Theater, das jeglichem Theater eignet, beschworen und heraufbeschworen zu haben, das ist das Verdienst des Lebens und Schaffens von Antonin Artaud.

1 Jacques Derrida, «Die soufflierte Rede», in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1976, S. 259–301.

2 Antonin Artaud: «Schluss mit den Meisterwerken», in: ders., *Das Theater und sein Double*, München 1996, S. 85ff.

Die Autoren

Elisabeth Bronfen ist Lehrstuhlinhaberin am Englischen Seminar der Universität Zürich sowie Global Distinguished Professor an der New York University. Ihr Spezialgebiet ist die Anglo-Amerikanische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Sie hat zahlreiche wissenschaftliche Aufsätze in den Bereichen gender studies, Psychoanalyse, Film und Kulturwissenschaften wie auch Beiträge für Ausstellungskataloge und Programmhefte geschrieben.

Stephan Müller ist freischaffender Theater- und Opern-Regisseur sowie Leiter des Studiengangs Regie am Departement Darstellende Künste und Film der Zürcher Hochschule der Künste. Er war Co-Leiter des Theater Neumarkt Zürich, danach Dramaturg und Regisseur am Burgtheater Wien. Er hat zahlreiche Theaterklassiker inszeniert wie auch Theaterprojekte geleitet in Europa und den USA.

Gerald Sigmund ist Assistenzprofessor am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Seine Forschungsschwerpunkte sind das Gegenwartstheater und der zeitgenössische Tanz, Theatertheorien, Performance, Intermedialität und die vielfältigen Grenzbereiche des Theaters zu anderen Künsten. Er hat für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften als Journalist und Kritiker gearbeitet, vor allem im Bereich Tanz.

Benno Wirz ist am Nationalen Forschungsschwerpunkt «Medialität – Historische Perspektiven» der Universität Zürich. Sein Forschungsgebiet ist die Philosophie und die Theatertheorie der Moderne und der Dekonstruktion. In Verbindung mit *Attention Artaud* betreut er ein Forschungsprojekt am Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste zur Thematik des Gespenstischen im Denken und Schaffen von Artaud.

Die Aufführung

Attention Artaud

Eine Séance zu Antonin Artaud

Textfassung von **Stephan Müller & Joachim Schloemer***

Akteur 1	Alicia Aumüller
Akteur 2	Lou Bihler
Akteur 3	Daniela Britt
Akteur 4	Heike Marianne Goetze
Akteur 5	Thomas Luz
Akteur 6	Anna Mäder
Akteur 7	Benjamin Mathis
Akteur 8 (special guest)	Hanspeter Müller-Drossaart
Akteur 9	Krunoslav Sebrek
Akteur 10	Anne-Catherine Studer

Ein Saaldiener Simon Helbling

Regie	Stephan Müller
Konzept & Choreografie	Joachim Schloemer
Bühne	Alex Stierli
Kostüm	Carla Caminati
Musik	Thomas Luz
Licht	Gioia Scanzi
Dramaturgie	Benno Wirz
Video	Michel Weber
Ton	Carlo Rasselli
Regieassistenz	Simon Helbling
Körper-Training	Monika Christen, Martina Lüscher

Aufführungsrechte

Verlag L'Arche Editeur, Paris 2001 & Stephan Müller

Aufführungsdauer

1 ½ Stunden

Keine Pause

Premiere

21. Juni 2008, 19.00 Uhr,

Theater der Künste, Bühne A, ZHdK

Ein Sonderprojekt der ZHdK im Rahmen der Zürcher Festspiele

«Attention Artaud» ist ein Forschungsprojekt in Zusammenarbeit mit dem ipf – Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste.

«Attention Artaud» ist Bestandteil der Schmerz-Séance. Mit freundlicher Unterstützung durch die Friedl-Wald-Stiftung.

* Auf Basis der bei Matthes & Seitz erschienen deutschsprachigen Werke in Einzelausgaben von Antonin Artaud

Textnachweise

Die Texte dieses Bandes sind Originalbeiträge. Elisabeth Bronfen, Stefan Müller und Gerald Siegmund sei an dieser Stelle ganz herzlich gedankt für ihre geistreiche Unterstützung.

Die Aufführung *Attention Artaud* verwendet Texte aus: *Die Nervenwaage, Der Blutstrahl, Die Kunst und der Tod, Schluss mit dem Gottesgericht, Es gibt kein Firmament mehr, Ehebriefe* (alle in: *Antonin Artaud: Werke in Einzelausgaben*, München 1979–2000) sowie aus: Sylvère Lotringer: *Ich habe mit Antonin Artaud über Gott gesprochen. Ein Gespräch zwischen Sylvère Lotringer und dem Nervenarzt Dr. Jacques Latrémolière*, Berlin 2000.

Bildnachweise:

Abbildungen aus: Paule Thévenin, Jacques Derrida: *Antonin Artaud. Zeichnungen und Porträts*, München 1986.

Antonin Artaud. Guillaume Fau (Hg.), Paris 2006.

Artaud, l'insurgé, in: *Magazine Littéraire Nr. 434* (September 2004).

© 2008 für diese Ausgabe
Zürcher Hochschule der Künste

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, Mikroverfilmung oder Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien nur mit schriftlicher Genehmigung des Institute for the Performing Arts and Film.

Herausgeber

Anton Rey, Stefan Schöbi, Benno Wirz

ipf – Institute for the Performing Arts and Film

Departement Darstellende Künste und Film, ZHdK

Gestaltung: Moritz Wolf, Studios Publikation, ZHdK

Druck und Bindung: OK Haller Druck AG, Zürich

Papier: Normaset Puro, naturweiss, matt, 120g/m² (Inhalt)

Cyclus, Offset, weiss, matt, 300g/m² (Umschlag)

Schriftfamilien: Utopia, Trade Gothic

1. Auflage Juni 2008

ISBN 978-3-906437-23-1



Gessnerallee 11, 8001 Zürich

<http://ipf.zhdk.ch>

Kontakt info.ipf@zhdk.ch