



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Antonin Artauds Theaterentwurf
als Kulturkritik“

verfasst von

Sylvia Fahnler

zur Erlangung des akademischen Grades

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	1
2	Das Œuvre von Antonin Artaud	5
2.1	Artauds Biografie	5
2.2	Die Qualität der Schriften.....	7
2.2.1	Artauds erweitertes Begriffsverständnis.....	8
2.2.2	Die Widerspruchsstruktur der Texte.....	11
2.3	Positionierung des Theaters.....	12
2.4	Auswirkungen auf die Klassifizierung	13
3	Artauds Kulturbegriff und Kulturkritik.....	19
3.1	Definition des modernen Kulturbegriffes.....	19
3.2	Besonderheiten des Kulturbegriffes	22
3.2.1	Leitbegriff	23
3.2.2	Bewegungsbegriff.....	24
3.2.3	Relationsbegriff	25
3.2.4	Wachstum und Pflege	25
3.2.5	Wertcharakter.....	26
3.2.6	Distinktionsgewinn	27
3.3	Begriffsklärung zu ‚modern‘, ‚europäisch‘ und ‚Abendland‘	28
3.4	Artauds Verwendung des modernen Kulturbegriffes.....	31
3.5	Artauds Kritik an Kultur als Repräsentant überkommener Wertvorstellungen.....	34
3.5.1	Kritik an dem Primat der Vernunft und dem Denken in Dualismen	34
3.5.2	Kritik an der Trennung von Natur und Kultur	36
3.5.3	Kritik an vernunftzentrierten Lehren und deren Institutionen	38
3.5.4	Kritik an der Ausdifferenzierung und Spezialisierung	39
3.5.5	Kritik am modernen Bildungsideal.....	40
3.5.6	Kritik an der Sprach- und Schriftkultur	41
3.6	Artauds Vorstellung von Kultur	42
3.6.1	Forderung nach einer wirkenden Kultur	42
3.6.2	Forderung nach einer geistigen Revolution	44
3.6.3	Illustration anhand des Wortschatzes der Tarahumaras	46
3.7	Theater als Mittel der kulturellen Revolution.....	49
4	Artauds (Kultur-)Kritik des Theaters	51
4.1	Kritik am Modus der Nachahmung	51
4.1.1	Geschichtliche Bezüge und Bedeutungsspektrum	51
4.1.2	Artauds Kritik an der Nachahmung	53
4.1.3	Die Rolle des Theaters	56
4.2	Folgen der Forderung nach der Befreiung von Fremdherrschaft	59
4.2.1	Forderung nach Unwiederholbarkeit	59
4.2.2	Vorstellung von einer autonomen Theaterschöpfung	60
4.2.3	Die Formensuche des Theaters	63
4.2.4	Werkloses Theaterverständnis	64
4.2.5	Forderung nach einer Umwertung der Sprache	65
4.3	Wirkung des Theaters.....	67
4.3.1	Theater als Ort des Bewusstseins.....	67

4.3.2	Zerstörung als lebensbejahendes Theatermittel	70
4.3.3	Die Anrufung von Kräften	72
4.3.4	Das beteiligte Theater	74
4.4	Mittel des Theaters	77
4.4.1	Die Rolle des Atems zur Lokalisation der Kräfte	77
4.4.2	Symbole und Zeichen als Mittler	79
4.4.3	Der Schauspieler als von Identität und Authentizität durchdrungene Hieroglyphe im streng geregelten Schauspiel	81
4.4.4	Die Rolle von Zufall und Improvisation	82
4.4.5	Die Vorstellung eines neuen Sprachverständnisses	84
5	Rezeption von Artauds Theaterentwurf	87
5.1	Gewalt und Grausamkeit	87
5.2	Chaos und Anarchie	89
5.3	Effekttheater	93
5.4	Wiedertheatralisierung	94
5.5	religare – zurückbinden	95
5.6	Ritualisiertes Theatererlebnis	97
5.7	Vorwurf der Esoterik	100
5.8	Praxisferne Utopie	104
6	Naturwissenschaftliche Kritik am modernen Weltbild	109
6.1	Das holistische Verständnis der modernen Physik	109
6.2	Wissenschaft und Spiritualität als zwei Seiten derselben Medaille	111
7	Aktualitätsbezug von Artauds Kulturkritik	113
8	Resümee	117
9	Bibliographie	120
9.1	Lexika, Enzyklopädien, Nachschlagewerke	120
9.2	Primärliteratur	121
9.3	Sekundärliteratur	122
A.I.	Abstrakt	128
A.II.	Abstract	129
A.III.	Lebenslauf	130

1 Einleitung

Zwei Aspekte sind in Artauds Œuvre bestimmend. Erstens der, in Bezug auf die herrschenden Systeme, durchgehend kulturkritische Impetus und zweitens die zentrale Beschäftigung mit dem Theater. Antonin Artaud hat uns dabei ein gewaltiges Gedankengut hinterlassen. Gewaltig nicht nur in Bezug auf den Umfang seiner Schriften, sondern auch der unumgänglichen Folgen wegen, würden seine Forderungen tatsächlich umgesetzt. Denn Artaud will die Eckpfeiler unserer Kultur und des überkommenen Theaters ins Wanken bringen. Dabei liefert Artaud als Alternative zu den abgelehnten überkommenen Systemen auch einen positiven Gegenentwurf und zeichnet ein Bild einer Gesellschaft, die keine Vorstellung von Kultur hat, sondern von lebendiger Kultur durchdrungen ist.

Diese Arbeit rückt diesen kulturkritischen Aspekt von Antonin Artauds Theaterentwurf ins Zentrum des Interesses. Dabei wird die Frage gestellt, aufgrund welcher Aspekte dem Theater eine so große Bedeutung in Antonin Artauds Kulturkritik beigemessen wird. Damit werden Fragen nach der Positionierung des Theaters innerhalb der Gesellschaft, nach seiner Funktion und nach seiner Konstitution aufgeworfen.

Das Interesse an Artauds Theaterkritik und -entwurf rührt von dem Interesse an dem Denken über alternative Werte und ihre möglichen Ausdrucksformen. Eine Beschäftigung mit Artaud bietet dabei die Möglichkeit, die Frage, was Theater ist oder sein könnte, jenseits überkommener Definitionsmodelle stellen zu können, indem bestehende gesellschaftliche Rahmenbedingungen, welche die Grundlagen der Definitionen festlegen, hinterfragt, und damit gleichzeitig die Voraussetzungen, unter denen Theater gedacht werden kann, erweitert werden. Dabei liefert Artaud wichtige Impulse für eine theatertheoretische Diskussion.

Hierbei ist auf die besondere Bedeutung einer Selbstreflexion bei einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Artaud zu verweisen. Das Einlassen auf ein Denken jenseits des Altbekannten und die Notwendigkeit, die eigene Position und die eigenen Bewertungskriterien fortwährend zu hinterfragen, stellt zuweilen grundsätzlich bereits eine gewisse Herausforderung dar. Insbesondere jedoch bei einer Beschäftigung mit Artaud auf wissenschaftlicher Ebene wird deutlich, dass man sich bei dem Versuch, seine Vorstellungen als Thesen mit Worten zu bannen, in eine paradoxe Situation begibt. Das wissenschaftliche Hinterfragen überkommener Werte und die Auseinandersetzung mit möglichen alternativen Werten und Vorstellungen, die sich massiv gegen die vernunftzentrierte, dualistische Ausrichtung wendet, stützt sich gerade auf jene Mittel, die laut Artaud vehement abgelehnt werden sollen: Analyse, Distanziertheit und Objektivierung. Womit die Frage aufgeworfen wird, inwieweit einer Kul-

turkritik mit den Mitteln eben jener kritisierten Kultur überhaupt begegnet werden kann, und inwiefern dies Sinn macht.

Die vorliegende Literaturarbeit bedient sich der hermeneutischen Methode. Dabei soll Artaud weder verstanden noch seine Forderungen eingelöst werden. Es wird versucht, auf pauschale Kategorisierungen und Festschreibungen zu verzichten. Die Autorin nimmt Artauds Schriften als Ausgangspunkt, um über die Positionierung und die Elemente des Theaters, über Aspekte von Kultur sowie über ihre Verbindung nachzudenken, wobei die von Artaud vorgestellten Themen im Fokus stehen und nicht nach Beweisen für dessen etwaige Thesen gesucht werden soll.

Die als vornehmliche Quellen herangezogenen Schriften Artauds werden durch Begriffsdefinitionen, die eine jeweilige Ausgangsbasis bestimmen sollen, sowie ausgewählte Sekundärliteratur ergänzt.

Artauds Biografie, und in diesem Zusammenhang insbesondere die Erörterung der Frage, inwieweit seine Krankheit in Bezug zu seinen Arbeiten zu setzen ist, wird nicht als Erklärungsmodell für seine Vorstellungen herangezogen. Deren Themen und Inhalte können auch ohne ein solches Erklärungsmodell bestehen und werden dabei nichts von ihrer Gültigkeit einzubüßen. Durch das zentrale Interesse am Theater werden im Rahmen dieser Arbeit andere Themenbereiche ausgeklammert, wie etwa Artauds Beiträge, die sich mit Film und bildender Kunst beschäftigen.

Das Interesse der Arbeit an den kulturkritischen Aspekten von Artauds Theaterkritik führt durch ihre komplexe inhaltliche Verwobenheit dazu, dass sich die aufgeworfenen Themen stets gegenseitig durchdringen und bedingen. Eine für den Aufbau dieser Arbeit benötigte Struktur erfordert jedoch Entscheidungen hinsichtlich der Unterteilung der einzelnen Themenbereiche.

Das zweite Kapitel verschafft einen Überblick über Artauds Biografie und stellt seine Schriften vor. Dabei wird ihre Qualität erörtert, die bereits auf die Positionierung des Theaters innerhalb der Gesellschaft in Artauds Kulturkritik schließen lässt. Weiter werden die aus der besonderen Qualität der Schriften resultierenden Auswirkungen auf ihre Klassifizierung erörtert.

Im dritten Kapitel wird der Frage nachgegangen, was Artaud an der überkommenen Kultur kritisiert, welche alternative Vorstellung von Kultur er anbietet und welche Funktion dem Theater dabei zukommen sollte. Um eine für diese Arbeit sinnvolle Begriffsbestimmung zu finden, wird dabei zuerst der Begriff der ‚modernen Kultur‘ untersucht und für diese Arbeit

definiert. Anschließend setzt sich die Autorin mit den in Bezug auf eine Auseinandersetzung mit Artaud bedeutenden Begriffen des ‚Abendlandes‘ und der Kulturattribute ‚westlich‘ und ‚modern‘ auseinander. Anschließend wird Artauds Kulturbegriff mit dem Begriff der modernen Kultur in Relation gesetzt, um Parallelen und Unterschiede in der Wortverwendung herauszuarbeiten. Es folgt eine Darstellung von Artauds Kritik an einigen, den von ihm abgelehnten Kulturbegriff zentral bestimmenden, Aspekten. Ausgehend von dieser Kritik wird auf seine alternative Vorstellung von Kultur eingegangen und diese beispielhaft anhand des Wortschatzes der Tarahumaras illustriert. Schließlich wird der Frage nachgegangen, welche Funktion dem Theater in Artauds Kulturkritik zukommt.

Im vierten Kapitel folgt eine Auseinandersetzung mit Artauds (Kultur-)Kritik des Theaters. Es soll die Frage erörtert werden, aufgrund welcher Elemente sowie von ihnen ausgehenden Wirkungen das Theater seine von Artaud zugedachte Funktion innerhalb der Kultur erfüllen kann. Hierfür wird zunächst Artauds zentrale Kritik am Modus der Nachahmung vorgestellt und auf ihre Auswirkungen auf die Struktur und die Konstitution des Theaters eingegangen. Es folgt eine Beschäftigung mit den intendierten Wirkungen des Theaters und den Mitteln, derer sich das Theater zu ihrer Erlangung bedienen sollte.

Schließlich werden im fünften Kapitel in der Auseinandersetzung mit der Rezeption von Artauds Theaterentwurf einige widersprüchliche Beurteilungen von Aspekten seines Œuvres aufgegriffen und zur Diskussion gestellt.

Darüber hinaus wird im sechsten Kapitel das entwickelte Bild von Artauds Kultur- und Theaterkritik in weiterführenden Überlegungen mit modernen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen in Verbindung gebracht und Wissenschaft und Spiritualität als zwei Seiten derselben Medaille vorgestellt.

Abschließend wird im siebenten Kapitel auf die Frage eingegangen, ob und inwiefern Artauds Kultur- und Theaterkritik auch heute noch Gültigkeit besitzt.

Zuletzt werden die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit in einem Resümee zusammengefasst und die Beantwortung der Forschungsfragen vorgenommen.

Da für Artaud sein Leben und sein Werk, das er nicht als solches verstanden haben wollte, eine untrennbare Einheit bilden, wird im Weiteren der Begriff Œuvre verwendet, der laut Du-

den für „Gesamtwerk, Lebenswerk, Opus; (*geh.*): Schöpfung; (*bildungsspr.*): Kreation“¹ steht und die Vorstellung der grundsätzlichen Unteilbarkeit nahe legt.

¹ Duden, *Das Synonymwörterbuch. Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter*, Bd. 8, Mannheim, Leipzig, Zürich, Wien: Dudenverlag 42007, Begriff: „Œuvre“, S.650.

2 Das Œuvre von Antonin Artaud

Dieses Kapitel gibt einen Einblick in die Eckdaten von Artauds Biografie und stellt seine Schriften vor, um eine Basis für eine weiterführende Beschäftigung zu schaffen. Hierfür werden nach einem kurzen biografischen Abriss die besondere Qualität von Artauds Schriften vorgestellt, indem auf ihre inhaltliche und formale Struktur eingegangen wird. Bereits die Art seiner Texte sowie ihr Stil und ihre Diktion verweisen dabei auf eine wesentliche subversive Komponente. Sie lassen Schlüsse auf die Positionierung des Theaters innerhalb der Gesellschaft und der Kultur zu und bedingen die Notwendigkeit einer Reflektion bezüglich ihrer Klassifizierung.

2.1 Artauds Biografie

Die im Weiteren verwendeten Daten halten sich eng an die detaillierte und umfangreiche Biografie von Bernd Mattheus.²

Antonin Marie Joseph Artaud wird am 4. September 1896 in die begüterte Marseiller Bourgeoisie geboren. Er ist das erste von neun Kindern, von denen nur drei überleben. Umsorgt wird er von Hausangestellten, wobei angenommen werden muss, dass dieses Verhältnis von Gewalt dominiert wird. Seine Schwester Germaine stirbt im Alter von sieben Monaten „an inneren Verletzungen in Folge von grober Behandlung durch das Kindermädchen“.³ Das Familienleben wird durch einen „fanatische[n] Katholizismus“⁴ bestimmt. Bernd Mattheus beschreibt das Verhältnis zwischen Artaud und seinem Vater als von „unerbittlicher Strenge“ und Unnahbarkeit gekennzeichnet, jenes zu seiner Mutter, die griechischer Herkunft war, als „ambivalent“.⁵ Als Fünfjähriger erkrankt er an einer Meningitis, die einen lebenslangen Leidensweg einleitet. Bereits als Kind werden ihm chronisch Medikamente verabreicht. In diesem Zusammenhang „ist anzunehmen, dass er schon früh an analgetisch und sedierend wirkende Drogen gewöhnt wird“⁶, wobei ihm auch Opium und Laudanum verabreicht werden. Elektroschockbehandlungen, quälende Schmerzen, Bewusstseinsstörungen und depressive Zustände bleiben lebenslanglich seine Begleiter – ebenso zahlreiche Phasen des Rückzugs sowie Aufenthalte in Sanatorien und Nervenheilstätten.

Artaud wird als begabter, jedoch mittelmäßiger Schüler beschrieben. Schon früh fühlt er sich zu Malerei und Literatur hingezogen. Er zeichnet, malt und verfasst Gedichte. Zu seiner Lek-

² Mattheus, Bernd, *Antonin Artaud 1896-1948. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs*, erw. korrr. Neuausg., München: Matthes&Seitz 2002, S.13.

³ Ebd., S.13.

⁴ Ebd., S.15.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S.13.

türe gehören „Charles Baudelaire und Edgar Ellen Poe sowie die deutschen Romantiker, mit Gewi[ss]heit E.T.A. Hoffmann und Novalis, ferner Achim von Arnim und Ludwig Tieck“ sowie „fernöstliche Literatur“.⁷ Sein gesundheitlicher Zustand zwingt ihn zum Abbruch der Abiturprüfung. Stattdessen folgen Aufenthalte in diversen psychiatrischen Kliniken und Sanatorien, unterbrochen von einem nur fünfmonatigen Militärdienst, die ihn 1920 in eine Nervenheilanstalt in Paris führen. Artaud kommt im Zuge einer verordneten Beschäftigungstherapie, die seine Interessen fördern soll, in Kontakt mit der Pariser Kunstszene. Er beginnt Artikel für diverse Zeitschriften zu schreiben, Rezensionen zu verfassen und immer wieder Vorträge beziehungsweise öffentliche Lesungen zu halten – Tätigkeiten, die ihn durch die weiteren Jahre begleiten und ihn in die Theaterszene führen. 1921 erhält Artaud seine erste kleine Rolle im ‚Théâtre de l’Œuvre‘, es folgen weitere Engagements wie etwa in Charles Dullins *Théâtre de l’Atelier*, wo er eine Ausbildung erhält und auch Kostüme entwirft, und im *Théâtre Champs-Élysée*. Ab 1924 schließlich kommen in unregelmäßigen Abständen Tätigkeiten beim Film hinzu.

Trotz finanzieller Unterstützung durch die Eltern lebt er fortwährend am Existenzminimum und ändert häufig seinen Wohnsitz, der meist nur aus einem kleinen heruntergekommenen Zimmer besteht. Artaud verfasst Gedichte und veröffentlicht 1923 ein Gedichtband. 1924 schließt er sich der Gruppe der Surrealisten um André Breton an und wirkt an Manifesten und Versammlungen mit. Artaud wird mit dem Lektorat der Zeitschrift *Révolution Surréaliste* betraut. 1926 folgt jedoch Artauds Exkommunikation aus der Gruppe wegen inhaltlicher Differenzen, die Artaud in erster Linie auf die zunehmende Abstumpfung der ursprünglich revolutionären Ziele und Anpassung an bestehende Systeme, konkret insbesondere die von Breton verfochtene Nähe zur kommunistischen Partei, zurückführt. Im selben Jahr gründet er zusammen mit Roger Vitrac und Robert Aron das *Théâtre Alfred Jarry*, welches nur zwei Jahre besteht, was nach Artaud neben inneren Differenzen und finanziellen Engpässen auf die feindseligen Gesinnung der Öffentlichkeit zurückzuführen ist. 1931 verfasst Artaud von einer balinesischen Theatergruppe inspiriert den zentralen Artikel *Sur le Théâtre Balinais* und ein Jahr später *Le Théâtre et la cruauté* und hält 1933 den Vortrag *Le Théâtre et la Peste*. Es folgen Versuche, das *Theater der Grausamkeit* umzusetzen, in deren Zuge 1935 das von Artaud verfasste Stück *Les Cenci* uraufgeführt wird. Das Stück findet jedoch keine Resonanz beim Publikum und wird von der Presse verrissen. 1936 macht er sich nach Mexiko auf, um die Grundlagen der mexikanischen Kultur zu erforschen, und verbringt geraume Zeit mit dem

⁷ Dazu gehören „chinesische[...] und japanische[...] Novellensammlungen“ sowie „Laotses *Tao tê king*“. Zu erwähnen ist auch seine „Vorliebe für [...] Abenteuer- und Kriminalromane.“ (Ebd., S.17).

indigenen Volk der Tarahumaras. Es folgen Vorträge, Artikel und Essays. 1938 erscheint der Sammelband seiner zentralen Schriften zum Theater *Le théâtre et son double*. Die nächste Reise führt ihn, von seiner Krankheit zunehmend gezeichnet, nach Irland.

1937 wird Artaud unter dramatischen Umständen in das Krankenhaus in Le Havre zwangsinterniert. Die nächsten neun Jahre verbringt er in verschiedenen psychiatrischen Anstalten Frankreichs. Wiederholte Versuche eines Drogenentzugs, Insulin- und Elektroschocktherapien, quälende Schmerzen und ein Leben in bitterer Armut und Fremdbestimmtheit sind ab da Alltag. Seine Ablehnung der psychiatrischen Kliniken erfährt eine bittere Bestätigung. Artauds bestehende Überzeugungen werden zunehmend radikaler. 1946 können Freunde endlich seine Entlassung erwirken. Er schreibt unablässig. 1947 hält Artaud einen entfesselten Vortrag im *Théâtre Vieux-Colombier*. Am vierten März 1948 stirbt Artaud, vom Krebs gezeichnet, in der Klinik von Ivry.

2.2 Die Qualität der Schriften

Bereits die Art von Artauds Schriften kann als durchaus ungewöhnlich bezeichnet werden. Sein Œvre setzt sich neben Zeichnungen, Tonaufnahmen und Filmzeugnissen aus in Sammelbänden publizierten Theaterstücken, Adaptionen, Inszenierungsplänen, Szenarien, Gedichten, Tagebuchaufzeichnungen, Notizen, Essays, Artikeln, Pamphleten, Manifesten, Vorträgen, ethnografisch-biografischen Berichten und Briefen zusammen.

Gegenüber dem Schriftsteller und Chefredakteur der *Nouvelle Revue Française*, Jean Paulhan, verteidigte er sich gegen den diesbezüglich an ihn herangetragenen Vorwurf, der Band *Das Theater und sein Double* würde keine zusammenhängende Schrift, sondern lediglich „Flickwerk“ darstellen, damit, dass

„[d]ieses Buch [...] eine Artikelsammlung [ist], bei dem die Übereinstimmung der Sichtweisen ihre Einheit ausmacht. [...] Diese Sammlung ist nicht dazu geeignet, da[ss] man sie auf einmal und nacheinander liest, da sich die Artikel unterscheiden.“⁸

Bei dem Entwurf eines möglichen neuen Kulturverständnisses wagt sich Artaud dabei thematisch in Bereiche, die sich grundsätzlich der exakten Festschreibung und Erfassung durch die analytische Sprache entziehen, etwa wenn der von der Bedeutung von Kräften, der Seele, des Geistes, des Glaubens oder der Magie schreibt.

Des Weiteren scheinen sie dermaßen verfasst, dass sie sich abschnittsweise der verstandesmäßigen Analyse zu entziehen scheinen. Diesen Eindruck bestätigt Bernd Mattheus, in dem er

⁸ Die „Übereinstimmung der Sichtweisen“ würde ihre Einheit ausmachen. (Artaud, Antonin, *Die Cenci. Briefe. Materialien*, übers. u. hg. v. Bernd Mattheus, München: Matthes&Seitz 2002, S.95).

feststellt, „artauds texte sind gleichsam kontaminiert: der logozentrische diskurs bricht ab und entzieht sich unserer rezeption, anscheinend ins inkommunikable abgeleitend.“⁹ Cathrin Pichler bezieht sich in diesem Zusammenhang auf „Artaud in Bruchstücken, in Fragmenten, in Ideensplittern – Artaud in Präsenz und Intensität“¹⁰ und führt dies weiter aus, indem sie bemerkt:

„Freilich sind die Stoffe Artauds vor allem in Fragmenten und Splittern und kaum in Konzeptionen oder theoretische[n] Figurationen aufzufinden, zuweilen sind sie nur als Hintergrund oder Grundierung kenntlich“.¹¹

Auch für Doris Kolesch ist Artauds Texten ein „inkommensurables Surplus“ eigen.¹² So schreibt sie in Bezug auf die aufgestellte Behauptung, Artaud zu ‚verstehen‘:

„Demgegenüber möchte ich behaupten, da[ss] Artaud in radikaler Weise unverständlich und unzugänglich ist, was gerade die Qualität seiner Texte ausmacht, die eben nicht verwertbar und assimilierbar sind, die uns keine Lektion zu erteilen haben“.¹³

2.2.1 Artauds erweitertes Begriffsverständnis

Auch in Bezug auf ihre Diktion präsentieren sich die Schriften unkonventionell. Eine Besonderheit stellt dabei Artauds erweitertes Begriffsverständnis dar. Die überwiegende Anzahl seiner Texte ist zwar formal konventionell formuliert, indem Artaud sich herkömmlicher Begriffe bedient und sie zu grammatikalisch korrekten Satzkonstruktionen zusammenfügt.¹⁴ Doris Kolesch schreibt: „Zwar belä[ss]t [...] [Artaud] grammatische und syntaktische Strukturen noch intakt, und er bedient sich herkömmlicher Begriffe – wie Kunst, Geist, Seele, Theater oder Grausamkeit“.¹⁵ Die inhaltliche Bedeutung der Begriffe kann mit einem herkömmlichen, analytischen Begriffsverständnis dennoch nicht immer vollständig erhellt werden. Denn Artaud „verlagert und verzerrt [...] ständig deren semantisches Zentrum, indem er sie anderen Begriff-

⁹ Mattheus, Bernd, *jede wahre sprache ist unverständlich. über antonin artaud und andere texte zur sprache veränderten bewußtseins*, München: Matthes&Seitz 1977, S.27. Dabei werde die „rasche bewohnbarkeit seiner ideen“ teils durch ihre „a-literarischen formen, deren er sich anfangs bedient hat“ verhindert. (Ebd., S.34).

¹⁰ Pichler, Cathrin, „Notiz zum Materialienband über Antonin Artaud 2002“, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Bernd Mattheus/Cathrin Pichler, München: Matthes&Seitz 2002, S.7-9, S.7.

¹¹ Ebd., S.7.

¹² Kolesch, Doris, „Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud“, in: *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 12, Hg. Franz Norbert Mennemeier/Erika Fischer-Lichte, Tübingen, Basel: Francke 1994, S.231-253, S.232.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ausnahmen bilden einige lautmalerische Textpassagen. Zudem bezieht Artaud sich an einer Stelle auf ein Buch, das er 1934 geschrieben hätte „in einer Sprache, die nicht das Französische war, sondern die jedermann lesen konnte, gleich welcher Nationalität man auch immer angehörte. Dieses Buch ist unglücklicherweise verloren gegangen.“ (Artaud, Antonin: *Briefe aus Rodez. Postsurrealistische Schriften*, übers. v. Franz Loechler, München: Matthes&Seitz ³1979, S.15).

¹⁵ Kolesch, „Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud“, S.237.

fen annähert, die er ebenfalls dezentriert.“¹⁶ In diesem Zusammenhang bezieht sich Kolesch auf eine spezifische „écriture“ Artauds, die sie als „eine Ästhetik der Dynamisierung und der semantischen Verschiebung, Verkehrung und Verfremdung der Sprache“ beschreibt. Damit bewege sich Artaud „weder innerhalb noch außerhalb etablierter literarischer Diskurse, sondern an deren Grenzen, die er immer neu verschiebt.“¹⁷ Auch Bernd Mattheus verweist ähnlich darauf, „da[ss] syntaktisch ‚richtige‘ sätze gebildet werden können, die mit dem gewöhnlichen sprachgebrauch inkompatibel sind; die ver-rückung ist demnach eine frage der semantik.“¹⁸

Indem Artaud Begriffe dermaßen entgrenzt, bricht er mit einem überkommenen Begriffsverständnis, womit behauptet werden kann, dass seinen Schriften damit bereits eine kulturkritische Komponente inhärent ist. Überkommenen Begriffen werden Bedeutungserweiterungen zugefügt. Damit werden zentrale Begriffe mit umfassenderen Vorstellungen verknüpft, als wir sie ihnen im Zuge des traditionellen Sprachgebrauchs zuschreiben. Diese sind bei der Lektüre Artauds jedoch immer mitzudenken, wobei sie ganze Assoziationsketten evozieren.

Gleichzeitig ist darauf zu verweisen, dass Artaud die Begriffe mitunter aber auch im herkömmlichen Sinne verwendet. Insbesondere, wenn er auf die konventionellen Begriffe von Kultur, Theater und deren traditionellen Vorstellungen eingeht. So stehen in den Texten ein erweitertes und ein herkömmliches Begriffsverständnis nebeneinander.

Als Beispiele für Artauds erweitertes Begriffsverständnis können gleich die für diese Arbeit zentralen Begriffe des ‚Theaters‘ und der ‚Kultur‘ angeführt werden. Zwar erfindet Artaud keinen neuen Begriff für das von ihm Geforderte und bezeichnet es immer noch als Theater, gelegentlich auch als „Schauspiel“¹⁹, oder „Spektakulum“²⁰, und ebenso verwendet er den Begriff der Kultur. Er verknüpft diese Begriffe jedoch einerseits miteinander, und andererseits mit weiteren Begriffen wie Leben, Kunst, Gesellschaft, Zivilisation, Geist, Glauben, Kraft, Magie, Poesie, Grausamkeit oder Notwendigkeit, wobei diese Verknüpfung bis zu ihrer Gleichsetzung führen kann. Wenn Artaud die Begriffe Theater oder Kultur verwendet, sind demnach häufig gleichzeitig all jene genannten Inhalte mitzudenken, und noch viele mehr. Ähnliches gilt für Attribute, mit denen Artaud das von ihm geforderte Theater und die geforderte Kultur versteht. Auch hier ist von tradierten, begrenzenden Begriffsvorstellungen Abstand zu nehmen.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.; (Hervorheb. im Orig.)

¹⁸ Mattheus, Bernd, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.38.

¹⁹ Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, übers. v. Gerd Henninger, erw. Neuausg., München: Mattes&Seitz 1996, S.90.

²⁰ Ebd., S.25.

Durch die Beobachtung, dass Artaud mit der interpretatorischen Offenheit von Begrifflichkeiten spielt und damit in eine eher sinnliche Bilderwelt denn analytische These einlädt, wird ersichtlich, dass es ihm grundsätzlich nicht um eine strenge definitorische Festschreibung des Theater-, Kultur-, Kunstbegriffes sowie auch anderer Begrifflichkeiten geht. Vielmehr rückt er die Auseinandersetzung mit deren inhaltlichen Bedeutungen ins Zentrum der Betrachtungen.

Dadurch macht es auch wenig Sinn, sich in Bezug auf Artaud auf eine, aus seinen Texten selbst abgeleitete, strenge Terminologie zu versteifen. Als Beispiele können die Begriffe ‚Zivilisation‘, ‚Wissenschaft‘, ‚Intelktualisierung‘ und ‚Repräsentation‘ angeführt werden, die jeweils sowohl in einem affirmativen, als auch in einem pejorativen Verständnis verwendet werden. Denn neben der heftigen Kritik an der vernunftzentrierten ‚Zivilisation‘ steht die positive Verwendung des Begriffes mit einer ursprünglichen Vorstellung von ‚Zivilisation‘ in Zusammenhang.²¹ Die ‚moderne Wissenschaft‘ wird mitsamt ihren Prinzipien vehement abgelehnt²², demgegenüber setzt Artaud aber das ersehnte Verständnis von einer ‚echten Wissenschaft‘²³ und verwirft sie nicht „im Maße, in dem Wissenschaft und Poesie ein und dasselbe sind“.²⁴ Der ‚Intelktualisierung‘ als negative Überbetonung des Verstandesmäßigen setzt er den affirmativen Begriff der „bewundernswerte[n] Intelktualität“ in Zusammenhang mit dem balinesischen Theater entgegen.²⁵ Selbst in Bezug auf den Begriff der ‚Repräsentation‘ kann dies umgelegt werden. Derrida verweist auf die Möglichkeit einer „originären Repräsentation“ bei Artaud und verneint die Frage, ob seine Forderung nach der Destruktion der Nachahmung konsequenterweise heißen würde,

„da[ss] Artaud es abgelehnt hätte, dem Theater der Grausamkeit den Namen der *Repräsentation* zu geben [...], vorausgesetzt, man verstünde wohl den schwierigen und mehrdeutigen Sinn dieses Begriffs. Man mü[ss]te hier auf all den deutschen Wörtern spielen können, die wir hier ununterschieden mit dem einzigen Wort Repräsentation übersetzen.“²⁶

Die Verwendung des erweiterten Begriffsverständnisses kann bereits als Ausdruck der anti-dualistischen Bestrebungen Artauds gewertet werden.

²¹ Vgl. Artaud, Antonin, *Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften*, übers. v. Brigitte Weidmann, München: Rogner& Bernhard 1975, S.114 u. S.166.

²² „Die französische Jugend [...] ist gegen die Wissenschaft, die die Vernunft versteinert hat.“ (Ebd., S.156).

²³ In Bezug darauf, dass die „moderne Wissenschaft [...] nach vierhundert Jahren auf die alte alchemistische Vorstellung der drei Prinzipien schwefel, Quecksilber und Salz“ zurückkommt, wird der Begriff beispielsweise positiv verwendet. (Ebd., S.148f).

²⁴ Ebd., S.220.

²⁵ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.61.

²⁶ Derrida, Jacques, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, in: *Die Schrift und die Differenz*, Jacques Derrida, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S.351-379; (Orig. *L'écriture et la différence*, Paris 1967), S.358f.

2.2.2 Die Widerspruchsstruktur der Texte

Eine weitere Besonderheit der Texte kann man als deren Widerspruchsstruktur bezeichnen. Franz-Norbert Mennemeier schreibt in diesem Zusammenhang, „[m]an gelangt [...] rasch zu der Einsicht in elementare, unauflösbare Widersprüche des Artaud-Theaters“.²⁷ Auch Bernd Mattheus verweist auf die widersprüchliche Qualität der Texte: „das verteuflend, dessen er sich gerade bedient hat, eine attacke gegen den intellektuellen – der eben aus ihm gesprochen hat – reitend, macht er einen strich durch unsere gedanken“.²⁸

Die Liste der scheinbaren Widersprüchlichkeiten ist lang. Beispielsweise lehnt Artaud einerseits Effekte ab und verweist dann doch wieder auf ihre wesentliche Bedeutung. Er wendet sich gegen jede Psychologisierung²⁹ und widmet sich dann doch der Erforschung der „inneren Veränderungen, diese Art ständiges Hin und Her der Seelen“.³⁰ Er beschäftigt sich mit spirituellen Schriften und Praktiken und will dennoch auf alle Mittel verzichten, die den Aberglauben und die Esoterik betreffen.³¹ Er sucht durch Ordnung, Kalkül und Abstraktion zu einem authentischen Ausdruck zu finden und betont gleichzeitig die Bedeutung anarchistischer Kräfte. Er beschäftigt sich mit der Bedeutung von Zeichen und Formen, um sie daraufhin wieder zu verwerfen.

Auch Artauds scheinbar ambivalente Beziehung zu Sprache und Schrift kann als Widerspruchsstruktur gedeutet werden, denn der vehementen Kritik an der überkommenen Sprache und ihrer Fixierung stehen Artauds umfangreiche Schriften gegenüber. Bernd Mattheus schreibt dazu:

„er, der ein erklärter feind der sprache ist, attackiert sie dennoch verbal. nicht wenige erblicken in seiner lebenslangen schreibwut schließlich und endlich doch die affirmation von sprache und schrift, da die subversion der sprache mit dem mittel der sprache ihrer aufwertung gleichkomme.“³²

Nur in wenigen Punkten können diese Widersprüchlichkeiten durch eine kritische inhaltliche Gegenüberstellung früher und später Texte erklärt werden, wie etwa bei Artauds ambivalenter

²⁷ Mennemeier, Franz Nobert, „Das Theater als semiotische Anstalt: Antonin Artaud und Bertolt Brecht“, in: *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des Internationalen Literatur- und Theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main, 1983*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Christel Weiler/Klaus Schwind, Niemeyer: Tübingen 1985, S.120-132, S.127.

²⁸ Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.27.

²⁹ Abwertend schreibt Artaud: „Da[ss] man uns seit vierhundert Jahren [...] an ein rein beschreibendes Theater gewöhnt hat, das immer nur erzählt, Psychologie erzählt.“ (Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.81).

³⁰ Artaud, Antonin, *Das Alfred-Jarry-Theater. Manifeste, Bühnenstücke, Inszenierungspläne, Briefe*, übers. u. hg. v. Bernd Mattheus, München: Matthes&Seitz 2000, S.9.

³¹ „Das Alfred-Jarry-Theater wird auf alle Mittel verzichten, die direkt oder indirekt den Aberglauben betreffen, wie: religiöse, patriotische, esoterische, poetische Gefühle etc.“ (Ebd., S.43).

³² Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.71f.

Einstellung zur Bedeutung des Religiösen. Der tiefere Grund der oft nur scheinbaren Widersprüche ist in Artauds Bruch mit begrifflichen Konventionen und Bedeutungszuschreibungen zu sehen und darin, darauf verweist Mennemeier, dass Artaud sein Theater „im Grunde überhaupt nicht als Inszenierung im Sinne einer künstlerischen Veranstaltung“ oder als „représentation“ gedacht habe.³³ Liest man die den Begriffen inhärenten Bedeutungserweiterungen nicht mit und bleibt im dualistischen entweder oder verhaftet, sind einige Aspekte seiner Forderungen und Vorstellungen nur schwer in Einklang zu bringen. Artaud dies als unvermögende Inkonsistenzen anzukreiden bedarf des Verweises auf den Umstand, dass jene scheinbaren Unstimmigkeiten vielmehr als intentional angesehen werden müssten. Doris Kolesch schreibt:

„[Artaud] – wie Rivière dies tat – sprachliche Ungeschicklichkeiten oder auch logische Unstimmigkeiten vorzuwerfen, wäre nicht nur müßig, es verfehlte auch Artauds Sprachkalkül. Brüche, Unebenheiten und Dissonanzen des Ausdrucks gelten in Artauds Konzeption einer mimetischen Kunst, die idealiter mit dem unmittelbaren Schmerzensschrei zusammenfiele, als Träger authentischer Erfahrung“.³⁴

2.3 Positionierung des Theaters

Die Gleichsetzung und Verschmelzung der Theater-, Kultur- und Kunstbegriffe durch Artauds erweitertes Begriffsverständnis verweist bereits auf die Positionierung des Theaters innerhalb der Kultur.

Die Vorstellung von Theater als einer Kunstform wird abgelehnt. Der Bereich der Kunst repräsentiert für Artaud ein gesellschaftlich sanktioniertes und vom Leben geschiedenes System, das gerade im Fokus seiner Kritik steht. Artaud schreibt, „diese Vorstellung von einer losgelösten Kunst, von einer Poesie der Annehmlichkeiten [...] ist eine Dekadenz-Vorstellung“. Vielmehr wird die Gleichsetzung von Kunst, Leben und Theater gefordert, um tatsächlich in kulturelle Gegebenheiten eingreifen und das Leben in Besitz nehmen zu können:

„Wenn Shakespeare und seine Nachahmer uns auf die Dauer die Vorstellung von einer Kunst um der Kunst willen eingeredet haben, mit der Kunst auf der einen und dem Leben auf der anderen Seite, so könnte man sich getrost auf dieser wirkungslosen und faulen Vorstellung ausruhen, solange nur das Leben draußen noch standhielte. Zu viele Anzeichen lassen jedoch erkennen, da[ss] all das, was uns leben ließ, nicht länger standhält, da[ss] wir allesamt verrückt, verzweifelt und krank sind. Und ich fordere *uns* auf, dagegen anzugehen.“³⁵

³³ Mennemeier, „Das Theater als semiotische Anstalt: Antonin Artaud und Bertolt Brecht“, S.127.

³⁴ Kolesch, „Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud“, S.237.

³⁵ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.82f.

Die Vorstellung einer vom Leben geschiedenen Kunst lasse nach Artaud auf eine „träge, nutzlose“ Haltung schließen, wobei er feststellt, „[u]nsre abendländische Vorstellung von Kunst und der Gewinn, den wir aus ihr ziehen, sind schuld am Verlust unserer Kultur.“³⁶ Damit sind Theater und Leben zu einer Einheit verschmolzen.

Ebenso werden Kultur und Leben einander angenähert, Artaud schreibt von einem

„Protest gegen abgesonderte Vorstellung, die man sich von der Kultur macht; als gäbe es einerseits Kultur und andererseits Leben; als wenn echte Kultur nicht ein verfeinertes Mittel wäre, das Leben zu begreifen und *auszuüben*.“³⁷

Für Artaud ist das Theater nichts Geringeres als ein Double eines Kulturverständnisses: „Wenn das Theater das Leben doubelt, so doubelt das Leben das richtige Theater.“³⁸

Im Zuge der Forderung nach Neuorientierung jenseits gängiger Vorstellungen werden damit althergebrachte Theater- und Kulturbegriffe gesprengt. Da nun die Begriffe Theater, Kunst, Kultur und Leben zu untrennbaren Einheiten werden, kann Artauds Theaterkritik als Kulturkritik bezeichnet werden. Seine Forderungen und sein Gegenentwurf beschränken sich nicht auf einen Aspekt des Lebens und wollen nicht lediglich das, was gemeinhin als Kunstform Theater bezeichnet wird, oder das, was unter Kunst und Kultur verstanden wird, revolutionieren. Zusammen mit dem konventionellen Theater werden gleichzeitig immer auch die es bedingenden Wertvorstellungen und Rahmenbedingungen kritisiert, deren Ausdruck es ist. Artauds Forderungen an das Theater sind tatsächlich Forderungen an die es umgebende Kultur und Gesellschaft. Seine Forderung nach einem Wertewandel bezieht sich auf das gesamte Leben mit all seinen Ausdrucksformen. Theater steht damit als Kunstsystem nicht außerhalb anderer Lebensbereiche, und wird zutiefst als mit der Kultur verwoben verstanden.

2.4 Auswirkungen auf die Klassifizierung

Artauds Schriften zum Theater werden gemeinhin ausdrücklich als Theatertheorie eingeordnet. So etwa in Reclams *Texte zur Theorie des Theaters*, in die Artauds Text *Die Inszenierung und die Metaphysik* aufgenommen wurde.³⁹ Cathrin Pichler schreibt von Artauds „theoretischen Schriften zum Theater“⁴⁰, bei Brauneck/Schneilin ist von „der Theaterprogrammatik

³⁶ Ebd., S.13. (In Bezug auf den Totemismus schreibt Artaud: „alles, was [...] dazu dient Kräfte einzufangen, abzuzweigen und zu lenken, ist für uns etwas Totes, aus dem wir nur noch künstlerischen, statischen Gewinn zu ziehen vermögen, einen Gewinn an Genuß, keinen als Schauspieler.“ (Ebd., S.12).

³⁷ Ebd.; (Hervorheb. im Orig.).

³⁸ Kott, „Das Ende des unmöglichen Theaters“, S.115f.

³⁹ Artaud, Antonin, „Die Inszenierung und die Metaphysik“, übers. v. Gerd Henninger, in: *Texte zur Theorie des Theaters*, Hg. Klaus Lazarowicz/Christopher Balme, Stuttgart: Reclam 1991, S.334-340, S.334.

⁴⁰ Pichler, „Notiz zum Materialienband über Antonin Artaud 2002“, S.8.

Artauds“ zu lesen⁴¹ und Karl Alfred Blüher geht gar von verschiedenen „Theatermodelle[n]“ in „Artauds Theatertheorie“ aus, wobei er diese in verschiedene „Schaffensperioden“ unterteilt.⁴² Bernd Mattheus setzt in der Bezeichnung von Artauds „theoretischen‘ Schriften zum Theater“ das Attribut theoretisch unter Anführungszeichen.⁴³

Einerseits stellt sich hier die Frage der Sinnhaftigkeit einer Klassifizierung gegen den Willen des zu Beurteilenden und entgegen die inhaltlichen Implikationen Artauds Œuvres. Artaud verwehrt sich der Theorie, indem sie Vorstellungen von jener zutiefst abgelehnten „abstrakte[n] Betrachtungsweise“⁴⁴ oder „Lehrmeinung“⁴⁵ auf den Plan ruft, und den ersehnten Kontakt mit dem Leben verloren hätte. Damit gerät man bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Artaud grundsätzlich die herausfordernde Situation, eine vehemente Theoriekritik, die ihre völlige Ablehnung postuliert, theoretisch erfassen zu wollen.

Es ist dabei eine Herausforderung für die eigene Herangehensweise, der massiven Kritik an der modernen Kultur mit den Mitteln eben jener kritisierten Kultur, ob sich dies nun konkret auf die Sprache, die wissenschaftliche Herangehensweise oder generell die Art des Denkens und Urteilens bezieht, zu begegnen. Alexander Schlutz fasst dies pointiert zusammen:

„Antonin Artauds radikaler Angriff auf die Grundlagen dessen, was wir Kultur nennen, erlaubt es dem Voyeur jedoch nicht, die eigene Position unhinterfragt zu lassen: Er untergräbt die scheinbare Sicherheit der Unterscheidung von Kultur und Unkultur selbst.“⁴⁶

Mit der Definition der Texte als Theorie passiert genau das, wogegen sich Artauds gesamtes Œuvre vehement zu verwehren sucht. Jene, die sich dieser Problematik nicht bewusst sind und kategorisieren und vereinnahmen, nehmen Artauds Schriften unreflektiert in die bekämpfte Kultur auf und machen sie damit unschädlich, indem sie ihr Potential negieren, eben diese Kultur – wie eigentlich gewollt – zu sprengen und zu revolutionieren. Konsequenter Weise wäre Artaud nach Alexander Schlutz nur über den

⁴¹ Autrand, Michael, „Theater der Grausamkeit“, in: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt ³1992; (Orig. 1968), S.978-980, S.978.

⁴² Blüher, Karl Alfred, *Antonin Artaud und das ‚Nouveau Théâtre‘ in Frankreich*, Bd. 3, Hg. Karl Alfred Blüher/Helmut Lüdtkke, Tübingen: Narr 1991, S.15.

⁴³ Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.34.

⁴⁴ „Theorie: abstrakte Betrachtungsweise; System wissenschaftlich begründeter Aussagen zur Erklärung bestimmter Erscheinungen o.Ä.“ (Duden, *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Bd. 7, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag ³2001, Begriff: „Theorie“, S.846).

⁴⁵ „Theorie“ als „rein gedankliche Betrachtung“ bzw. „Lehre, Lehrmeinung“. („Theorie“, in: Duden, *Das Große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*, S.919).

⁴⁶ Schlutz, Alexander, „Es ist hart und schwer, mich zu lieben. Jenseits von Kunst und Kultur: Antonin Artaud“, in: *parapluie. elektronische zeitschrift für kulturen künste literaturen*, no. 3. unkultur, Winter 1997/98, parapluie.de/archiv/unkultur/artaud/, Zugriff: 13.08.2004.

„Akt der Zerstörung des gesellschaftlichen Diskurses erreichbar, weshalb es auch [...] unmöglich ist, *über* Artaud schreiben zu wollen. Jegliches Schreiben verbleibt unweigerlich im sicheren Hafen von Kunst und Kultur, entschärft den Sprengsatz Artaud und erweist sich so möglicherweise als die eigentliche Form der Unkultur: Nichts in seiner Alterität bestehen zu lassen, sich alles anzueignen und so in dem sicheren Wissen voranzuschreiten, von nichts aus der Bahn geworfen werden zu können.“⁴⁷

Andererseits ist die Einordnung als Theatertheorie auch abseits Artauds diesbezüglicher inhaltlicher Ablehnung problematisch. Versucht man Artauds Texte zu klassifizieren, kann man ihre Form und ihren Inhalt prüfen, genauer noch die verwendeten Textarten, Stil und Diktion, die Themen und als Besonderheit zudem Artauds erweitertes Begriffsverständnis und die daraus resultierende Widerspruchsstruktur der Texte. Letztlich scheint es jedoch so, dass alle Klassifizierungsansätze auf Grund jener scheinbar inkommensurablen und nur schwer kategorisierbaren Qualität, die den Texten Artauds eine einzigartige Stellung zukommen lässt, Artaud nicht vollständig zu fassen beziehungsweise zu vermitteln vermögen. Dadurch, dass die Schriften sich inhaltlich sowie formal dagegen zu sperren scheinen, vom analytischen Geist (vollständig) durchdrungen zu werden, entziehen sie sich der Beurteilung nach herkömmlichen Maßstäben.

Artauds Theaterbegriff sprengt durch die ihm eingeschriebenen Konnotationen, auch abseits postmoderner Vorstellungen, bisherige Definitionsmodelle, seien sie auch noch so differenziert und umfassend, wobei dasselbe von seinen Wissenschafts- und Theoriebegriffen gesagt werden kann, wodurch Referenzen nur bedingt möglich sind. Die Klassifizierung als Theorie etabliert eine Vergleichsbasis zu anderen Theatertheorien, deren zugrunde liegende Gedankengebäude durchgehend grundverschieden von jenem Artauds sind. Eine solche Klassifizierung impliziert Maßstäbe in Bezug auf die an Artauds Texte herangetragenen Erwartungen. Aber die Gefahr ist groß, dass die Texte diesen Erwartungen vielleicht gar nicht genügen möchten, sondern vielmehr im Gegenteil diese gerade zu untergraben suchen. Die in diesem Sinne missverständlich an die Texte und Vorstellungen Artauds herangetragenen Ansprüche münden, wenn sie nicht weiter reflektiert werden, zwangsläufig in enttäuschten Erwartungshaltungen, die sich in der weiteren Interpretation dann in Unverständnis oder abwertende Urteile kehren.⁴⁸

⁴⁷ „Mit Artaud zu schreiben ist ein Ausweg, den Roland Barthes vorschlug“, beschreibt Alexander Schlutz einen möglichen Ausweg, sich Artaud anzunähern. (Ebd.).

⁴⁸ Vgl. Finter, Helga, *Der subjektive Raum. „...der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll“*. Antonin Artaud und die Utopie des Theaters, Bd. 2, Tübingen: Gunter Narr 1990, S.1-7.

Helga Finter geht in diesem Zusammenhang eingehend auf die Problematik vergleichender Untersuchungen ein, und soll hier aufgrund des bedeutenden Gehalts des Geschriebenen ausführlich zitiert werden:

„Mit Recht haben Ja[c]ques Derrida, Paule Thevenin, Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, Julia Kristeva und Alain und Odette Virmaux die Begrenztheit theaterhistorischer oder dramaturgischer Untersuchungen im Hinblick auf Artaud kritisiert. [...] Sie haben gezeigt, dass die traditionelle Kritik zwar mutmaßliche Vorläufer von Artauds theatralischem Denken bestimmen kann [...], doch auch, da[ss] eine solche, hauptsächlich theaterpraktisch orientierte Sicht oft zu Urteilen wie ‚sein übergroßer Anspruch‘ oder sein ‚mangelndes Realitätsgefühl‘ (Plocher 1974, 39; Grimm 1982, 296) verleiten mag.“⁴⁹

Weiter schreibt Finter, Bezug nehmend auf die Gefahr bei vergleichenden Untersuchungen in Hinblick auf Artaud:

„Jedesmal, wenn Artaud allein als Glied innerhalb einer literarischen Reihe gesehen wird, ob es sich dabei um das dadaistische oder surrealistische Theater (Béhar), um das Avantgardetheater allgemein (Grimm), um das absurde Theater (Esslin) oder um ein Theater der Endzeitstimmung (Valency) handelt, dann stützt eine solche Betrachtung Artaud auf den begrenzten Gegenstand ihrer Untersuchung zurecht: [...] solche Untersuchungen [...] lassen [...] nur Fragen zu, die im Hinblick auf die Gemeinsamkeit mit anderen Theaterschaffenden relevant erscheinen. Da aber vor allem bei diesen theatergeschichtlichen und -wissenschaftlichen Arbeiten der normative Horizont implizit das Repräsentationstheater war, konnten sie die Dekonstruktion der Repräsentation, die dieses Werk vornimmt, nur negativ in Termini der Abweichung fassen.“⁵⁰

Um dennoch das nach letztlich vielleicht unangemessenen Maßstäben wertende Gedankenkonstrukt aufrecht erhalten zu können, würden „solche Untersuchungen sowohl chronologische Scheiben aus Artauds Praxis herausschneiden oder einfach als indiskutabel der klinischen Psychiatrie zuweisen (so Blüher und Grimm)“.⁵¹ Bei überkommenen Klassifizierungsversuchen würde dabei „gerade das Besondere von Artauds Erfahrung verfehlt, die darauf zielt, die Grenzen des Subjekts zu sprengen“. Eine solche Herangehensweisen könnte „[w]eder der Singularität von Artauds Erfahrung, noch der kulturkritischen Bedeutung seiner Auseinandersetzung mit dem Theater“ gerecht werden.⁵²

„Singuläre Erfahrung mit dem Theatralischen und eine Kulturkritik des Theaters sind jedoch in Artauds Schaffen eng verbunden. Erst die Erhellung ihrer Verbindung mag erlauben, die Frage nach der kultursemiotischen Tragweite von Artauds Theaterkonzeption zu beantworten.“⁵³

⁴⁹ Ebd., S.3f.

⁵⁰ Ebd., S.4.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

Auch Jacques Derrida hält die Einordnung von Artauds Texten als eine logische Abfolge diverser Theatertheorien für problematisch. Artauds Beschäftigung mit dem Theater hätte nicht „Epoche im Werden der theatralischen Formen“ gemacht und würde keine „Stelle in der Abfolge der Modelle der theatralischen Repräsentation“ einnehmen⁵⁴:

„Diese Repräsentation, deren Struktur sich nicht nur der Kunst, sondern der ganzen okzidentalen Kultur (ihren Religionen, Philosophien und ihrer Politik) aufdrückt, bezeichnet [...] mehr als einen bloßen Typus theatralischer Rekonstruktion. Deshalb übersteigt die Frage, die sich uns heute stellt, die theatralische Technologie bei weitem. Die nachdrücklichste Behauptung Artauds besagt, da[ss] die technische und theatrologische Reflexion nicht gesondert behandelt werden darf.“⁵⁵

Sobald man in Trennungen, Einordnungen und logischen Abfolgen denkt und den ganzheitlichen Ansatz außen vor lässt, entfernt man sich von Artauds Intentionen. Derrida schreibt weiter:

„Die Entartung des Theaters beginnt zweifellos mit der Möglichkeit einer solchen Scheidung. Man kann dies herausstreichen, ohne die Bedeutung und das Interesse der theatrologischen Probleme oder der Revolutionen, die sich innerhalb der Grenzen der theatralischen Techniken ereignen können, zu vermindern. Das Artaudsche Anliegen zeigt uns jedoch diese Grenzen. Solange die technischen und intratheatralischen Revolutionen die Fundamente des okzidentalen Theaters nicht beschneiden, gehören sie dieser Geschichte und dieser Bühne an, die Antonin Artaud sprengen wollte.“⁵⁶

Verstehen wir Antonin Artaud, schreibt Jacques Derrida an einer anderen Stelle, „dann haben wir keine Lektion von ihm zu erwarten“.⁵⁷

Sogar eine so weite Definition von Theatertheorie, wie die von Marvin Carlson, ist in Bezug auf Artauds Vorstellungen letztlich nicht schlüssig. Er definiert „theory“ als „statements of general principles regarding the methods, aims, functions, and characteristics of this particular art form.“⁵⁸ Artaud geht jedoch eben gerade nicht von Theater als ‚particular art form‘ im Sinne dualistischer Unterscheidungen zwischen Kunst, Kultur, Leben und Theater aus, womit selbst diese weite Definition Artauds erweitertem Begriffsverständnis keine Rechnung trägt.

Artauds Vorstellungen lassen sich auch nicht ohne weiteres in Modelle der Theoriebildung einschreiben. Auch der im späten 20. Jahrhundert entstandene Begriff ‚Theatralität‘, der dazu angetreten ist, den Theaterbegriff zu erweitern, scheint zur Beschreibung des von Artaud Ge-

⁵⁴ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.355.

⁵⁵ Ebd., S.354.

⁵⁶ Ebd., S.354f.

⁵⁷ Derrida, Jacques, „Die soufflierte Rede“, in: *Die Schrift und die Differenz*, Jacques Derrida, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S.259-301; (Orig. *L'écriture et la différence*, Paris 1967), S.266f.

⁵⁸ Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, London, Ithaca: Cornell University Press 1984, S.9.

forderten nur ungenügend geeignet. Als „Theatralität als Nicht/Text“ sieht er zwar einerseits vom Theatertext ab, indem

„man allmählich von der aus dem 18.Jahrhundert stammenden Synonymbildung Drama = Theater Abschied [nahm]. Dem Theater konnte nun der Text entzogen werden, übrig blieb Theatralität. Das dem Theater Gemäße oder Spezifische wurde außerhalb des Textes gesucht.“⁵⁹

Bezüge zwischen Lebensprozessen, szenischen Vorgängen und Theater sollen erhellt werden, was Artauds Überzeugung von der Untrennbarkeit von Theater und Leben zunächst zu entsprechen scheint. Theatralität sucht dabei jedoch theatrale Verhaltensweisen im Leben auszumachen, indem szenische und theatrale Formen analysiert und auf diverse Lebensbereiche, etwa auf paratheatrale Formen wie Feste, sportliche oder politische Veranstaltungen, diverse Rituale und Zeremonien, zu übertragen gesucht werden und nicht im Sinne Artauds das Leben im Theater wieder zu finden. Es handelt sich bei Theatralität vielmehr um das Interesse an „jeder Erscheinungsform inszenierter Wirklichkeit“⁶⁰, wobei gesellschaftliche Phänomene und Erscheinungen auf ihre Theaterhaftigkeit beziehungsweise -ähnlichkeit hin untersucht werden. Jene Theatralität als inszeniertes, mitunter Gesellschaft konstituierendes Verhältnis, das die Möglichkeit des Zitats, der Imitation und Repräsentation nicht ablehnt, wird jedoch gerade von Artaud kritisiert. Artaud sucht das Leben im Theater, nicht das Theatralische im Leben.

Daher erfordert die Einordnung von Artauds Gedankenwelt als Theorie sowie auch jede andere diesbezügliche Klassifizierung jedenfalls eine Reflexion über die damit einhergehenden Herausforderungen und potentiellen Problemfelder.

Dass eine (theoretische) Beschäftigung mit Artaud im Bewusstsein ihrer Besonderheiten und Herausforderungen dennoch sinnvoll ist, hat Artaud selbst mit seinem umfassenden Œvre bewiesen. Artauds reicher Textnachlass legt Zeugnis davon, dass er selbst in weiten Teilen die Kommunikation mit der überkommenen Gesellschaft suchte. Erst dadurch, dass er seine Kultur- und Sprachkritik innerhalb der Rahmenbedingungen der bekämpften Kultur formuliert und sich selbst ihrer von ihm verworfenen Instrumente bedient, kann er ihr begegnen und seine Überzeugungen vermitteln. Bernd Mattheus sucht dies mit einem Querverweis auf die Schizophrenie zu erhellen:

„hier unterschätzt man abermals die Intelligenz bestimmter Schizophrener, deren Repertoire sich nicht in der Beherrschung einer Sprache erschöpft. Die Disjunktion von Sprache und

⁵⁹ Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005, S.272.

⁶⁰ Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt 2003, S.69.

bewußtsein ermöglicht jenem die überschreitung der grenze: ihm steht eine vielzahl von sprachen und zweitsprachen zur verfügung, welche mit unserer wirklichkeitsauffassung inkompatibel sind. die kommunikation mit uns ist ihm nicht verwehrt – wünscht er sie aber und hat er nicht gewählt?“⁶¹

Jener Geisteshaltung, die seinen Texten Diffusität oder Ungenauigkeit vorwirft, attestiert Artaud selbst eine auf Wert- und Orientierungsverlusten basierende massive Begriffsverwirrung.⁶²

3 Artauds Kulturbegriff und Kulturkritik

Ausgehend von der Klärung, was Kultur im Allgemeinen ist, wird eine sinnvolle Definition für diese Arbeit vorgeschlagen. Weiterführend werden Besonderheiten des Kulturbegriffs dargestellt. Um Artauds Kulturbegriff bestimmen zu können, ist es wichtig, zuvor den Begriff des ‚Abendlandes‘ sowie die Kulturattribute ‚modern‘ und ‚europäisch‘ näher zu beleuchten. Darauf aufbauend folgt eine Beschäftigung mit der Kritik Artauds an der modernen Vorstellung von Kultur. Des Weiteren werden seine Vorstellungen bezüglich einer geistigen Revolution und einer wirkenden Kultur dargestellt und anhand des Wortschatzes der Tarahumaras illustriert. Abschließend wird Theater als Mittel zur kulturellen Revolution dargestellt.

3.1 Definition des modernen Kulturbegriffes

Bei dem Versuch, eine allgemein gültige Definition des modernen Kulturbegriffes zu bieten, stößt man schnell auf die Feststellung der Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens.

Bereits bei der Durchsicht gängiger Lexika kann festgestellt werden, dass sie zusammengefasst keine eindeutige Bestimmung des Begriffes bieten. Hier wird definitorisch ein weites Feld ausgesteckt als „Gesamtheit“ der „geistigen“ und/oder „gestaltenden“, „künstlerischen“ „Lebensäußerungen“, „Lebensformen“ oder wertender als „Leistungen“ und/oder „Errungenschaften“ einer „Gemeinschaft“, „menschl. Gesellschaft“, „menschl. Gruppe“, eines „Volk[es]“, „Stand[es]“ der einer „Klasse“ oder und/oder einer „Epoche“.⁶³ Teilweise wird dabei ausdrück-

⁶¹ Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.72.

⁶² „Wenn Verwirrung das Zeichen der Zeit ist, so sehe ich den Grund für diese Verwirrung in der Trennung zwischen den Dingen und den Worten, Vorstellungen und Zeichen, die sie bedeuten.“ (Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.10).

⁶³ Duden, *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag ³1999, Begriff: „Kultur“, S.2304; Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1996, Begriff: „Kultur“, S.588; Bertelsmann, *Lexikon in drei Bänden*, Jubiläumsausgabe, Gütersloh, München: Bertelsmann 2003, Begriff: „Kultur“, S.299; Brockhaus, *Der Brockhaus in einem Band*, Mannheim: Brockhaus ⁴1992, Begriff „Kultur“, S.499.

lich auf einzeln Kultursysteme oder spezifische Aspekte des Kulturbegriffes verwiesen, wie „Bildung“⁶⁴, „Sprache, Religion, Wissenschaft, Kunst u.a.“.⁶⁵

Ein ganzer Wissenschaftszweig, die Kulturwissenschaft, erforscht interdisziplinär ‚Kultur‘ und liefert unzählige Definitionen des Kulturbegriffes, sowie unterschiedliche Kulturtheorien und Kulturkonzepte, wobei gesagt werden kann: „Gemeinsame Merkmale der unterschiedlichen kulturphilosophischen Konzeptionen können nur schwer ausgemacht werden“⁶⁶, sodass von einer „Überfülle der Konzepte und Konzeptionen“⁶⁷ gesprochen werden kann.

Die Literatur, die sich mit der Definitionsproblematik von ‚Kultur‘ auseinandersetzt, bezieht sich wiederholt auf die Komplexität des Begriffes. Ralf Konersmann schreibt, ‚Kultur‘ entziehe „sich der Bestimmtheit einer erschöpfenden Definition“, und es „sprengt die Totalität dessen, was wir Kultur nennen, die Grenzen der begrifflichen Form.“⁶⁸ Nach Terry Eagleton sei Kultur eines „der komplexesten [Worte] unserer Sprache“⁶⁹, nach Peter Burke in Bezug auf Jacob Burckhardt ein „schwankender Begriff“, weswegen es schwierig sei „genau anzugeben, was sich denn innerhalb [...] [der] Grenzen [des Gegenstandsbereichs der Kultur und Kulturgeschichte]“ befinde.⁷⁰ Dirk Baecker bestimmt ‚Kultur‘ als „Suchbegriff“ und stellt einleitend in seiner Aufsatzsammlung fest: „Die hier gesammelten Aufsätze [...] nähern sich [...] dem Begriff der Kultur auf verschiedenen Umwegen, um nicht dort den Eindruck einer präzisen Bestimmung zu erwecken, wo es diese in der Tat nicht gibt.“⁷¹ Wilhelm Perpeet stellt fest: „[d]ieses ergologisch, soziativ und temporal aufgeladene Begriffswort K. machte die K.-Philosophie zum Problemwort.“⁷² Die Liste einer Umschreibung der Definitionsproblematik in Bezug auf den Kulturbegriff ließe sich noch fortsetzen. Der sich dadurch eröffnende weite Interpretationsspielraum kann als Ausdruck der „Komplexität, [...] Vielgestaltigkeit und spezi-

⁶⁴ Kultur als „5 nur Ez. geistige und seelische Bildung, verfeinerte Lebensweise, Lebensart;“ (Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, Begriff „Kultur“, S.588).

⁶⁵ Brockhaus, *Der Brockhaus in einem Band*, Begriff „Kultur“, S.499. Dem Kulturbegriff kann damit unterstellt werden kann, dass ihm, wie auch bei seiner Bezeichnung als ‚Errungenschaft‘ oder ‚Leistung‘, bereits latent eine (positive) Wertung eingeschrieben wird.

⁶⁶ Ulfing, Alexander (Hg.), „Kultur“, in: *Lexikon der philosophischen Begriffe*, Eltville: Bechtermünz 1993, S. 240-241, S.241.

⁶⁷ Konersmann Ralf, *Kulturphilosophie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2003, S.7.

⁶⁸ Ebd., S.8.

⁶⁹ Eagleton, Terry, *Was ist Kultur? Eine Einführung*, übers. v. Holger Fliessbach, München: Beck 2001; (Orig. *The idea of culture*), S.7.

⁷⁰ Burke, Peter, *Was ist Kulturgeschichte?*, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005; (Orig. *What is Cultural History?*, 2004), S.9 und S.45.

⁷¹ Baecker, Dirk, *Wozu Kultur?* Berlin: Kulturverlag Kadmos 2000, S.7.

⁷² Perpeet, Wilhelm, „Kulturphilosophie“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. XX, Bonn: Bouvier Verlag 1976, S.42-99, S.43.

elle Gegebenheitsweise“ des Begriffes angesehen werden, und sei nicht das Ergebnis einer ungenügenden Methodik.⁷³

Trotz oder vielmehr gerade wegen seiner Vielgestaltigkeit und der daraus resultierenden Diffusität ist der Begriff der ‚Kultur‘ gleichzeitig im alltäglichen sowie im wissenschaftlichen Sprachgebrauch omnipräsent, wobei in diesem Zusammenhang sogar auf eine „inflationäre“ Wortverwendung verwiesen werden kann.⁷⁴ Jeder scheint eine Vorstellung davon zu haben, was ‚Kultur‘ wäre.

‚Kultur‘ fungiert dabei oft als Synonym für diverse Kulturbereiche und -systeme, wobei es insbesondere häufig zu einer Synonymsetzung von ‚Kultur‘ und ‚Kunst‘ kommt. Damit werden verwurzelte Vorstellungen davon ausgedrückt, welche Aspekte Kultur insbesondere ausmachen würden. ‚Kultur‘ kann dabei auch als Synonym für ‚Zivilisation‘ oder ‚Etikette‘ fungieren, oder sich spezifisch auf ‚Sprache‘, ‚Bildung‘ oder gewisse Moralvorstellungen beziehen, wobei die Liste der möglichen Substitute schier endlos fortzusetzen wäre. Auch die „Flut der Komposita“, die mit dem Begriff der ‚Kultur‘ gebildet werden, scheint schier endlos. Fast alles scheint sich mit ihm in Verbindung bringen zu lassen und das jeweilig damit Zusammengesetzte zumeist aufwerten: neben der „Kulturpflege“, „-nation“, dem „Kulturmensch[en] und der „Kulturpflicht“⁷⁵ gibt es die Freizeit-, Ess-, Jugend-, Spiel-, Körperkultur und so weiter.

Da sich in Bezug auf den Kulturbegriff „in der konkreten Verwendung normative und deskriptive Aspekte [...] vielfach überschneiden“⁷⁶, so Jörg Fisch, bietet seine bloße Verwendung noch keine Gewähr für den jeweils gemeinten Sachbereich. In diesem Sinne offenbart sich oftmals erst durch den Bedeutungszusammenhang, welche Bedeutungszuschreibung sich jeweils hinter dem Begriff der ‚Kultur‘ verbirgt.

„Die scheinbare Diffusität des Kulturbegriffs hat etwas mit seiner komplexen Rechenleistung zu tun. Wer immer den Kulturbegriff verwendet, ja auch nur das Wort ausspricht, ver-

⁷³ Ebd., S.8.

⁷⁴ Negt, Oskar, *Was ist das: Kultur?*, überarb. Fassung eines Vortrags zum 10-jährigen Bestehens des Studiengangs Kulturwissenschaft an der Universität Bremen, 29.11.1996, dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft3/negt.html, Zugriff: 14.12.2005; Perpeet ortet die Entwicklung hin zum inflationären Wortgebrauch ab 1900: „Im ausgehenden 18.Jahrhundert war Kulturphilosophie noch ein Neuankömmling in der Umgangssprache [...]. Um 1900 war „immer und überall von Kultur die Rede“. (Perpeet, „Kulturphilosophie“, S.45); Baecker ortet sie bereits ab 1800 (Vgl. Baecker, „Kultur“, S.510).

⁷⁵ Perpeet, „Kulturphilosophie“, S.45.

⁷⁶ Fisch, Jörg, „Zivilisation, Kultur“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 7, Hg. Otto Brunner, Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S.679-774, S.681.

strickt sich damit sofort in eine Verweisungsstruktur, die komplexer ist als jeder einzelne Satz oder einzelne Gedanke nachvollziehen kann.“⁷⁷

Dennoch können einige allgemeine Definitionen des Kulturbegriffes eine breite Zustimmung erlangen. Diese sind aber so weit gefasst, dass sie im Grunde alles, was Menschen hervorbringen, in sich aufnehmen. Daher werden sie unspezifisch und eignen sich für eine inhaltliche Auseinandersetzung oft nur bedingt. Als Beispiel kann die UNESCO Definition angeführt werden, die besagt, dass

„Kultur in ihrem weitesten Sinne als die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte angesehen werden kann, die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schließt nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertsysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen“.⁷⁸

Somit ist im Grunde alles, was mit dem Menschen zu tun hat, ‚Kultur‘.

Für eine geeignete Definition des Kulturbegriffes für diese Arbeit kann festgestellt werden, dass ‚Kultur‘ – mit wenigen, hier beiseite zu lassenden Ausnahmen⁷⁹ – immer der Aspekt zu Grunde liegt, ein spezifisch mit dem Menschen verbundenes, sein Denken, Fühlen und Handeln einbeziehendes und ausdrückendes sowie deren Resultate berücksichtigendes Phänomen zu sein. ‚Kultur‘ wird hier daher definiert als Summe der Werte, Vorstellungen, mit ihnen verknüpften Emotionen und Ausdrucksweisen des Menschen, die in menschlichen Systemen, Regelwerken und Institutionen ihren Ausdruck finden. Auch dieser Definition kann aufgrund ihrer Weite angelastet werden, unspezifisch zu sein, sie erscheint jedoch sinnvoll in Bezug auf die Auseinandersetzung mit Artauds Kulturkritik.

3.2 Besonderheiten des Kulturbegriffes

Folgend sollen einige Besonderheiten des Kulturbegriffes, die einen Beitrag zu seiner Komplexität und Diffusität liefern, vorgestellt werden. Damit sollen einige Ursachen jener Diffusität erhellt und für die weitere Verwendung dieser Begrifflichkeit bewusst gemacht werden. Ausgewählte Aspekte können auch an Artauds Definition von Kultur nachvollzogen werden. Folgende besondere Aspekte kennzeichnen dabei den Kulturbegriff: Er ist Leitbe-

⁷⁷ Baecker, Dirk, *Wozu Kultur?*, S.9.

⁷⁸ UNESCO, Erklärung von Mexiko-City über Kulturpolitik, Mexiko, 26.Juli bis 6.August 1982, www.unesco.de/2577.html, Zugriff: 24.9.2006.

⁷⁹ Es werden durchaus Diskussionen darüber geführt, ob nicht auch Tiere eine Kultur besitzen würden. Dieser Bezug und dessen Erörterung kann hier jedoch vernachlässigt werden. (Vgl. Wagner, Thomas: *Auch Tiere haben Kultur. Ausstellung in Zürich rüttelt an einem Dogma*, 2008, www.dradio.de/dlf/sendungen/studiozeit-ks/789803/, Zugriff: 1.8.2010).

griff, Bewegungsbegriff und Relationsbegriff, impliziert Wachstum und Pflege, besitzt einen Wertcharakter und ist geprägt von dem Bestreben nach Distinktionsgewinn.

3.2.1 Leitbegriff

„Die Kultur“ in ihrer nach heutigem Verständnis allgemeinen Verwendung als Leitbegriff hat sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gebildet, womit der heute so selbstverständlich verwendete „moderne, umfassende Begriff“⁸⁰ ein Kind der Aufklärung und erst eine Erscheinung der Moderne ist, worauf die These von der „Erfindung des Kulturbegriffes in der Moderne“ verweist.⁸¹ Davor war der Kulturbegriff immer mit einem Objekt verbunden, und wo er gelegentlich ohne Objekt gebraucht wurde, war „immer nur eine Einzelercheinung oder ein einzelner Bereich gemeint“.⁸² Kultur, die in ihrer Verwendung davor immer spezifische kontextuelle Bezogenheit aufwies, avancierte zu der Kultur als (allgemeinem) Leitbegriff. Über „die Kultur“ schlechthin können ganz andere Reflexionen erstellt werden als über die Kultur „von“ etwas, die immer nur auf einen einzelnen Bereich des heute umfassenden Kulturbegriffes bezogen war:

„Der entscheidende Unterschied liegt darin, da[ss] in der Neuzeit die verschiedenen Aspekte vereinigt werden zu „Kultur“ schlechthin, einem Ausdruck, der in ganz anderer Weise die Reflexion über den Gegenstand ermöglicht, während der antike lateinische Sprachgebrauch nie wirklich über die Kultur von etwas bzw. das Resultat einer bestimmten Form der Kultivierung hinausgeht.“⁸³

Das moderne Verständnis des Kulturbegriffes steht dabei mit der Entwicklung der Begriffe des Fortschritts und der Geschichte⁸⁴ sowie der damit verbundenen Entfaltung eines neuen Selbstbewusstseins des Menschen und seinem wachsenden Bewusstsein um das eigenständige menschliche Denken und Handeln in engem Zusammenhang⁸⁵:

„„Kultur“ wurde erst als umfassende, eigenständige Einheit gesehen, als ihr Gegenstand als Teil des modernen Geschichtsprozesses betrachtet wurde. Sie wurde nun sowohl Voraussetzung wie auch Resultat der Geschichte und dadurch zum Problem.“⁸⁶

Der Mensch war sich zwar weit zuvor bereits einzelner Bereiche, die der moderne Kulturbegriff abdeckt, bewusst, einen umfassenden Begriff kannten aber beispielsweise die alten Griechen oder Römer noch nicht:

⁸⁰ Fisch, „Zivilisation, Kultur“, S.680.

⁸¹ Baecker, Dirk, „Kultur“, in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Hg. Karlheinz Barck et.al., Stuttgart: J. B. Metzler 2001, S.510-556, S.512.

⁸² Fisch, „Zivilisation, Kultur“, S.688.

⁸³ Ebd., S.687f.

⁸⁴ Untrennbar sind die Begriffe der Kultur und der Geschichte dabei auch mit jenem des „Fortschritt[s]“ verbunden. (Vgl. Ebd., S.680).

⁸⁵ Vgl. Baecker, „Kultur“, S.512.

⁸⁶ Fisch, „Zivilisation, Kultur“, S.680.

„Ein solches Bewusstsein von und Wissen um die eigenständigen menschlichen Leistungen kann nun aber nicht mit dem Begriff davon gleichgesetzt werden, damit, da[ss] jene Leistungen als eigenständiger, zusammenhängender Sachbereich betrachtet werden. Sache und Begriff gehören nicht automatisch zusammen.“⁸⁷

Damit wird erhellt, was der allgemeine Sprachgebrauch verdeckt, nämlich dass das Bezeichnete nicht immer automatisch mit dem Bezeichnenden zusammenfällt. Konsequenter Weise müsse man mit den „Rekapitulationen der Vorgeschichte dieses Begriffs“ vorsichtig sein, um nicht Konnotationen „in ältere Begriffe hineinzulesen, die erst Elemente des neueren Begriffs sind“.⁸⁸

3.2.2 Bewegungsbegriff

Die enge Verbindung der modernen Entwicklung der Begriffe Kultur, Geschichte und Fortschritt führt noch zu einer anderen Konsequenz. Sie macht es möglich, Kultur und Geschichte als Prozesse zu denken und sie als „Motoren“ in einem geschichtlichen Entfaltungsvorgang wahrzunehmen. Jörg Fisch bezeichnet die Begriffe in diesem Zusammenhang als „moderne[...] Bewegungsbegriff[e]“.⁸⁹

Es entsteht eine paradoxe Situation daraus, dass der Kulturbegriff gleichzeitig Leit- und Bewegungsbegriff ist, denn als Bewegungsbegriff stellt Kultur keinen verallgemeinerbaren, festen, klar begrenzten, unveränderlichen, in sich geschlossenen Gegenstand dar, sondern ein eng mit dem Bewegungsbegriff der Geschichte verbundenes Konglomerat von Prozessen, Entwicklungen und Phänomenen, die wiederum selbst aus Prozessen bestehen. Kultur ist gleichermaßen ein Vorgang und Geschehen sowie ein Resultat.

Ralf Konersmann thematisiert in diesem Zusammenhang, was man als transitorischen Charakter von Kultur bezeichnen könnte:

„Stets muss die Kultur von neuem und aus sich selbst heraus aktualisiert werden, denn sie hat [...] keine Geschichte. So etwas wie ‚die Kultur‘ gibt es gar nicht. [...] Kultur wird also, gleichsam von Augenblick zu Augenblick, gemacht.“⁹⁰

⁸⁷ Ebd., S.681.

⁸⁸ Baecker, „Kultur“, S.512.

⁸⁹ Fisch, „Zivilisation, Kultur“ S.680; Zu Geschichte als „Bewegungsbegriff“ Vgl. Koselleck, Reinhart, „Geschichte, Historie“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, Hg. Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta 1979, S.594-717, S.594. Konersmann folgert: „Kultur ist weder Grundbegriff noch Prinzip.“ (Konersmann, *Kulturphilosophie zur Einführung*, S.8).

⁹⁰ Konersmann, *Kulturphilosophie zur Einführung*, S.9.

3.2.3 Relationsbegriff

Es wird bereits deutlich, dass Kultur, da sie einerseits als Leitbegriff und Gegenstand, und andererseits als Prozess bestimmt werden kann, immer nur aus dem jeweiligen Zusammenhang heraus definiert werden kann. Hinzu kommt ihre Eigenschaft als Relationsbegriff.

Der Kulturbegriff lasse sich „nicht einmal auf einen eindeutigen Gegenbegriff [...] festlegen“.⁹¹ Der Begriff der Natur fungiert nicht als ausschließliche Antithese, obschon der Dualismus von Kultur und Natur dem Begriff zumeist latent eingeschrieben ist.⁹² Als Gegenbegriffe stünden auch jene der Barbarei, der Zivilisation und des Fortschritts, der Technik, der Hässlichkeit oder Unmoral zur Verfügung, und auch diese Liste ließe sich fortsetzen.⁹³

3.2.4 Wachstum und Pflege

Ein bedeutender Unterschied zwischen den Begriffen Kultur und Geschichte besteht darin, dass, während Geschichte laut Koselleck als aktiv „planbar, produzierbar, machbar“ begriffen werden kann⁹⁴, Kultur nach Fisch neben ihrer aktiven Bedeutung auch immer ein Aspekt des Passiven und damit Unvorhersehbaren anhaftet: „Neben der aktiven Bedeutung steht nun [...] die passive – neben dem Prozeß steht immer auch das Resultat.“⁹⁵ Geschichte wird gemacht, womit sie als „Aktionsbegriff“ bezeichnet werden kann⁹⁶, während Kultur neben ihrer Bedeutung als Aktionsbegriff auch passiert, ganz im Sinne ihrer etymologischen Herkunft, die Wachstum impliziert.

Kultur verweist implizit dabei nicht nur auf Wachstum, sondern auch auf den Aspekt der Pflege, sodass ihr neben den Attributen der Unvorhersehbarkeit, Passivität und Dauer zusätzlich auch noch jener der aktiven Bearbeitung anhaftet:

„Als Ausgangspunkt ist die landwirtschaftliche Bedeutung zu vermuten, die Pflege und Bebauung der Felder, [...] aber auch die Sorge um die Haustiere; [...] Von da aus erfolgen Übertragungen“.⁹⁷

⁹¹ Baecker, „Kultur“, S.511.

⁹² Kultur kann auch als Natur des Menschen interpretiert werden. Der Mensch, der jene Kultur erst hervorbringt und als solche erkennt, ist an sich selbst Natur, „Gewachsene[s]; [Teil der] [...] Schöpfung, [der] [...] Welt“. (Duden, *Das Herkunftswörterbuch*, Begriff: „Natur“, S.552). So gesehen kann Kultur auch als natürlicher Vorgang interpretiert werden. Es kann auch darauf verwiesen werden, dass, „obgleich es heutzutage modern ist, Natur als Derivat von Kultur zu verstehen, ist ‚Kultur‘, etymologisch betrachtet, ein aus der Natur abgeleiteter Begriff“. (Eagleton, *Was ist Kultur?*, S.7).

⁹³ In diesem Sinne könne einer ganzen Gesellschaft Kultur abgesprochen werden oder davon ausgegangen werden, dass etwa die „Barbaren“ den Gegensatz zur Kultur verkörpern würden. (Baecker, „Kultur“, S.511).

⁹⁴ Koselleck, „Geschichte, Historie“, S.594.

⁹⁵ Vgl. Fisch, „Zivilisation, Kultur“, S.685.

⁹⁶ Koselleck, „Geschichte, Historie“, S.594.

⁹⁷ Fisch, „Zivilisation, Kultur“, S.684.

Die Definition von Kultur als „2 Anbau und Aufzucht von Pflanzen; 3 Züchtung von Bakterien auf künstl. Nährboden; 4 Bebauung des Bodens;“⁹⁸ verweist auf diesen Aspekt.

3.2.5 Wertcharakter

Ein weiterer Aspekt stellt der Wertcharakter des Begriffes dar, wobei ihm bereits in Nachschlagewerken oftmals ein explizit positiver Wert unterstellt wird, insbesondere, wenn er als Gesamtheit gewisser ‚Errungenschaften‘ oder ‚Leistungen‘ bezeichnet wird. Besonders deutlich ist dies in Duden nachzulesen, wo Kultur gar ausdrücklich als „Gesamtheit der geistigen, künstlerischen, gestaltenden Leistungen einer Gemeinschaft als Ausdruck menschlicher Höherentwicklung“ bezeichnet wird.⁹⁹ Konsequenter Weise setzt *Das Synonymwörterbuch* Kultur mit „2. a) Kultiviertheit, Verbesserung, Veredelung, Verfeinerung, Verschönerung, Vervollkommnung“ gleich.¹⁰⁰

Dem Kulturbegriff wäre eine positive Wertung dabei jedoch auch jenseits offensichtlich positiver Wertzuschreibungen immer latent eingeschrieben.

„Solange der Mensch sich selber nicht als absolut überflüssig und als bloße Störung oder gar Schwächung der Schöpfung betrachtet, sich also die eigene Existenzberechtigung abspricht, wird er seine spezifischen Leistungen grundsätzlich stets positiv bewerten. [...] So verstanden, ist ‚Kultur‘ also ein inletzter Instanz positiv besetzter Wertbegriff. Er kann weder absolut negativ bewertet noch neutral sein.“¹⁰¹

Auch eine Kulturkritik steht nicht in Widerspruch zum positiven Wertcharakter des Begriffes, da der Mensch seine eigenen Leistungen mit Ausnahme einer völlig nihilistischen Perspektive auch bei aller Kritik im Grunde immer positiv bewertet und jeder Kulturkritik immer auch gleichzeitig eine Vorstellung dessen zugrunde liegt, was in Abgrenzung von der jeweils kritisierten Kultur unter einer erstrebenswerten Kultur zu verstehen sei¹⁰²:

„Das schließt Zweifel, Kritik und selbst umfassende Ablehnung der Leistung ganzer Völker und Epochen und damit eine negative Bewertung von Kultur in konkreten Fällen keineswegs aus. Solche Kritik wird aber immer auf dem Hintergrund einer Vorstellung erfolgen, wie das richtige Wirken auszusehen hat, nicht aus der Perspektive der Abdankung des Menschen überhaupt.“¹⁰³

⁹⁸ Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, Begriff: „Kultur“, S. 588.

⁹⁹ Duden, *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*, Begriff: „Kultur“, S.2304.

¹⁰⁰ Duden, *Das Synonymwörterbuch*, Begriff: „Kultur“, S.566.

¹⁰¹ „Würde Kultur strikt wertfrei und rein deskriptiv betrachtet, dann wäre sie nicht mehr Kultur, sondern Natur im Sinne dessen, was unabhängig vom Menschen vorhanden ist, was er einfach hinzunehmen hat, und auch der Mensch selber wäre nur noch ein Stück Natur.“ (Fisch, „Zivilisation, Kultur“, S.680).

¹⁰² Vgl. „Zivilisation, Kultur“, S.680.

¹⁰³ Ebd.

Kultur als Wert an sich, nach welchen Idealen oder Vorstellungen er im Einzelnen auch immer definiert oder kritisiert werden mag, wird letztlich mit wenigen Ausnahmen immer als etwas positives betrachtet.

In Zusammenhang damit ist gleichzeitig auch der Begriff der Unkultur zu relativieren, den es, da Kultur alles umfasst, eigentlich nicht gibt. Zwar impliziert „jede Wertung [...] die Möglichkeit des Widerspruchs und der Umwertung“¹⁰⁴, was zu Abstufungen der Werte führen kann. Generell wird dem Menschen der positive Wert der Kultur jedoch kaum abgesprochen. Damit ergibt sich, dass die Unkultivierten zwar vielleicht als weniger kultiviert als die Kultivierten gesehen werden, eine Kultur wird ihnen jedoch trotzdem zugebilligt.¹⁰⁵

3.2.6 Distinktionsgewinn

Ein weiterer Aspekt des Kulturbegriffes ist das ihm eingeschriebene Bestreben zum „Distinktionsgewinn“.¹⁰⁶ Kultur habe, schreibt Oskar Negt, „immer mit der Frage einer Dialektik zwischen Nähe und Distanz zu tun.“¹⁰⁷

Obwohl „[d]ie Kultur nicht primär als Gegensatz zu Unkultur, Barberei oder Wildheit gesehen“ wird¹⁰⁸, verweist der Begriff dennoch latent auf die Thematik des Eigenen und des Fremden. Dies würde laut Baecker ermöglichen, die

„jeweilige kulturelle Position dem Vergleich mit anderen möglichen Positionen auszusetzen [...] und gegenüber jeder Determinierung Interpretationsspielräume einzuführen und geltend zu machen.“¹⁰⁹

Der Art der Grenzziehung ist die wertende Haltung der jeweiligen kulturellen Perspektive eingeschrieben. Der Kulturbegriff sei selten frei von

„normativen Konnotationen, die die [...] Formen des geselligen Zusammenlebens der Menschen unter dem Gesichtspunkt gegenlesen, ob diese Formen den Menschen günstig sind oder nicht“.¹¹⁰

In diesem Sinne verleiht der Kulturbegriff eine hegemonische Haltung, da er zumeist das Eigene gegenüber dem Fremden aufwerten soll. Die Begriffe der Hässlichkeit und Alltäglichkeit fungieren dabei oft als abgrenzende und abwertende Relationsbegriffe, sodass viele Kulturbegriffe

¹⁰⁴ Baecker, „Kultur“, S.511

¹⁰⁵ Darauf verweist auch der Begriff ‚Primitivkultur‘: Auch wenn er im abwertenden Sinne gebraucht wird, wird ‚den Primitiven‘ immer noch das Vorhandensein einer Kultur eingeräumt, wenn auch eben einer – in diesem Falle negativ konnotierten – ‚primitiven‘. (Vgl. Perpeet, „Kulturphilosophie“, S.85).

¹⁰⁶ Baecker, „Kultur“, S.511.

¹⁰⁷ Negt, Oskar, *Was ist das: Kultur?*

¹⁰⁸ „Zwar ergeben sich dadurch Differenzierungen, da[ss] man zwischen kultivierten und weniger kultivierten Menschen unterscheiden kann [...]. Aber das sind Stufen der Entwicklung; die Kultur lebt nicht von der Opposition zur Barberei.“ (Fisch, „Zivilisation, Kultur“, S.686).

¹⁰⁹ Baecker, „Kultur“, S.511.

¹¹⁰ Ebd.

griffe mit Hilfe der beiden „ästhetischen Leitdifferenzen des Schönen und Hässlichen und des Allgemeinen und Besonderen“ rekonstruiert werden können.¹¹¹

Ralf Konersmann schreibt diesbezüglich gar vom „Kulturbegriff als Instrument der Ausschließung“, der „Grenzen, Grenzen der Entwicklung, der Zivilisierung, der Modernisierung, die zwischen Innen und Außen eine Trennlinie ziehen“, markieren würde¹¹²:

„So hat Europa seine Identität von jeher durch die Erfahrung dessen gefestigt, was es als nichteuropäisch von sich abgrenzte – die Barbaren, die Heiden, die Wilden, die Fundamentalisten –, und die Expansion der eigenen Kultur als Expansion von Kultur schlechthin gerechtfertigt.“¹¹³

3.3 Begriffsklärung zu ‚modern‘, ‚europäisch‘ und ‚Abendland‘

Artauds Kritik des überkommenen Kulturbegriffes bezieht sich wiederholt ausdrücklich auf die Kultur als Repräsentant ‚moderner‘, ‚europäischer‘ Wertvorstellungen und lässt kein gutes Haar an dem Überlegenheitsanspruch der „weißen Rasse“.¹¹⁴ Artaud schreibt von dem Umstand, dass die „moderne Welt [...] in geistiger Hinsicht völlig zerrüttet ist“¹¹⁵, und dass das von ihm heftig kritisierte Denken eine „europäische Konzeption“ sei, auf die sich die „Welt der Weißen [...] schon seit Jahrhunderten [...] spezialisiert“ hätte.¹¹⁶

Auch der Begriff des ‚Abendlandes‘ findet sich in unzähligen Stellen in den deutschen Übersetzungen der Schriften Artauds und in der sich auf Artauds Kulturkritik beziehenden Sekundärliteratur Erwähnung. Bei Artaud ist von einer Kritik an „unsre[r] abendländische[n] Vorstellung von Kunst“¹¹⁷ oder „dem Theater, wie wir es in Europa oder besser im Abendland kennen“¹¹⁸ zu lesen. Meist fällt der Begriff dabei im direkten Vergleich mit außereuropäischen Kulturformen.¹¹⁹

Auf die besondere Stellung dieses Begriffes soll an dieser Stelle kurz eingegangen werden. Der Begriff des ‚Abendlandes‘ ist, ebenso wie jener des ‚Morgenlandes‘, eine Besonderheit der deutschen Sprache und findet auch etwa im Französischen keine Entsprechung. In den Originaltexten Artauds wird ‚Abendland‘ als ‚l’Occident‘ und ‚Morgenland‘ als ‚l’Orient‘ und

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Konersmann, *Kulturphilosophie zur Einführung*, S.13.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.137.

¹¹⁵ Ebd., S.228.

¹¹⁶ Ebd., S.135.

¹¹⁷ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.13.

¹¹⁸ Ebd. S.39.

¹¹⁹ Vgl. Ebd., S.9-15 u. S.35-50.

„le Levant“ bezeichnet.¹²⁰ Die Bezeichnungen „Okzident“ und „Orient“ existieren zwar auch im Deutschen, sie stehen heute aber lediglich veraltet¹²¹ für „Westen, Abendland“¹²² beziehungsweise „Osten, Morgenland“.¹²³

In *Theologische Realenzyklopädie* ist nachzulesen, dass das Wort „Abendland“ zunächst „als Entsprechung zu Martin Luthers ‚Morgenland‘ in der Übersetzung vom Mt. 2,1“ entstanden sei und „nach dem Erscheinen der Übersetzung des Neuen Testaments im Jahre 1522 zuerst [...] von Caspar Hedio (Straßburg) in seiner Cronica (1529)“ gebraucht wurde.¹²⁴ Johann Christoph Adelung beschreibe in seinem Wörterbuch (1774-1786) die „singuläre Verwendung von Abendland“ noch als ungewöhnlich.¹²⁵ Allmählich begann sich die breite Verwendung des Begriffes jedoch durchzusetzen.

Der Terminus „Abendländer“ bezeichnete zunächst die hellenistisch-römisch-christlich geprägten Länder in der westlichen Hälfte des römischen Reiches seit der Theodosianischen Teilung. Später wurde die Bezeichnung auf Europa schlechthin und schließlich auf die gesamte westliche Welt inklusive Amerika ausgedehnt.¹²⁶ Heute steht der Begriff als „s.Gen.-(e)s nur Ez.“ laut *Duden* gleichermaßen für die Begriffe „Europa (und Amerika)“.¹²⁷

Ursprünglich waren die Bezeichnungen des „Okzident“ – vom lateinischen „occidens (sol)“ mit der Bedeutung „untergehende Sonne; Westen, Abendland“¹²⁸ – und des „Orient“ – von lateinisch „oriens (sol)“ mit der Bedeutung „aufgehende Sonne“, dann übertragen „Land, das in Richtung der aufgehenden Sonne liegt; Osten, Morgenland“¹²⁹ – rein geographisch motiviert und nicht wertend gemeint. Der Lauf der Sonne wurde traditionell als Hilfsmittel bei der geographischen Orientierung verwendet. Grund für die Gleichsetzung von „Westen“ mit „Abend“ war zunächst lediglich, dass die Sonne aus römischer Sicht am Abend eben im Wes-

¹²⁰ Hier sei ein Beispiel für eine Übersetzung angeführt: „Comment se fait-il d'ailleurs que le théâtre Occidental (je dis Occidental car il y en a heureusement d'autres, comme le théâtre Oriental [...])“. (Artaud, Antonin, „Le théâtre et son double“, in: *Œuvres complètes*, Tome IV, Paris: Gallimard NRF 1978, S.11-174, S.45). Dies wurde von Gerd Henninger übersetzt mit: „Wie kommt es überdies, da[ss] das abendländische Theater (ich sage abendländisch, weil es zum Glück andere Formen des Theaters gibt, wie das orientalische [...])“. (Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.39).

¹²¹ Vgl. Duden, *Das Synonymwörterbuch*, Begriff „Okzident“, S.653.

¹²² Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, Begriff „Okzident“, S.699.

¹²³ Ebd., Begriff „Orient“, S.704.

¹²⁴ Als „der Kaiser Honirius kam „in Occident/das ist/in die Abendlender“. (Köhler, Oskar, „Abendland“, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Hg. Gerhard Krause/Gerhard Müller in Gemeinschaft mit Horst Robert Balz u.a., Bd. 1, Berlin: de Gruyter 1977, S.17-42, S.17).

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Duden, *Die deutsche Rechtschreibung*, Bd. 1, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag ²²2000, Begriff „Abendland“, S.168.

¹²⁸ Duden *Das Herkunftswörterbuch*, Begriff „Okzident“, S.571.

¹²⁹ Ebd., Begriff „Orient“, S.576.

ten steht und so vom ‚Okzident‘ als ‚Land der untergehenden Sonne‘ gesprochen werden kann, wohingegen die Länder des ‚Morgenlandes‘ im Osten, eben in Richtung der aufgehenden Sonne liegen. Es bot sich jedoch bald an, den Begriff des ‚Abendlandes‘ auch ideologisch zu gebrauchen. Er eignet sich besonders gut für eine Kritik am Westen, der so im übertragenen Sinn einem Untergang gleichgesetzt werden kann.

Bezüglich der Verwendung der Kulturattribute ‚modern‘, ‚europäisch‘ oder ‚abendländisch‘ in Zusammenhang mit Artauds Kulturkritik kann gesagt werden, dass es kein vollständiges Bild ergibt, will man Artauds Kritik ausschließlich als auf die ‚Moderne‘, ‚Europa‘ oder den geschichtsträchtigen Begriff des ‚Abendlandes‘ bezogen darstellen. Artauds Kritik richtet sich vielmehr gegen gewisse geistige Grundlagen der Kultur, die epochenübergreifend auf allen Kontinenten zu finden wären.¹³⁰ So erfährt er die kritisierten Tendenzen des rationalen, dualistischen Geistes auch in seiner Beschäftigung mit außereuropäischen und vormodernen Kulturen, und verschont auch diese nicht mit Kritik.

Beispielsweise sieht Artaud die von ihm kritisierte Entwicklung hin zum Idealbild vom Menschen als primär rationalem Vernunftwesen zwar insbesondere ab der Renaissance eingeleitet:

„Mit einer Realität, die ihre vielleicht übermenschlichen, aber natürlichen Gesetze besaß, hat die Renaissance des 16. Jahrhunderts gebrochen, und der Humanismus der Renaissance hat den Menschen nicht größer, sondern kleiner gemacht“.¹³¹

Er beschränkt die Anfänge dieser Entwicklung aber nicht ausschließlich auf die Moderne, sondern sieht sie als grundsätzliche Tendenz des menschlichen Geistes: „Es gab im Griechenland im IV. Jahrhundert vor Christus eine Schule skeptischer Philosophen, die das Leben auf das Maß des Menschen zurückführten“.¹³² Ebenso beschränkt er seine Kritik nicht ausschließlich auf Europa:

„Ich bin nach Mexiko gekommen, um die europäische Zivilisation zu fliehen, hervorgegangen aus sieben oder acht Jahrhunderten bürgerlicher Kultur, und aus Haß auf diese Zivilisation und diese Kultur. Ich hoffte, hier eine vitale Form von Kultur zu finden und habe nur noch den Leichnam der Kultur Europas gefunden, dessen Europa sich schon zu entledigen beginnt.“¹³³

¹³⁰ Lüge, Scheinmoral, Klischees und Floskeln sollen ungeachtet ihres kontinentalen Ursprungs demaskiert werden. Exemplarisch sei hier auf den Text *Botschaft an den Dalai Lama* verwiesen, in der auch außereuropäische Denkformen nicht von einer Kritik verschont bleiben. (Artaud, *Briefe aus Rodez*, S.103-105).

¹³¹ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.66.

¹³² „[...] und die Göttermythen, auf denen die echte griechische Zivilisation beruhte, [...] als Ammenmärchen bezeichneten.“ (Artaud, *Die Tarahumaras*, S.136).

¹³³ Mattheus, Bernd, „Die legendäre Lebensgeschichte des Saint Arto“, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Mattheus/Pichler, S.33-80, S.41.

Mattheus verweist in diesem Zusammenhang auf

„das Paradox seiner ‚Revolutionären Botschaften‘, in denen der Europäer sich zum Anwalt der Indios macht, die historische Rolle des Missionars radikal umkehrt, indem er den verwestlichten Mexikanern die kulturkritische Lektion erteilt, sich doch besser auf ihre authentischen spirituellen Wurzeln zu besinnen.“¹³⁴

Deshalb ist darauf hinzuweisen, dass die zentrale Kritik an der Kultur des modernen Westens eine epochenübergreifende Kulturkritik sein soll und auch andere Denkweisen und Kulturformen nicht ausschließt, geht es doch darum, ein gewisses Prinzip des menschlichen Geistes ungeachtet seines zeitlichen oder kontinentalen Ursprungs zu demaskieren, denn „Bomben müssen irgendwo gelegt werden, aber an die Grundfesten der meisten Gewohnheiten des gegenwärtigen Denkens, sei dies nun europäisch oder nicht.“¹³⁵

3.4 Artauds Verwendung des modernen Kulturbegriffes

Die Diffusität des Kulturbegriffes wird von Artaud als Symptom einer allgemeinen Krise gedeutet, ebenso wie die Tendenz zur Ausdifferenzierung und fachlichen Spezialisierung, die die unterschiedlichsten Kulturtheorien und Kulturkonzepte liefert. Er schreibt:

„Niemals, da doch das Leben selbst sich verflüchtigt, ist so viel über Kultur, über Zivilisation geredet worden. Es herrscht eine merkwürdige Parallelität zwischen diesem verallgemeinerten Einsturz des Lebens, welcher der gegenwärtigen Demoralisierung zugrunde liegt, und der Sorge um eine Kultur, die niemals mit dem Leben übereingestimmt hat und die dazu angetan ist, das Leben zu schulmeistern.“¹³⁶

Er bringt die inflationäre und synonyme Verwendung des Kulturbegriffes mit ihrer Inhaltsleere in Verbindung und attestiert dem modernen Leben eine Begriffsverwirrung. In Bezug auf „Europas zersplitterte, widersprüchliche Kultur“¹³⁷ schreibt er davon, „da[ss] die Bedeutung der Worte verlorengeht, und diese Wortverwirrung kann besser als alles andere einen Zustand des Verfalls aufdecken, der jetzt in Europa alles erfa[ss]t hat“.¹³⁸

Weiter ist herauszustreichen, dass dem Kulturbegriff als Leitbegriff Konnotationen zu aufklärerischem Gedankengut eingeschrieben sind, die mit unzähligen weiteren überkommenen, oft mit dem Kulturbegriff synonym verwendeten oder zumindest unterschwellig mitschwingenden Begriffen und Vorstellungen von Kultur verwoben sind:

„Die Geschichte des Begriffes Aufklärung ist [...] bestimmt [...] durch die Substitution, Ergänzung oder Verdrängung des Aufklärungsbegriffs durch andere [...] Begriffe (z. B.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Artaud, *Briefe aus Rodez*, S.105.

¹³⁶ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.9.

¹³⁷ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.193.

¹³⁸ Ebd.

„Kultur“, „Bildung“, „Zivilisation“, „Wissenschaft“, „Philosophie“, „Erziehung“), die entweder über eine stärkere Integrationskraft und einen höheren Generalisationseffekt verfügen oder aus sonstigen Gründen bei der Bezeichnung gleicher oder ähnlicher Sachverhalte vorgezogen werden.“¹³⁹

Das Zeitalter der Aufklärung hat dabei nicht nur den modernen Kulturbegriff geboren, sondern speist unterschwellig bis heute mit seinen Idealen die Gesinnung fortschrittlicher Gesellschaften, gegen die Artaud sich massiv wendet.

Das positiv formuliert wachsende Selbstbewusstsein des Menschen, das mit dem erwachten Geschichtsbewusstsein und der Entwicklung des Kulturbegriffes hin zum Leit-, Bewegungs- und Relationsbegriff einher geht, wird von Artaud als Entwicklung betrachtet, in der sich der Mensch immer weiter vom Leben entfernt und sich ihm entfremdet. Damit wird der überkommene Kulturbegriff bereits in seinen Wurzeln und seiner Entwicklungsgeschichte inhaltlich abgelehnt.

Für Artaud wird Kultur zum idealen Double für das Leben und das Theater schlechthin, denn als transitorisches Geschehen teilt für ihn Kultur das Hauptcharakteristikum alles Lebendigen, worauf der Aspekt als Bewegungsbegriff verweist. Hans-Thies Lehmann definiert das postdramatische Theater demgemäß „als Prozess und nicht als fertiges Resultat, als Tätigkeit des Hervorbringens und Handelns statt als Produkt, als wirkende Kraft (*energeia*), nicht als Werk (*ergon*).“¹⁴⁰

Artauds Kulturbegriff wendet sich gegen moderne Relationsbegriffe wie „Natur“ oder „Primitivität“. Als seine Relationsbegriffe fungieren vielmehr jene der vernunftzentrierten „Rationalität“ oder der technokratischen „Fortschrittsgläubigkeit“.

Die dem Kulturbegriff immanenten Aspekte von Wachstum und Pflege kennzeichnen Artauds Vorstellung von Kultur zentral. Dies bedingt, dass Kultur nicht von einem Moment auf den anderen verändert werden kann, sondern eine Veränderung kultureller Werte und Muster neben aktiver Arbeit auch von einem passiven Wachstumsprozess gekennzeichnet ist:

„Wir sprechen von einem kultivierten Menschen und wir sprechen von Kulturboden, und wir bezeichnen damit eine Tätigkeit, eine fast materielle Verwandlung des Menschen und der Erde. [...] Das Wort Kultur [...] bedeutet, da[ss] die Erde, der tiefe Humus des Menschen, urbar gemacht worden ist.“¹⁴¹

¹³⁹ Vgl. Stuke, Horst, „Aufklärung“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, Hg. Otto Brunner, Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S.242 – 343, S. 243f.

¹⁴⁰ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren ⁵2011; (Orig. 1999), S.179.

¹⁴¹ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.193.

Mit Nachdruck fordert Artaud eine kulturelle Revolution, an deren Ende ein neues, aus der Erstarrung erwachtes Menschenwesen steht, das von einer geänderten Lebenswirklichkeit gespeist werden sollte:

„Ausgangspunkt jeder wichtigen kulturellen Veränderung ist eine neue Auffassung vom Menschen [...]. Man beschäftigt sich plötzlich damit, den Menschen zu kultivieren, wie man einen fruchtbaren Garten kultiviert.“¹⁴²

Er erklärt die „Veränderung“ des „menschlichen Wesens“ zur zentralen Aufgabe von Kultur:

„[E]s ist unmöglich, dem Wort Kultur seinen tiefen Sinn zu nehmen, den Sinn restloser, gewissermaßen magischer Veränderung nicht des Menschen, sondern des menschlichen Wesens“.¹⁴³

Bezogen auf den positiven Wertcharakter des Kulturbegriffes ist festzuhalten, dass auch Artaud den Begriff Kultur keineswegs verwirft, wobei von ihm im Übrigen ebenso wenig die damit eng verbundenen Begriffe Zivilisation sowie Fortschritt generell abgelehnt werden. Seine Forderungen beziehen sich auf ein erneuertes Verständnis jener Begriffe und zielen nicht auf die Vernichtung des Menschengeschlechts. Artaud spricht lediglich jener Zivilisation, die den rationalen Verstand und den (technischen) Fortschritt als ihre höchsten Werte erkoren hat und die wahre Bedeutung des Kulturbegriffes damit verfälscht hätte, das Vorhandensein einer „echte[n]“ Kultur ab.¹⁴⁴

An Artauds Kulturbegriff kann ebenso das Streben nach Distinktionsgewinn nachvollzogen werden. Wiederholt finden sich in seinen Texten im Zuge der Kritik am überkommenen und der Beschäftigung mit einem alternativen Kulturverständnis Gegenüberstellungen unterschiedlicher Kulturbegriffe und deren Abgrenzungen voneinander, wobei in diesem Zusammenhang in den deutschen Übersetzungen häufig der Begriff des ‚Abendlandes‘ fällt. Des Weiteren thematisiert Artauds Œuvre selbst den Umgang von Kultur mit ihren Grenzziehungen – mit dem, was sie ausschließt und wie sie mit dem Ausgeschlossenen umgeht. In Bezug auf Artauds Intentionen zur Konfrontation mit Verdrängtem schreibt Michel Foucault:

„In Wirklichkeit setzt diese Vorstellung unabänderlich voraus, was zweifellos das Heikelste ist, viel heikler als die Beständigkeit des Pathologischen: der Bezug seiner Kultur zu eben

¹⁴² Ebd., S.219.

¹⁴³ Ebd., S.194.

¹⁴⁴ „Und wo materieller Fortschritt, wo Eroberungen von ganz äußerlicher Perfektion herrschen, [...] da hat sich, das kann mal wohl sagen, echte Kultur nicht mehr entwickelt.“ (Ebd., S.115).

dem, was sie ausschließt, und genauer der Bezug unserer Kultur zu dieser fernen und verkehrten Wahrheit ihrer selbst, die sie im Wahnsinn entdeckt und wieder verdeckt.“¹⁴⁵

3.5 Artauds Kritik an Kultur als Repräsentant überkommener Wertvorstellungen

Im Folgenden soll anhand ausgewählter, besonders repräsentativer Themenbereiche präzisiert werden, aufgrund welcher Aspekte sich Artaud gegen den überkommenen Kulturbegriff und die von ihm verkörperten Werte wendet.

3.5.1 Kritik an dem Primat der Vernunft und dem Denken in Dualismen

Die mit dem modernen Kulturbegriff verbundenen Ideale beruhen insbesondere auf dem Primat der Vernunft und der Vorherrschaft des Denkens in Dualismen.

Der vermeintlichen Emanzipation des Menschen hin zu einem selbstbewussten Vernunftwesen, das die Welt als deterministisch, in ihrer Materialität vollständig erfassbar und aufgrund dessen als manipulierbar erfährt, wird von Artaud negativ als ein Mangel und eine beklagenswerte Reduktion auf das menschliche Maß verstanden, wobei er es als „Infektion durch das Menschliche“ bezeichnet.¹⁴⁶

Die „rationalistische Auffassung der Welt“ erzeuge, was Artaud als „das *gespaltene Bewu[ss]tsein*“ bezeichnet.¹⁴⁷ Er erkennt es zwar als ordnendes Mittel menschlicher Welterfahrung an, bezeichnet es in Bezug auf Henri Bergson aber als eine unzureichende Krücke, indem es die Wirklichkeit verstellt und von ihr entfremdet:

„Sie wissen alle, da[ss] das Denken ungreifbar ist. Wir haben Bilder, damit wir denken können, wir haben Wörter für diese Bilder, wir haben gewisse Vorstellungen von Gegenständen. Man spaltet das Bewu[ss]tsein in Bewu[ss]tseinszustände. [...] In Wirklichkeit ist das alles nur von Belang, weil es uns erlaubt, zu denken. Wenn wir unser Bewu[ss]tsein betrachten wollen, sind wir gezwungen, es zu teilen [...]. Aber in Wirklichkeit ist das Bewu[ss]tsein ein Ganzes, und der Philosoph Bergson verwendet dafür den Ausdruck *reine Dauer*.“¹⁴⁸

Um die Welt verstandesmäßig beobachten und analysieren zu können, trennt sich der Mensch nicht nur von der zu beobachtenden Welt, er tut dies auch in der Annahme der Möglichkeit der Manipulierbarkeit ihrer als kausal-mechanistisch aufgefassten Zusammenhänge. Damit entfernt er sich einerseits von dem Leben, das Artaud wieder in Besitz nehmen möchte, und

¹⁴⁵ Foucault, Michel, „Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes“, (übers. v. Hans-Dieter Gondek), in: Michel Foucault, *Schriften zur Literatur*, Hg. Hans-Dieter Gondek/Hermann Kocyba, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012; (Orig. 2003), S. 175-185, S.176f.

¹⁴⁶ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.11.

¹⁴⁷ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.152f; (Hervorheb. im Orig.)

¹⁴⁸ Ebd., S.153; (Hervorheb. im Orig.).

tut dies zudem noch in der als überheblich aufgefassten Haltung, das Leben mit Hilfe der Instrumente des Verstandes manipulieren und so beherrschen zu können.

Die dem Leben durch die distanzierte verstandesmäßige Haltung aufgezwungene trennende Tendenz wird einem Tod gleichgesetzt:

„Das Denken bleibt nie stehen. Was wir vor uns hinstellen, damit der Geist es vernünftig betrachten kann, ist in Wirklichkeit schon vorbei; und die Vernunft erfa[ss]t nur noch eine Form, aus der sich das eigentliche Denken mehr oder weniger verflüchtigt hat. Was der Geist mit seiner Vernunft auch betrachtet, es ist eigentlich immer etwas Totes. Die Vernunft [...] ist immer ein Scheinbild des Todes. Die Geschichte ist, insofern sie Tatsachen registriert, ein Scheinbild toter Vernunft.“¹⁴⁹

In der Annahme einer nichtdualen Einheit kritisiert Artaud auch die Vorstellung von den, laut *Metzler Lexikon Theatertheorie*, „wesentlichen, das menschliche Selbst- und Weltverständnis prägenden Dualismen wie Natur/Kultur, Körper/Geist, Männlich/Weiblich etc.“.¹⁵⁰ Eine Zivilisation, die „eine Dualität der Kultur, einen Dualismus in der Realität“ anerkenne, sei eine Zivilisation, die „mit ihren ursprünglichen Inspirationsquellen gebrochen“ habe.¹⁵¹ Auf jenen dualistischen Trennungen, dessen Abbild Theater zunächst sein solle, würde die finstere Seite des Lebens wurzeln, denn

„diese schmerzliche Trennung ist die Ursache dafür, da[ss] die Dinge Rache üben, und die Poesie, die nicht mehr in uns ist und die wir nicht mehr in den Dingen wieder zu finden vermögen, entspringt mit einem Male der schlechten Seite der Dinge“.¹⁵²

Die Vorherrschaft des reduktionistischen rationalen Geistes und des Denkens in Dualismen ist für Artaud die entscheidende Ursache für das festgestellte Übel der Zeit. Auf sie können letztlich alle von ihm als krankhaft beschriebenen Symptome der kritisierten modernen Kultur zurückgeführt werden. Sie würde Verantwortung für die allgemeine Verwirrung, den Verlust an Authentizität, die fortschreitende Entfremdung und die Flut an Zivilisationskrankheiten der modernen Gesellschaft tragen. Man müsse davon ablassen, die Welt auf empirische Befunde herunter zu brechen und sie damit zu reduzieren und zu beschneiden. Die Kritik richtet sich in diesem Zusammenhang auch gegen den durch das Erstarken des rationalen Geistes eingeleiteten Säkularisierungsprozess, den Max Weber bereits 1917 als „Entzauberung der

¹⁴⁹ In diesem Zusammenhang sei auch „[d]ie Geschichte [...], insofern sie Tatsachen registriert, ein Scheinbild toter Vernunft.“ (Artaud, *Die Tarahumaras*, S.153).

¹⁵⁰ Kolesch, Doris, „Natürlichkeit“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 220-223, S.220.

¹⁵¹ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.116.

¹⁵² Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.11.

Welt“¹⁵³ bezeichnete, und der die Bereiche des Glaubens und Magie immer mehr nur als marginale Randerscheinung des Lebens unterminierte.

3.5.2 Kritik an der Trennung von Natur und Kultur

Die moderne Vorstellung von Kultur basiert bereits auf der Annahme eines grundlegenden Dualismus, nämlich der Trennung und Gegenüberstellung der Kategorien Natur und Kultur, auch wenn Natur gleichzeitig keinen exklusiven Gegenbegriff zum Kulturbegriff bildet. Jörg Fisch verweist auf die Trennung der Kategorien Natur und Kultur dabei „geradezu als Teil des menschlichen Bewu[ss]tseins“¹⁵⁴:

„Es gehört zum Selbstverständnis des Menschen, da[ss] er sein eigenes Wirken, seine eigenen Leistungen und deren Resultate als etwas ihm in besonderer Weise Zukommendes sieht, in Abhebung von dem, was von Natur aus vorhanden ist.“¹⁵⁵

Diese Trennung des vom Menschen Hervorgebrachten von dem auch ohne Zutun des Menschen Vorhandenen beschreibt Fisch als „im weitesten Sinne [...] Gegenstandsbereich der Begriffe ‚Kultur‘ und ‚Zivilisation‘.“¹⁵⁶

Auch in lexikalischen Definitionen des Kulturbegriffes findet jene Gegenüberstellung Ausdruck. Bereits die Definition von Kultur als laut *Bertelsmann* „2 Anbau und Aufzucht von Pflanzen; 3 Züchtung von Bakterien auf künstl. Nährboden; 4 Bebauung des Bodens;“¹⁵⁷ verweist darauf, dass der Mensch der ohne sein Zutun existierenden Natur seine aktiv in sie eingreifende Kultur gegenüberstellt. *Bertelsmann Lexikon in drei Bänden* versteht unter Kultur noch deutlicher sogar ausdrücklich „allg. die Veränderung der Natur durch den Gebrauch von Werkzeugen u., darauf beruhend, die Gesamtheit der Lebensformen einer menschl. Gruppe

¹⁵³ „Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet also nicht eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: da[ss] man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, da[ss] es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, da[ss] man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muss man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das. Dies vor allem bedeutet die Intellektualisierung als solche.“ (Weber, Max, „Wissenschaft als Beruf“, in: Max Weber, *Wissenschaft als Beruf 1917/1919, Politik als Beruf 1919*, Hg. Mommsen, Wolfgang J/Wolfgang Schluchter, Tübingen: Mohr 1994, S.1-23, S.9).

¹⁵⁴ Fisch, „Zivilisation, Kultur“, S.679.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, Begriff: „Kultur“, S. 588.

(Volk, Klasse, Stand).“¹⁵⁸ Auch *Komet Lexikon der philosophischen Begriffe* schreibt wie folgt:

„Der Begriff der K. wird in der Philosophie meist im Gegensatz zum Begriff der NATUR betrachtet. Der Mensch befreit sich durch seine geistigen und sittlich-moralischen Leistungen aus den Zwängen der Natur bzw. von der Gesetzmäßigkeit der Natur.“¹⁵⁹

Im Gegensatz dazu begreift Artaud Kultur und Natur als untrennbar verschmolzene Einheit. Die Vorstellung des Menschen, er habe durch seine Kultivierung die Herrschaft über die Natur erlangt und Kultur als Ausdruck menschlicher Höherentwicklung gebe ihm die Macht, ein von der Natur weitgehend unabhängiges Leben zu führen sei Zeichen dafür, dass die Vorstellung einer echten Kultur verloren gegangen sei. So fragt Artaud:

„Denn woraus sind wir eigentlich gemacht? Ist der Mensch etwa der Meinung, er sei allein, ohne Verbindung zum Leben der Arten [...] oder zum Leben einer Stadt, eines Flusses, einer Landschaft, eines Waldes?“¹⁶⁰

Der Mensch habe sich im Laufe seiner Entwicklung

„nicht größer, sondern kleiner gemacht, weil er sich nicht mehr zur Natur erhoben, sondern sie auf sein eigenes Format zurückgeführt hat, und durch die ausschließliche Hochschätzung des Menschlichen ist das Natürliche verlorengegangen.“¹⁶¹

Die Entfernung von der Natur kann dem dualistischen, logozentrischen Denken angelastet werden:

„In den Göttermythen ist der Mensch der Natur, die er als Synthese begreift, ebenbürtig, aber sobald der analytische Geist aufkommt, bildet sich der Mensch ein, er durchschaue die Natur und seziiere ihre Geheimnisse wie ein Chirurg [...], während doch der Mensch wie der Chirurg [...] gerade in diesem Augenblick den Kontakt mit der Natur verliert, denn in den Geist der Natur dringt man nur über den Instinkt ein.“¹⁶²

Aus dieser Vorstellung heraus kann gleichzeitig jedoch nicht abgeleitet werden, Artaud hätte die Zivilisation zurücklassen und zurück zur Natur gewollt. Dies würde das Verharren in dualistischen Denkstrukturen implizieren. Die geforderte wirkende Kultur versteht sich vielmehr als verwoben mit Natur und Kosmos, womit die Trennung zwischen Natur und Kultur zu Gunsten eines einheitlichen Verständnisses überhaupt aufgehoben wird.

¹⁵⁸ „In der Vorgeschichte werden die einzelnen Perioden der Entwicklung des Menschen nach Material u. Form der Werkzeuge als versch. *K.en* oder *K.kreise* unterschieden. Mit der Entwicklung der *Früh-K.en*, aus denen die *Hoch-K.en* entstanden, verschiebt sich der Sinn des K.begriffs u. dehnt sich auf das Ganze der soz. Einrichtungen, Gebräuche u. Lebensordnungen aus.“ (Bertelsmann, *Lexikon in drei Bänden*, Begriff „Kultur“, S.299).

¹⁵⁹ In diesen Zusammenhang wird Kultur als aus der „Gesamtheit der menschlichen Leistungen und *Entdeckungen*“ gebildet definiert. (Ulfig, „Kultur“, S.240; Hervorheb. im. Orig.).

¹⁶⁰ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.235.

¹⁶¹ Ebd., S.66.

¹⁶² Ebd., S.136.

3.5.3 Kritik an vernunftzentrierten Lehren und deren Institutionen

Artaud verwehrt sich gegen alle die Ebene des Verstandes überbewertenden Theorien und unterzieht diverse Lehren und deren Institutionen einer scharfen Kritik. Systeme, Strömungen, Konzeptionen oder Richtungen wären nutzlos, solange sie vom Verstand instrumentalisiert blieben und nicht gleichzeitig auch verkörpert und in Handlungen verwirklicht würden:

„Es besteht gewi[ss] kein Mangel an Gedankensystemen [...]: wo aber wäre das Leben, unser Leben, jemals durch solche Systeme bestimmt worden? [...] Entweder sind diese Systeme in uns und wir sind derart von ihnen erfüllt, da[ss] wir durch sie leben, und was kommt's dann noch auf Bücher an? Oder wir sind nicht von ihnen erfüllt, und dann verdienen sie nicht, da[ss] sie uns das Leben möglich machen; [...] Ein Ungeheuer ist der, bei dem sich jene Fähigkeit, Gedanken aus unsren Handlungen abzuleiten, anstatt unsere Handlungen mit unseren Gedanken zu identifizieren, bis ins Absurde gesteigert hat.“¹⁶³

In diesem Sinne wendet sich Artaud gegen die Auffassung, „gemeinhin gilt ein zivilisierter Mensch, der kultiviert ist, für jemand, der unterrichtet ist über Systeme und der in Systemen, Formen, Zeichen und Bildern denkt“.¹⁶⁴

Insbesondere wendet sich Artaud in diesem Sinne auch gegen die Psychologie. Weder am Theater noch im Leben wird ihr dabei Gültigkeit zugesprochen. Die Psychologie, so wie Artaud sie vorfindet, würde den Menschen mit ihrer analytischen, beschreibenden, distanzierten Haltung vom Leben trennen.¹⁶⁵

Auch die Artaud zeitweise nahestehende Gedankenwelt des Surrealismus sowie diverse spirituelle Strömungen und Religionen, werden von ihm dabei nicht mit Kritik verschont. Obschon in den Texten Artauds Affinität zu einigen spirituellen Lehren festgestellt werden kann, kann gleichzeitig festgehalten werden, dass er sich keiner Lehre zugehörig fühlte, denn, so Bernd Mattheus: „artaud, der in den nouvelles [...] der kabbala; dem tarot huldigt, seziert dieses denkssystem später mit der gleichen leidenschaftlichkeit, führt es ad absurdum“.¹⁶⁶

In diesem holistischen Sinne wendet sich Artaud gegen vernunftzentrierte Lehren und ihre Institutionen und verweist darauf: In „jedem Menschenwesen gibt es drei Prinzipien, die den alten Alchimisten bekannt waren: Körper, Seele und Geist, die man erreichen mu[ss]“.¹⁶⁷

¹⁶³ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.10.

¹⁶⁴ Ebd. Im Originaltext ist von „qui pense [...] en représentations“ die Rede, was von Gerd Henniger als „der [...] in [...] Bildern denkt“ übersetzt wurde: „[...] pour tout le monde un civilisé cultivé est un homme renseigné sur des systèmes, et qui pense en systèmes, en formes, en signes, en représentations.“ (Artaud, „Le théâtre et son double“, S.13).

¹⁶⁵ Vgl. Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.75 u. 81.

¹⁶⁶ Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.27.

¹⁶⁷ Artaud, *Die Cenci*, S.76.

3.5.4 Kritik an der Ausdifferenzierung und Spezialisierung

Artaud wendet sich gegen die Ausdifferenzierung und Spezialisierung, die von einem umfassenden Wissen entfernen würde. Er bezeichnet die „Zeit der Spezialisierung“ als „die Zeit des Verfalls.“¹⁶⁸ Denn „[e]ine Gesellschaft, die das Wissen in ein Konglomerat einzelner Wissenschaften auflöst, ist eine verfallene Gesellschaft.“¹⁶⁹ Vielmehr sucht er zu der Vorstellung eines umfassenden Wissens zurückzufinden: „Es gab eine Zeit, da war der Künstler ein Weiser, das heißt ein gebildeter Mensch, der gleichzeitig Wundertäter, Magier, Therapeut und sogar Gymnasiarch war“.¹⁷⁰

Damit wendet sich Artaud des Weiteren nicht nur gegen die Trennung von Kunst und Leben, sondern auch gegen die Trennungen von verschiedenen Kunstbereichen voneinander und die „Ausdifferenzierung und Spezialisierung“¹⁷¹ innerhalb der Kunstform Theater selbst. In Braunecks/Schneilins Theaterlexikon wird Theater definiert und verstanden als

„5. T. im Sinne von künstlerischer Praxis, zu der die Minimalelemente Spieler, Rolle, Zuschauer sowie die zeit-räumliche Einheit von Rollenspiel und Zuschauern gehören. Diese Kombination ermöglicht die spezifische Kommunikation, die T. von anderen Kunstformen trennt.“¹⁷²

Jene Trennung wird zugunsten eines umfassenden Verständnisses abgelehnt, und Theater als autonome Schöpfung bestimmt. Zudem zeichnet sich gerade „[d]ie europäische Theatertradition [...] durch einen hohen Grad an Ausdifferenzierung und Spezialisierung aus.“¹⁷³ Die sich seit der Renaissance in Bezug auf ihren zentralen Träger auseinanderentwickelten und heute etablierten Gattungen des so genannten Schauspiel- oder Sprech-, Musik-, Tanz- und Figurentheaters sind diversen außereuropäischen Theaterformen dabei bis heute fremd, und auch im Westen musste sich die strenge Trennung erst etablieren, da jene gattungsspezifischen Trennungen lange Zeit nicht „in Reinform“ existierten.¹⁷⁴

Zwar sind heute wieder Grenzüberschreitungen die Regel, die zunächst insbesondere in Bereichen der Performance, Aktionskunst und des Happenings erprobt wurden, dennoch handelt es sich dabei um eben ein Hinwegsetzen über Grenzen, die weitestgehend immer noch als gültig angesehen werden. Inwiefern die Experimente dabei auch bei aller Bemühung den sicheren Bereich der Kunst tatsächlich verlassen und mit dem Leben verschmelzen,

¹⁶⁸ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.216.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S.17.

¹⁷² Lehmann, „Theater“, in: *Theaterlexikon*, S.950-952, S.950.

¹⁷³ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S.17.

¹⁷⁴ Ebd.

muss an dieser Stelle offen gelassen werden, auch wenn sich für diese Zuschreibung letztlich das Publikum, die Gesellschaft, verantwortlich zeichnen mag.

Artaud möchte mit dem in unterschiedlichen Gattungen aufgegliederten Theater brechen und die Idee eines umfassenden Schauspiels verwirklichen, „ohne da[ss] das Theater [...] in irgendeinem Moment mit der Musik, der Pantomime oder dem Tanz verschmilzt, vor allem nicht mit der Literatur.“¹⁷⁵

3.5.5 Kritik am modernen Bildungsideal

In *Duden Das Synonymwörterbuch* ist unter dem Eintrag ‚Kultur‘ „1. Bildung, Zivilisation“¹⁷⁶ zu finden. Das als Synonym für die hohe Kultur schlechthin geltende, auf den Grundlagen des Rationalismus basierende moderne Bildungsideal, das auf der intensiven Verwendung rationaler Sprache und Schrift beruht, wird von Artaud einer massiven Kritik unterzogen:

„Man verwechselt im allgemeinen Bildung und Kultur, und in Europa, [...] verwendet man umgangssprachlich die Worte Bildung und Kultur für ein und dieselbe Sache, während es sich in Wirklichkeit um zwei Dinge handelt, die sich zutiefst unterscheiden“.¹⁷⁷

Die moderne Vorstellung von Bildung sei lediglich ein „Kleidungsstück“, das von etwaigem Fachwissen, aber nicht von tiefer Kenntnis oder Wissen im Sinne Artauds Zeugnis legen würde.¹⁷⁸ Artaud möchte vielmehr zu der Vorstellung von einem umfassenden Wissen zurückkehren:

„Es gab eine Zeit, da war der Künstler ein Weiser, das heißt ein gebildeter Mensch, der gleichzeitig Wundertäter, Magier, Therapeut und sogar Gymnasiarch war; [...] Der Künstler vereinigte in sich alle Fähigkeiten und alles Wissen. Dann kam die Zeit der Spezialisierung, somit die Zeit des Verfalls.“¹⁷⁹

Damit zusammenhängend fordert Artaud konsequenter Weise eine Entwicklung hin zu einer ursprünglicheren Vorstellung von Bildung in Rückbesinnung auf eine Zeit, in der die „Erziehung [...] nicht wie heute eine simple Memotechnik, [sondern] [...] ein materielles Herbeiziehen von Kräften“ war.¹⁸⁰

Von dem fehlgeleiteten Verständnis davon, was als Wissen zu bezeichnen sei, müsse hingegen abgesehen werden:

„Wenn man heute etwas von Kultur verlauten läßt, wollen die Regierungen gleich Schulen errichten, Bücherpressen in Bewegung setzen, Druckerschwärze fließen lassen, während

¹⁷⁵ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.34.

¹⁷⁶ Duden, *Das Synonymwörterbuch*, Begriff „Kultur“, S.566.

¹⁷⁷ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.193.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd., S.216.

¹⁸⁰ Ebd., S.235.

man doch, damit Kultur reifen kann, die Schulen schließen, die Museen niederbrennen, die Bücher vernichten, die Rotationspressen in den Druckereien zertrümmern müßte.“¹⁸¹

Dabei erfolgt bereits gleichzeitig eine Kritik der Schriftkultur, die Anhäufung von leerem Faktenwissen unterstützt. Artaud wendet sich gegen die hohe Wertung von dem in erster Linie aus Texten und Büchern entnommenem, lexikalischem Fachwissen.

Die Welt solle damit einerseits aufhören, unter der Herrschaft des modernen Geistes zu leben, „und das bis zur Gefährdung der Seele und zum Verlust jeden Körpers“.¹⁸² Andererseits solle der Geist als „das Sieb des Lebens [...] wieder in seine überkommene Funktion als Organ“ eingesetzt werden.¹⁸³

3.5.6 Kritik an der Sprach- und Schriftkultur

Aus dieser Argumentation heraus entwirft Artaud eine Sprachkritik als Kulturkritik, womit er das scheinbare Hauptheiligtum kulturellen Selbstverständnisses attackiert, denn insbesondere auf die Sprache wird gerne als die Spitze aller Hochkultur verwiesen. Beispielsweise ist für Burckhardt die Sprache die

„unmittelbarste, höchst spezifische Offenbarung des Geistes der Völker, das ideale Bild desselben, das dauerhafteste Material, in welches die Völker die Substanz ihres geistigen Lebens niederlegen, zumal in den Worten großer Dichter und Denker“.¹⁸⁴

Artaud widerspricht dem: Wie alles vom Verstand hervorgebrachte wären die gesprochene Sprache und der geschriebene Text vom Leben geschiedenes, totes Formwerk, das dazu zwänge, „sich nur im repertoire der klaren dinge, das heißt der schon geklärten dinge zu bewegen.“¹⁸⁵

Er fordert die Aufhebung der Trennung zwischen den Worten und den Dingen, sowie jene zwischen der Sprache und ihrer Notation. Denn

„[w]enn Verwirrung das Zeichen der Zeit ist, so sehe ich den Grund für diese Verwirrung in der Trennung zwischen den Dingen und den Worten, Vorstellungen und Zeichen, die sie bedeuten.“¹⁸⁶

Artaud lehnt die Sprache als Macht- und Kontrollinstanz ab, mit deren Hilfe der Mensch dem Leben und der Welt seine logozentrischen Vorstellungen aufzwingt.

¹⁸¹ Ebd., S.155.

¹⁸² Artaud, *Briefe aus Rodez*, S.50.

¹⁸³ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.230.

¹⁸⁴ Burckhardt, Jacob, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Berlin: Spearman 1910, S.57, zit. n. Perpeet, „Kulturphilosophie“, S.76.

¹⁸⁵ Artaud, Antonin, o.A. im Orig., zit. n. Bernd Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.21.

¹⁸⁶ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.10.

„In ‚Le Théâtre et son Double‘ exponierte Artaud [...] die erste fundamentale Ästhetik der Neuzeit, die radikal mit dem jahrhundertealten affirmativen Charakter der Kultur, jedem Typ Kommunikation, der sozial konstitutiv ist, brach – in der Erkenntnis, daß dieser es ist, der Verkehrsweg- und Mittel der Repression ist.“¹⁸⁷

Der trügerische Kurzschluss, „sprache sei mit der wirklichkeit identisch“ und „worte bilden die dinge ab und schaffen sie nach (mimetik)“¹⁸⁸, wird in diesem Zusammenhang enttarnt. Artaud erfährt vielmehr die zu sprengenden Grenzen der Welt, des Bewusstseins und damit auch der ersehnten Freiheit als durch die Sprache konstituiert. Die rationale grammatikalische Sprache sei „viel zu approximativ mit ihrer art, ein falsches sujet klar zu erfassen“.¹⁸⁹ Das geforderte neue Denken müsse daher die „kontrollinstanz sprache“ zerstören.¹⁹⁰

Artaud wendet sich auch gegen die Fremdbestimmtheit durch Sprache, gegen die immer schon de jure vorhandene Besetzung der Worte mit den Konventionen der überkommenen Kultur. Denn „in seiner ärmsten syntax“, so Bernd Mattheus, sei „der logos [...] eine *bereits historische vernunft*“.¹⁹¹

Der Soziologe Georg Simmel schreibt in diesem Zusammenhang: „Sogar die Sprache empfinden wir gelegentlich wie eine fremde Naturmacht, die nicht nur unsere Äußerungen, sondern auch unsere innersten Gerichtetheiten verbiegt und verstümmelt.“¹⁹² Dergestalt scheint Sprache die Richtung umzukehren, da sie als eine fremde Macht in Erscheinung tritt und der Mensch, der die Welt durch seine Zuschreibungen zu beherrschen denkt, umgekehrt selbst von der Konventionalität der Sprache beherrscht wird.

3.6 Artauds Vorstellung von Kultur

Artaud sucht eine Annäherung an ein ursprüngliches, holistisches Verständnis von Kultur und bemüht sich den Begriff mit neuen Assoziationsketten zu besetzen. Seine Vorstellung von Kultur fordert dabei eine geistige Revolution auf allen Ebenen.

3.6.1 Forderung nach einer wirkenden Kultur

Die Vorstellung einer wirkenden Kultur ist mit der Forderung nach einer Reduktion der Bedeutung, die wir dem Verstand beimessen, und der Aufhebung des Denkens in Dualismen verbunden. Man müsse sich nach Artaud zur Erlangung der ersehnten Wahrheit „nicht nur

¹⁸⁷ Weibel, Peter, *Kritik der Kunst/Kunst der Kritik*, Hg. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten, Wien, München: Jugend und Volk 1973, S.35.

¹⁸⁸ Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.29.

¹⁸⁹ Artaud, Antonin, o.A. im Orig., zit. n. Bernd Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.21.

¹⁹⁰ Ebd., S.47.

¹⁹¹ Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.29.

¹⁹² Simmel, Georg, *Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag*, München: Duncker&Humblot ³1926; (Orig. 1918), zit. n. Perpeet, „Kulturphilosophie“, S.58.

jeder Realität entledigen, jeder Wahrscheinlichkeit, sondern sogar von jeder Logik, wenn wir am Ende des Unlogischen noch das Leben gewahren.“¹⁹³ Artaud fordert vehement die Aufhebung jener als künstlich verstandenen vollzogenen Trennung zwischen Körper, Geist und Seele¹⁹⁴, Ich und Welt, Theorie und Praxis, Idee und Form, Denken und Tun, Gut und Böse¹⁹⁵, Natur und Kultur, Welt und Kosmos, Leben und Tod, Wissenschaft, Kunst, Poesie und Theater. Wolle die moderne Welt zur Ruhe kommen, müsse zunächst das Gleichgewicht zwischen den „beiden grundsätzlichen Bewegungen des Geistes und der Materie wiederhergestellt werden“¹⁹⁶ und „diese beiden [...] voneinander abhängig[en]“ „Aspekte des Seins“, „Geist“ und „Materie“¹⁹⁷, wieder „zu einem unzerstörbaren Ganzen“ verbunden werden.¹⁹⁸

Der Vorstellung von einer dem Leben eingeschriebenen Dualität, der „degenerierten und fragmentarischen Kultur des modernen Europa“¹⁹⁹, setzt Artaud die Vorstellung einer „universale[n]“²⁰⁰, „organisch[en]“²⁰¹, „einheitlichen Kultur“²⁰², eines „unitarischen Lebens“²⁰³, einer „monistische[n] Auffassung des Menschen, der Natur, des Geistes und des Lebens“²⁰⁴ gegenüber: Es gelte zu „beharren auf dieser Vorstellung einer wirkenden Kultur, die gleichsam zu einem neuen Organ wird in uns, zu einer Art von anderem Atem“.²⁰⁵

Ausgehend von seiner Kritik entwickelt Artaud die Vorstellung einer „wirkenden Kultur“²⁰⁶ und fordert eine Wiederbesinnung auf „universale kulturelle Grundlagen“.²⁰⁷ Nach Artauds Ansicht besteht zwischen den Kräften des Körpers und denjenigen des Verstandes absolute Identität. Weder der Geist, das Immaterielle, noch die Materie sollen als das einzig Wirkliche und ihr Gegenpart nur als die jeweilige Erscheinungsweise beziehungsweise als Wirkung und Eigenschaft des Gegenpols betrachtet werden. Artaud favorisiert in diesem Zusammenhang weder den Primat des Geistes, noch den Primat des Stofflichen.

¹⁹³ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.11.

¹⁹⁴ Vgl. Artaud, *Die Tarahumaras*, S.116.

¹⁹⁵ „Satan, sagen die alten Zauberbücher, ist ein Bild, das man sich macht. Die schwarzen Magier erfinden das Böse, erzeugen es gewissermaßen, indem sie es immer wieder anrufen. Genauso erfindet die entzweite Vernunft die Bilder der Wissenschaft, die man an den Universitäten lehrt.“ (Artaud, Ebd., S.156).

¹⁹⁶ Ebd., S.228.

¹⁹⁷ Ebd., S.148.

¹⁹⁸ Ebd., S.137.

¹⁹⁹ Ebd., S.219.

²⁰⁰ Ebd., S.193.

²⁰¹ „Organisch nenne ich eine Kultur, die auf einem Geist beruht, der mit den Organen in Verbindung steht und alle Organe durchdringt und gleichzeitig mit sich selbst übereinstimmt.“ (Ebd., S.167).

²⁰² Ebd., S.161.

²⁰³ Ebd., S.135.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.10.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.193.

„Ich behaupte nicht, der Geist sei genauso nützlich wie der Körper, ich behaupte, da[ss] es weder Körper noch Geist, wohl aber Modalitäten einer einzigen Kraft und einer einzigen Aktion gibt.“²⁰⁸

In diesem Sinne geht es ihm um das eine Sein, das untrennbare Leben an sich.

3.6.2 Forderung nach einer geistigen Revolution

Es ist die Idee einer grundlegenden Revolution, die Artaud bei anderen vergangenen und zeitgenössischen kulturkritischen Tendenzen, den Surrealismus eingeschlossen, vermisst. Artaud kritisiert, dass alle wie auch immer im Einzelnen motivierten Revolutionen bei aller Kultur- und Gesellschaftskritik gleichzeitig den Rahmen gewisser überkommener kultureller Werte nie verlassen hätten, damit eine Kooperation bestehenden Systemen eingegangen wären und im Grunde immer nur an der Oberfläche des Lebens Veränderungen herbeiführen wollten:

„Alle totgeborenen Geister gurgeln mit Revolution und Anarchismus und träumen von einem Aufstand auf der Straße, während sie es nicht einmal verstanden haben, sich selbst gegen die ewige Stupidität des Geistes aufzuwiegen.“²⁰⁹

An anderer Stelle schreibt er ähnlich:

„Nach dem Romantizismus, dem Symbolismus, dem Dadaismus, dem Surrealismus, dem Lettrismus und dem Marxismus, das heißt hundert ‚Schulen‘ politischer, philosophischer oder literarischer Subversion, gibt es ein Wort, eine Sache, die sich gehalten hat, ein Wert, der sich nicht von der Stelle gerührt hat [...], es ist das Wort und die Sache Geist, der dem Geist beigemessene Wert [...], als ob es genüge, in einer Ecke der Seite das magische Wort Geist auszusprechen, hervorspringen zu lassen, damit alles gesagt ist.“²¹⁰

Artaud attestiert der zeitgenössischen Kulturkritik damit Oberflächlichkeit, Bequemlichkeit, Unentschlossenheit, Kurzsichtigkeit und – bei aller Kritik – Assimilation mit überkommenen kulturellen Gegebenheiten. Dagegen vollzieht sich bereits in Artauds Sinnerweiterung des Kulturbegriffes eine Sprengung des herkömmlichen (sprachlichen, konventionellen) Rahmens.

Artaud betont die Relevanz der Ursachenbekämpfung, anstatt sich auf eine Kritik der Symptome zu beschränken. Die faule Kultur müsse an der Wurzel ausgegraben werden, um stattdessen einer neuen Vorstellung von Kultur das Keimen erst zu ermöglichen. In diesem Sinne müsse dem Denken eine radikal neue Bedeutung zugemessen werden, denn „zu unserer Vor-

²⁰⁸ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.230.

²⁰⁹ Artaud, *Briefe aus Rodez*, S.75.

²¹⁰ Ebd., S.120.

stellung vom Menschen gehört auch, da[ss] wir eine Vorstellung davon haben, was das Denken leisten kann“.²¹¹

Da als der Hauptantrieb der geforderten kulturellen Revolution zunächst vornehmlich geistige Kräfte angesehen werden, zielen Artauds Forderungen auf eine geistige Revolution. Dass wir uns „in geistiger Hinsicht in einer kritischen Zeit“ befinden würden²¹², ist Artauds grundsätzliche und alle Forderungen an die Revolutionierung des Lebens begründende Feststellung. Hier ist zwischen der Doppelbedeutung von Geist als Wesenshintergrund, Seele, Sinn einerseits und Intellekt, Denkvermögen, Gedankenleben, Vernunft, Verstand andererseits zu differenzieren. Einerseits bezieht sich Artaud auf den unveränderlichen, einen, wahren, der Welt zugrunde liegenden Geist, andererseits kritisiert er den am Verstand orientierten Geist. Das Denken müsse wieder mit dem wahren geistigen Hintergrund des Lebens und der Dinge in Einklang gebracht werden, und dürfe nicht vom Geist des modernen Fortschritts diktiert werden. Die geistige Revolution ist in weiterer Folge gleichzeitig als körperliche und seelische, stoffliche und geistige zu verstehen,²¹³ wobei Artaud von einer „Transfusion der Materie durch den Geist“²¹⁴ schreibt.

Um Artauds Vorstellung einer geistigen Revolution zu illustrieren, ist die Zuhilfenahme des Erklärungsmodells für Kultur von Edward T. Hall aufschlussreich. Sein Model greift zurück auf das bekannte und in verschiedenen Disziplinen vielfach abgewandelte Eisbergmodell nach Freud von Ruch und Zimbaro²¹⁵, das 1976 im Bereich der interkulturellen Kommunikation populär wurde. Es geht von einer sichtbaren, dem Bewusstsein zugänglichen, und einer unsichtbaren, in weiten Teilen im Unbewussten liegenden Ebene von Kultur aus. Die sichtbare, leichter zugängliche Ebene würde sich in den mit unseren Sinnen wahrnehmbaren Phänomenen manifestieren, wie etwa der Kunst, den Festen und Bräuchen, der Sprache, der Kleidung oder dem Verhalten. Die verdeckten Anteile menschlichen Verhaltens hingegen würden den nur schwer zugänglichen Teil bilden, nämlich die Werte und Normen, welche sich in Wahrnehmungsmustern, Grundannahmen, Einstellungen, Auffassungen, Bewertungen, Überzeugungen, Erwartungen, Bedürfnissen, Verpflichtungen oder Gefühlen ausdrücken. Der sichtbare sowie der unsichtbare Bereich prägen dabei die Identität des Individuums. Gruppen von

²¹¹ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.157.

²¹² Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.21.

²¹³ In „jedem Menschenwesen gibt es drei Prinzipien, die den alten Alchimisten bekannt waren: Körper, Seele und Geist, die man erreichen muß.“ (Artaud, *Die Cenci*, S.76).

²¹⁴ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.55.

²¹⁵ Vgl. Zimbaro, Philip G./Floyd Leon Ruch, *Lehrbuch der Psychologie. Eine Einführung für Studenten der Psychologie, Medizin und Pädagogik*, bearb. u. hg. von W. F. Angermeier, Berlin: Springer 1978; (Orig. *Psychology and life*, 1967).

Individuen prägen wiederum unterschiedliche Kulturbegriffe, die immer auch das Selbstbild der jeweiligen Gesellschaften widerspiegeln.²¹⁶

Die geforderte Revolution jener verdeckten Anteile menschlichen Verhaltens ist nach Artaud weltweit zu führen. Bezug nehmend auf die moderne, einem falschen Fortschrittsglauben aufgesessene mexikanische Zivilisation, kann die Forderung auf die überkommene Kultur im Allgemeinen ausgeweitet werden, denn es gehe „in der Tat um nichts Geringeres als darum, mit dem Geist einer ganzen Welt zu brechen und eine Zivilisation durch eine andere zu ersetzen“²¹⁷ und damit, wie Artaud bereits im ersten Manifest *Das Alfred-Jarry-Theater* (1926) schreibt, um die „Bildung einer Wirklichkeit, das ganz neue Hereinbrechen einer Welt.“²¹⁸

3.6.3 Illustration anhand des Wortschatzes der Tarahumaras

Unterschiedliche Kulturbegriffe hängen mit dem Selbstbild der jeweiligen Gesellschaften zusammen. Dieses Selbstbild und die ihm unterliegenden Werte spiegeln sich auch in den jeweiligen Sprachen wieder. Bei seiner Suche nach alternativen Lebensformen besuchte Artaud das im Norden Mexikos lebende, indigene Volk der Tarahumaras, das in vielen wesentlichen Aspekten einen Gegenentwurf zur modernen Kultur darstellte, und widmete ihm zahlreiche Texte und Artikel. In Bezug auf den Grad ihrer Zivilisierung nach modernem Maßstab schreibt Artaud:

„Von irgendeinem Wandertrieb gepackt, kommen sie manchmal in die Städte, um zu sehen, sagen sie, wie die Menschen sind, die sich getäuscht haben. In den Städten leben, heißt für sie: sich täuschen.“²¹⁹

Zur Illustration der Frage, wie sich die von Artaud geforderte, wirkende Kultur ausdrücken könnte, seien hier Beispiele aus dem Wortschatz der Tarahumaras angeführt. Die Worte beziehungsweise das Fehlen selbiger im Vergleich zum europäischen Wortschatz können als Ausdruck der Werte der Kultur des Stammes angesehen werden. Die folgenden Informationen sind aus dem *Tarahumara-English, English-Tarahumara dictionary* aus dem Jahre 1955 entnommen²²⁰:

Unter den Begriffen ‚culture‘ und ‚civilisation‘ gibt es dort keine Einträge, ebenso unter ‚society‘, ‚social‘, ‚moral‘, ‚art‘ oder ‚theater‘. Äquivalente zu diesen Begriffen sind dem Stamm der Tarahumaras demnach also fremd. Lediglich ‚artful‘ ist zu finden, wobei es über-

²¹⁶ Vgl. Hall, Edward T., *Beyond Culture*, Doubleday: Anchor Books 1976.

²¹⁷ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.217.

²¹⁸ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.16.

²¹⁹ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.80.

²²⁰ Thord-Gray, Ivar, *Tarahumara-English, English-Tarahumara dictionary. And an introduction to Tarahumara grammar*, Coral Gables, Florida: University of Miami Press 1955.

setzt wird mit „deceitful, untrue, false, fraudulent“²²¹ und nicht auf den Aspekt des ‚Kunstvollen‘ verweist.

Das Wort ‚cultivate‘ ist ausschließlich in seiner landwirtschaftlichen Bedeutung übersetzt.²²²

Obwohl der Begriff ‚culture‘ nicht zu finden ist, gibt es sehr wohl einen Eintrag unter ‚cult‘, welcher mit ‚hi-kuri‘ übersetzt wird, was synonym für „Mex. peyote“ steht.²²³ Auf fünfeinhalb Seiten wird dann auch der Beschreibung des ‚Hi-kuri Cult‘ unter dem Eintrag ‚hi-kuri‘ sehr viel Raum, nämlich ganze sechs Seiten, gewidmet.²²⁴

Unter ‚civil‘ wird man fündig und nahe an eine Beschreibung dessen geführt, was wir modern mit ‚kultureller Gesinnung‘ bezeichnen würden. Das Wort wird mit „niku-ro-ame“ übersetzt, was neben ‚civil‘ auch „courteous, polite“ bedeutet. Bezüglich der Wortherkunft heißt es: „The word comes from niku-ro (to help each other) and the derivative particle ame“, und weiter wird ausgeführt: „to show gratitude in any way, to thank, to acknowledge a favor, niku-ro-ame hu (civil to be, polite to be).“²²⁵ Unter dem Eintrag ‚niku-ro‘ steht „To help each other, to assist or aid one another (Sp. ayudar en retorno)“ und unter ‚niku-ro-ame‘ neben „2. Couteous, polite, civil (Sp. cortés)“ auch „1. Useful, someone useful, one who helps or assists (Sp. útil, que ayuda). The word *guwi-ro-ame* has the same meaning.“²²⁶

Obwohl ‚civil‘ ins Deutsche neben ‚bürgerlich‘ auch mit ‚höflich‘ übersetzt wird²²⁷, wird durch die Wortherkunft deutlich, dass sich ‚niku-ro-ame‘ weit mehr als die englischen oder deutschen Ausdrücke auf einen helfenden Aspekt bezieht. Während das mit „höflich, liebenswürdig“²²⁸ übersetzte ‚courteous‘ und das als „höflich“²²⁹ übertragene ‚polite‘ sowie das im Deutschen mit „anständig, [...] entgegenkommend, [...] fein, [...] kultiviert, [...] manierlich, [...] zuvorkommend, [...] wohlerzogen“²³⁰ synonym gesetzte ‚höflich‘ sich mehr auch auf eine äußerliche Etikette oder moralisch motivierte Verhaltensregeln beziehen. Auffallend ist auch die Gewichtung und Bedeutung, die dem Begriff ‚help‘ in der Übersetzung in die Sprache der Tarahumara zukommt, die sich über mehr als eineinhalb Spalten erstreckt, und zusätzlich

²²¹ Ebd., Begriff: „artful“, S.532.

²²² Ebd., Begriff: „cultivate“, S.625.

²²³ Ebd., Begriff: „cult“, S.624.

²²⁴ Ebd., Begriff: „hi-kuri“, S.183-188

²²⁵ Ebd., Begriff: „civil“, S.592.

²²⁶ Ebd., Begriffe: „niku-ro“ u. „niku-ro-ame“, S.296.

²²⁷ Langenscheidt, *Langenscheidts Taschenwörterbuch Englisch*, Berlin: Langenscheidt ³⁴2000, Begriff: „civil“, S.107.

²²⁸ Ebd., Begriff: „courteous“, S.141.

²²⁹ Ebd., Begriff: „polite“, S.443.

²³⁰ Duden, *Das Synonymwörterbuch*, Begriff: „höflich“, S.500.

noch ergänzt wird durch die Einträge ‚helper‘ und ‚helpful‘.²³¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch weiter das Wort ‚ko-ri-ma‘ mit der Bedeutung:

„Alms, charity, anything given gratuitously to relieve the poor—work of mercy, good will to the poor and suffering, almsgiving (Sp. limosna). [...] The word rimosna, limosna has the same meaning.“²³²

Es wird vom gleichnamigen Verein *KÓRIMA*²³³ als „traditionelle Form der sozialen Verpflichtung zu gegenseitiger Hilfe und Unterstützung“ übersetzt.²³⁴ Artaud schreibt über die Tarahumaras: „Sie praktiziert den Kommunismus, und zwar aus einem Gefühl spontaner Solidarität heraus“²³⁵:

„Demjenigen etwas zu geben, der nichts hat, halten sie nämlich nicht nur für eine Pflicht, sondern für ein Gesetz körperlicher Gegenseitigkeit, das die Weiße Welt gebrochen hat. [...] Dieses Gesetz körperlicher Gegenseitigkeit, das wir Barmherzigkeit nennen, ist für die Indianer selbstverständlich und hat nichts mit Mitleid zu tun.“²³⁶

Weiters ist ebenso die ausführliche Erläuterung unter dem Eintrag ‚tesgüinada‘ hervorzuheben:

„This word should properly be translated ‚drinking-working-party‘ (Mex-Sp. Tarahumara, tesgüinada). The word comes from tesgüino (a drink made from corn or maguey). Community or co-operative work is the general idea of a tesgüinada. When a man needs assistance for some special work difficult for him and his family to perform alone, [...] he invites his neighbours to a tesgüinada.“²³⁷

In Form eines rituellen Ablaufs wird zusammen gearbeitet, um anschließend zusammen zu feiern und zu trinken. Es wird beschrieben als „a general outline of the Tarahumara co-operative system“ und „one of the most important functions in the social life of these people.“²³⁸

²³¹ Thord-Gray, *Tarahumara-English, English-Tarahumara dictionary*, Begriff: „help“, S.786f.

²³² Ebd., Begriff: „ko-ri-ma“, S.222.

²³³ „KÓRIMA Verein zur Unterstützung der indigenen Völker in der Sierra Tarahumara“. (Corral, Román, *Was heißt Kórima?*, 1996, www.korima.de/korima_de.htm, Zugriff: 1.8.2010).

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.80.

²³⁶ „Wer nichts besitzt, weil er eine Mißernte gehabt hat, weil ihm der Mais verbrannt ist, weil ihm sein Vater nichts hinterlassen hat oder aus welchem Grund auch immer, wofür er sich nicht zu rechtfertigen braucht, findet sich bei Sonnenaufgang bei denen ein, die etwas haben. Auf der Stelle bringt ihm die Herrin des Hauses alles, was sie hat. Niemand blickt auf, weder der Gebende noch der Empfangende. Nachdem der Bettler gegessen hat, zieht er weiter, ohne zu danken, ohne jemanden anzusehen.“ (Ebd., S.81).

²³⁷ „The work is equal for all, regardless of wealth or official position, except that the owe-ame (shaman doctor) or the saweame (shaman chanter) is not expected to work.[...]“ (Thord-Gray, Ivar, *Tarahumara-English, English-Tarahumara dictionary*, „tesgüinada“, S.444).

²³⁸ Ebd.

„Education“ wird im Übrigen übersetzt mit „*Recho-ro-wa*, instruction, education, counsel, advice“²³⁹, und betont damit, mehr als das Deutsche, in dem „education“ mit „1. Erziehung f, (Aus)Bildung f [...] 2. Bildung(ssstand m) f [...] 3. Bildungs-, Schulwesen n. 4. Pädagogik f.“²⁴⁰ übersetzt wird, einen beratenden Aspekt.

Artaud schreibt über die Kultur der Tarahumaras:

„Man hat Unrecht, wenn man behauptet, die Tarahumaras hätten keine Kultur, damit beschränkt man Kultur auf rein körperliche Bequemlichkeiten, auf materielle Annehmlichkeiten, die die Rasse der Tarahumaras von jeher verachtet hat.“²⁴¹

Obwohl oder besser gerade weil die Tarahumaras kein Äquivalent zu unserem Kulturbegriff haben, und ihnen aus moderner Sicht Rückständigkeit in Bezug auf ihre kulturelle und zivilisatorische Entwicklung unterstellt werden könnte, sieht Artaud hier seine geforderte Kultur verwirklicht.

3.7 Theater als Mittel der kulturellen Revolution

Dem Theater solle im Zuge der kulturellen Revolution als Modell und Mittel der Transformation eine besondere Stellung zukommen. Denn ausgerechnet das Theater schien Artaud geeignet, den Samen für eine neue Auffassung vom Leben zu sähen und den fruchtbaren Boden für die Reform all dessen zu bereiten, was wir unter dem Begriff Kultur subsumieren:

„Ich gehöre nicht zu jenen, die da glauben, erst müsse sich die Zivilisation ändern, damit sich das Theater ändern könne; ich glaube vielmehr, da[ss] das in einem höheren und schwerstmöglichen Sinne angewandte Theater die Kraft der Einflußnahme auf den Zustand und die Bildung der Dinge besitzt.“²⁴²

Um seine Revolution anzutreiben, will er das Theater als Mittel zum Aufruhr benutzen und die Geisteshaltung der überkommenen Welt umstürzen, um einer neuen Auffassung von Kultur den Weg zu bereiten. Theater soll als Motor der kulturellen Veränderung fungieren und einen wesentlichen Beitrag zur Neuorientierung leisten. Es bietet dabei die Möglichkeit, ein neues kulturelles Verständnis zu erproben und „uns allen die natürliche und magische Entsprechung der Dogmen wieder[zu]geben“.²⁴³

Die geistige Veränderung des Menschen wird dabei sinnbildlich einem alchemistischen Prozess der Transformation oder einem materiellen Prozess der Kultivierung gleichgesetzt:

²³⁹ Ebd., Begriff: „education“, S.671.

²⁴⁰ Langenscheidt, *Langenscheidts Taschenwörterbuch Englisch*, Begriff: „education“, S.197.

²⁴¹ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.71.

²⁴² Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.84.

²⁴³ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.34.

„Wir sprechen von einem kultivierten Menschen und wir sprechen von Kulturboden, und wir bezeichnen damit eine Tätigkeit, eine fast materielle Verwandlung des Menschen und der Erde.“²⁴⁴

Theater solle „katalytisch auf die Verwirrung“²⁴⁵ wirken, den Gesellschaftskörper zur Auflösung bringen und sich selbst eine neue Umgebung schaffen, um letztlich in ihr aufzugehen. Übrig bleibt, Theater ist Kultur ist Leben.

²⁴⁴ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.193.

²⁴⁵ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.167.

4 Artauds (Kultur-)Kritik des Theaters

Die Kritik am Theater und die Forderung nach dessen Erneuerung nehmen in Artauds Schriften einen wesentlichen Raum ein. Bereits 1926 stellt er fest:

„Inmitten der Verwirrung, der *Abwesenheit*, der Denaturierung aller menschlichen Werte, dieser quälenden Ungewissheit, in der wir hinsichtlich der Notwendigkeit oder des Wertes dieser oder jener Kunst, dieser oder jener Form geistiger Tätigkeit stecken, ist die Idee des Theaters wahrscheinlich am meisten betroffen.“²⁴⁶

Um der Frage nachzugehen, mit welcher Wirkung und durch welche Mittel das Theater seine Funktionen als Revolutionsmittel und als Modell eines erneuerten Lebens erfüllen sollte, steht zuerst Artauds zentrale Kritik am Modus der Nachahmung in Zentrum des Interesses. Im Folgenden soll jene Kritik erläutert und ihre Auswirkungen auf die Struktur des Theaters aufgezeigt werden. Auf dieser Basis erfolgt eine Darstellung der intendierten Wirkung des von Artaud geforderten Theaters und einiger wesentlicher Mittel, derer es sich zu seiner Erreichung bedienen sollte.

4.1 Kritik am Modus der Nachahmung

Die Kritik am Modus der Nachahmung ist ein zentraler Aspekt in Artauds Theaterkritik. Artauds Theaterentwurf liefert dabei wichtige Impulse für die Mimesisdiskussion und wird in den meisten Abhandlungen zu Mimesistheorien als Paradebeispiel dafür erwähnt, die Möglichkeit eines Theaters jenseits des Modus der Nachahmung zu denken.

4.1.1 Geschichtliche Bezüge und Bedeutungsspektrum

In ihren historischen Wurzeln greift die Diskussion der Auslegung des Nachahmungsbegriffes auf Platons abwertenden und Aristoteles affirmativem Nachahmungsbegriff zurück. Diesbezügliche Verweise sind bis in die moderne Mimesisdiskussion zu finden, und auch moderne kritische Auseinandersetzungen mit „Simulation, Theatralität und Virtualität“²⁴⁷ halten sich teils an platonisches Gedankengut.

Laut Platon kann der Mensch in seiner beschränkten Sinnenwelt Wahrheit nicht erfahren, sondern sich nur auf Urbilder einer intelligiblen Welt beziehen, die er als geistige, unwandelbare, wahre Ideen bezeichnet. Damit würde der Mensch das Wahre bloß nachahmen, oder, in Bezug auf die nach Platon das Leben nachahmenden Künste, gar nur eine Nachahmung der Nachahmung jenes Wahren abbilden, denn

²⁴⁶ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.15.

²⁴⁷ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 44.

„[j]ede Art künstlerischer Nachahmung steht demnach in einem verfälschten Verhältnis zu der abzubildenden Wirklichkeit, denn nicht die Dinge selbst werden nachgeahmt, sondern nur unsere Vorstellung von den Dingen.“²⁴⁸

Dies ist Grundlage von Platons Vorwurf an die Künste, sie, „allen voran die darstellende, der Unwahrheit und Wirklichkeitsverfälschung zu bezichtigen.“²⁴⁹ Der Vorwurf der Produktion von Trugbildern an den Modus der Nachahmung bezieht sich damit auf das Leben und die Künste gleichermaßen, in Bezug auf die Künste erhält er jedoch besondere Relevanz, da die Nachahmung von der Nachahmung einer doppelten Täuschung und damit Lüge gleichkomme. Aristoteles Interpretation hält auf der Grundlage der affirmativen Verwendung des Nachahmungsbegriffes dagegen und würdigt die anthropologische Komponente des Mimesisbegriffes als eine zum Menschen gehörende Grundeigenschaft:

„Denn das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, da[ss] er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt – als auch die Freude, die jedermann an Nachahmung hat.“²⁵⁰

Nachahmung, auch die künstlerische, entspringe einem „angeborenen Nachahmungstrieb des Menschen“²⁵¹ und könne daher nicht, wie bei Platon dargelegt, verwerflich sein. Aristoteles ersetzt das platonische Bild von der das Original verfälschenden Kopie oder bloßen trügerischen Abbildung des Wahren durch jenes von einer schöpferischen Nachbildung bis hin zur Idealisierung:

„Mimesis und der künstlerische Schöpfungsproze[ss] werden somit synonym gesetzt. Im Sinne der aristotelischen Naturphilosophie liegt diese Gleichsetzung in der Natur selbst begründet, da die Natur sich in einem ständigen Proze[ss] des Strebens nach immer vollkommeneren Formen befindet.“²⁵²

Damit schafft die Natur selbst die Grundlage für die Argumentation einer affirmativen Verwendung des Nachahmungsbegriffes:

„Da die Tragödie Nachahmung von Menschen ist, die besser sind als wir, mu[ss] man ebenso verfahren wie die guten Porträtmaler. Denn auch diese geben die individuellen Züge wieder und bilden sie ähnlich und zugleich schöner ab. So soll auch der Dichter, wenn

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1991; (Orig. *Peri Poietikes*, ca. 335 v. Chr.), S.11.

²⁵¹ Balme, Einführung in die Theaterwissenschaft, S. 45.

²⁵² Ebd.

er jähzornige, leichtsinnige und andere mit derartigen Charakterfehlern behaftete Menschen nachahmt, sie als die, die sie sind, und zugleich als rechtschaffen darstellen.“²⁵³

Selbst der Realismus geht über die „bloße Widerspiegelung der Realität“ hinaus, indem er literarische, bildnerische oder darstellerische Wirklichkeiten entwirft und eigentlich eben nicht das Dargestellte ist.²⁵⁴

Das moderne Bedeutungsspektrum des Begriffes der Mimesis kann damit auf eine weit aufgefächerte Argumentationsgeschichte zurückgreifen und reicht ihrer Interpretation als Nachbildung, Kopie, Ab- oder Ebenbild, Widerspiegelung, Wiederholung und Nachträglichkeit, über jene der Imitatio, Mimikry, Repräsentation, unsinnlichen Ähnlichkeit, Darstellung, Fiktion und Handlung, bis hin zur Vorahnung, Idealisierung oder kreativen Schöpfung. Damit kann festgestellt werden, dass die Nachahmung eines Vorbildes grundsätzlich die Bewertung ihrer „Originalität“ nicht ausschließt.²⁵⁵

Somit entzieht sich der Begriff der Mimesis auch allgemein gültigen Begriffsbestimmungen, wie Gunter Gebauer und Christoph Wulf in ihrer ausführlichen Beschäftigung mit dem Begriff darstellen. Die neuere Forschung geht davon aus: „[d]ie geläufigen Vorstellungen zum Mimesisbegriff greifen zu kurz. Einmal schränken sie den Begriff auf den Bereich der Ästhetik ein, zum anderen begrenzen sie ihn auf Nachahmung.“²⁵⁶

4.1.2 Artauds Kritik an der Nachahmung

Das Spannungsverhältnis zwischen Abbildlichkeit einerseits und Vorbildlichkeit andererseits, das Spektrum von Mimesis bis hin zur Schöpfung, Vorahnung, Fiktion, Handlung oder Darstellung, führt zwar zu erweiterten Bedeutungskonnotationen und einer ausdifferenzierten Diskussion, mildert Artauds Kritik des Prinzips der Nachahmung aber nicht. Denn Mimesis verweist, selbst wenn sie als Schöpfung etwas Neues schafft oder sich als Handlung oder Darstellung nicht im Rückbezug erschöpft, immer auf etwas anderes, hier und jetzt nicht Anwesendes. Derrida schreibt diesbezüglich von der

²⁵³ Aristoteles, *Poetik*, S.49. Diese Argumentation ist auch bei Girshausen nachzuvollziehen: „Die Nachahmung einzelner topischer Wendungen vollzieht sich [...] als schöpferische Abweichung von den Modellen und beinhaltet mithin die Möglichkeit ihrer ‚Verbesserung‘ (*aemulatio*). Auch Kunst insgesamt (*ars*) lässt sich als Perfektionierung der aus sich heraus unfertigen, von Gott auf geistige Vervollkommenheit angelegten äußeren Natur verstehen. Stets bleibt Spielraum für Erfindungen und für das Auftauchen von *realiter* nicht Präexistentem, das welteröffnende Kraft besitzt.“ (Girshausen, Theo, „Mimesis“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S.201-208, S.202).

²⁵⁴ Vgl. Ebd.

²⁵⁵ Vgl. Ebd.

²⁵⁶ Gebauer, Gunter/Christoph Wulf, *Mimesis*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1992, S.9.

„ironische[n] Regel der repräsentativen Struktur, die alle diese Verhältnisse organisiert – nichts schafft, sich nur den Schein der Schöpfung gibt, weil er nur einen Text umschreibt und zu lesen gibt, dessen Natur notwendigerweise ebenfalls repräsentativ ist und der mir dem, was man das Wirkliche nennt [...], ein nachahmendes und reproduzierendes Verhältnis aufrechterhält.“²⁵⁷

Bei der Verwendung des Mimesisbegriffs liegt nach Gebauer und Wulf demgemäß der „Akzent [...] auf einer sinnlich gegebenen Ähnlichkeit, auf einer unsinnlichen Korrespondenz oder auf der intentionalen Konstruktion einer Entsprechung“.²⁵⁸ Mimesis ist demnach

„immer eine Angelegenheit eines Beziehungsgeflechts von Personen: Die mimetische Erzeugung einer symbolischen Welt nimmt Bezug auf andere Welten und ihre Schöpfer [...]. An dieser Konstellation sieht man, da[ss] mit Mimesis eine Vermittlung zwischen Welten und Personen anerkannt wird; sie bezeichnet nicht eine Unterwerfung unter hergebrachte Muster, sondern eine Akzeptanz der Arbeit von Vorgängern und Traditionen. Anerkannt wird auch der Aspekt der Macht [...]. Die Geschichte der Mimesis ist eine Geschichte der Auseinandersetzungen um die Macht über die symbolische Welterzeugung“.²⁵⁹

Hier setzt Artauds Kritik am Modus der Nachahmung ein, denn Mimesis stellt immer eine Bezugnahme auf bereits vorhandene Beziehungs- und Machtstrukturen dar, die Artaud so heftig kritisiert. Indem sich die Nachahmung auf bereits existierende, tradierte Werte und Strukturen bezieht, wird ihr der Verlust von Authentizität und eine systemkonforme Haltung angelastet:

„Wie die Dinge heute stehen, kann keiner mehr sagen, in ihm sei ein reiner Schmerz oder eine reine Empfindung, die unmittelbar und rein aus ihm entsprungen sei und wiedergebe, was er selber darstelle [...], denn hundert Vorfahren haben für uns gedacht und gelebt, schon vor uns, und was wir zu einem bestimmten Zeitpunkt, im sogenannten urteilsfähigen Alter, aus eigener Kraft finden könnten, wird uns durch Religion, Taufe, Sakramente, Riten, Erziehung, Unterricht, Medizin, Wissenschaft sehr bald ausgetrieben.“²⁶⁰

Theater wird in diesem Sinne als ein „authentischer, lebendiger Vorgang“²⁶¹ bestimmt. Die Nachahmung hingegen, so die Kritik, nimmt keinen Kontakt mit den ursprünglichen Quellen auf und entfernt sich damit von jenem Leben, das Artaud wieder in Besitz nehmen wollte. Denn das Theater wieder ins Leben zu werfen bedeutet für ihn nicht, „da[ss] man im Theater Leben vortäuschen soll. Als ob man das Leben nur imitieren könnte. Es gilt, das *Leben des Theaters* in seiner ganzen Freiheit wiederzufinden“²⁶², denn „[w]ir glauben nicht, da[ss] das

²⁵⁷ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.356.

²⁵⁸ Gebauer/Wulf, *Mimesis*, S.9.

²⁵⁹ Ebd.,11f.

²⁶⁰ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.100.

²⁶¹ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.120.

²⁶² Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.9; (Hervorheb. im Orig.).

Leben selbst *darstellbar* ist oder da[ss] es die Mühe lohnt, sein Glück in diese Richtung zu versuchen.“²⁶³

Damit wird die bloße Reproduktion des Lebens von Artaud vehement abgelehnt, denn „das Leben kann nicht anders als sich selbst vollziehen, sonst wäre es nicht Leben“.²⁶⁴ In der Repräsentation lasse sich „die Bejahung des Lebens durch die Negation verdoppeln und untergraben“.²⁶⁵ Dabei wird der unflexiblen, mit tradierten Werten verstopften Sprache ein großer Anteil an jenem Verlust von Authentizität zugeschrieben, da sie den Menschen fremd bestimmen und ihn den „Gebrauch unseres Körpers und unserer Stimme“ vergessen lassen würde.²⁶⁶

Hieraus wird deutlich, dass Artauds Authentizitätsanspruch jede Illusion vom Theater verbannen möchte. Von lateinisch ‚illudere‘, täuschen²⁶⁷ wendet sich Artaud gegen ein Theater der „Lüge und Illusion“.²⁶⁸ Insbesondere die Psychologiesierungstendenzen des Theaters stehen in dieser Hinsicht im Zentrum der Kritik. Sie würden eine falsche Auffassung vom Leben vermitteln, da sie auf dessen Analyse basieren und über seine wahren Zusammenhänge hinwegtäuschen würden. Allerdings verwirft Artaud den Begriff der Illusion gleichzeitig nicht, und beschreibt das geforderte Theater als „ein echtes Illusionsmittel“²⁶⁹ oder an anderer Stelle von dem „wahre[n] Illusionscharakter des Schauspiels“.²⁷⁰

Artaud bezieht sich auf Nachahmung jedenfalls in der Bedeutung von Abbild, Kopie, Reproduktion, Repräsentation, Wiederholung, Darstellung und konnotiert diese Bedeutungen negativ mit Lüge, Schein, (Ver-)Fälschung, Verstellung oder Täuschung. Er wollte, so Derrida, „mit dem *Nachahmungsbegriff* der Kunst ein Ende machen. Mit der aristotelischen Ästhetik, in der die okzidentale Kunsttheorie sich wiedererkannt hat.“²⁷¹

²⁶³ Ebd., S.22; (Hervorheb. im Orig.).

²⁶⁴ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.123.

²⁶⁵ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.354.

²⁶⁶ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.147.

²⁶⁷ Vgl. Gérard Schneilin, „Illusionstheater“, in: *Theaterlexikon*, S.428.

²⁶⁸ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.81.

²⁶⁹ Ebd.; S.98.

²⁷⁰ Ebd., S.103.

²⁷¹ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.354; (Hervorheb. im Orig.).

Derrida bezeichnet Artauds die Forderung nach Ablehnung des Modus der Nachahmung in diesem Zusammenhang überhaupt als die zentrale revolutionäre Forderung, der „historische Bedeutung“ zukommen würde.²⁷² Denn jene

„allgemeine Struktur, in der jede Instanz durch Repräsentation an alle anderen gebunden ist [...] wurde nie verändert. Alle Revolutionen haben sie intakt gelassen und waren meist sogar geneigt, sie zu beschützen oder wiederherzustellen.“²⁷³

Dabei verweist Derrida gleichzeitig auf den immanent kulturkritischen Aspekt jener Forderung, denn:

„Das Abendland hat immer nur an der Auslöschung der Szene gearbeitet. Eine Szene, die einen Diskurs illustriert, ist nämlich nicht mehr durchgängig Szene. [...] Dieses klassische Vergessen der Szene fällt somit mit der Geschichte des Theaters und mit der ganzen Kultur des Abendlandes zusammen, es hat ihnen sogar ihre Eröffnung gesichert.“²⁷⁴

Wie Platon setzt auch Artaud voraus, dass nicht nur die Künste und das Theater, sondern auch das moderne Leben und seine Kultur auf dem Prinzip der Nachahmung beruhen würden, womit die ästhetische, anthropologische und ontologische Dimension des Begriffes verschränkt und die Frage nach dem Prinzip der Nachahmung zu einem erkenntnistheoretischen Problem gemacht werden.

4.1.3 Die Rolle des Theaters

Sowie die gesamte Kultur, findet Artaud auch das Theater als vom Modus der Nachahmung bestimmt vor, wobei sowohl der Autor, als auch der Regisseur und die Schauspieler jene repräsentative Struktur bedienen würden. Das Theater wäre in dem Maße geknechtet, wie es auf dramaturgischer und darstellerischer Ebene „das besondere Verhältnis der auf der Bühne dargestellten Phänomene zur Wirklichkeit“²⁷⁵ gestaltet.

Gleichzeitig wird das Theater als besonders geeignet dafür angesehen, den Modus der Nachahmung bloßzustellen:

„Die theatrale Kunst mu[ss] zum ausgezeichneten und privilegierten Ort dieser Destruktion der Nachahmung werden: mehr als jede andere ist sie von dieser Arbeit der totalen Repräsentation gekennzeichnet.“²⁷⁶

²⁷² So „gewinnt die Frage nach dem Theater der Grausamkeit, seiner gegenwärtigen Insistenz und seiner unumgehbaren Notwendigkeit historische Bedeutung. [...] Diese Frage ist historisch in einer absoluten und radikalen Bedeutung. Sie kündigt die Grenze der Repräsentation an.“ (Ebd., S.353.)

²⁷³ Ebd., S.356.

²⁷⁴ Ebd., S.357.

²⁷⁵ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S.44.

²⁷⁶ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.354.

Denn es lasse die Diskrepanz zwischen einer urprünglichen und einer nachvollzogenen Handlung besonders deutlich werden, und deren Nutzlosigkeit demonstrieren:

„Aber man darf nicht vergessen, da[ss] eine Theatergebärde zwar gewaltsam, doch unbetieilt ist und dass das Theater gerade die Nutzlosigkeit der Handlung lehrt, die, einmal ausgeführt, nicht mehr ausgeführt werden kann, da[ss] es den höheren Nutzen des von der Handlung ungenutzten Zustands lehrt, der jedoch, *umgekehrt*, die Sublimierung hervorruft.“²⁷⁷

Das Theater thematisiert die von Artaud ins Zentrum des Interesses gerückten ungenützten Zustände, die als den Handlungen zugrunde liegende Kräfte und Energien und damit als Lebensprinzipien bestimmt werden können. Dem Theater solle damit auch das „Nichtdarstellbare der lebendigen Gegenwart“²⁷⁸ nicht verborgen bleiben.

Zusammen mit dem Leben solle auch das ihm gleichgesetzte Theater von seinem nachahmenden Modus befreit werden. Daher ist, so schreibt Derrida, „[d]as Theater der Grausamkeit [...] keine *Repräsentation*. Es ist das Leben selbst in dem, was an ihm nicht darstellbar ist. Das Leben ist der nicht darstellbare Ursprung der Repräsentation.“²⁷⁹ Die Szene

„wiederholt und *re-präsentiert* nicht länger mehr eine *Präsenz*, die anderswo und vor ihr bestünde, deren Fülle älter ist als sie, die auf der Szene abwesend wäre, und die de jure auf sie verzichten könnte“.²⁸⁰

Von der Suche nach dem unmittelbaren, nicht dem fiktiven, (vor-)gespielten, vorgestellten, nachvollzogenen, wiederholten, repräsentierten Leben mit und durch das Theater sind so gut wie alle Texte Artauds durchtränkt. Das Leben solle sich direkt und ehrlich im Theater vollziehen, die Sprache des Theaters solle die Sprache des unmittelbaren Lebens sein. Derrida schreibt:

„Das Theater der Grausamkeit ist keine Repräsentation. Es ist das Leben selbst in dem, was an ihm nicht darstellbar ist. Das Leben ist der nicht darstellbare Ursprung der Repräsentation. [...] Dieses Leben trägt den Menschen, es ist aber nicht in erster Linie das Leben des Menschen. Dieser ist nur eine Repräsentation des Lebens, und das ist die – humanistische – Grenze der Metaphysik des klassischen Theaters.“²⁸¹

Christopher Balme verweist in seiner Einführung zum Mimesisbegriff demnach darauf, dass Artauds Forderung nach einem Theater jenseits der Repräsentation dem Wunsch entspreche,

²⁷⁷ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.88; (Hervorheb. im Orig.).

²⁷⁸ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.356.

²⁷⁹ Ebd., S.353.

²⁸⁰ „Sie wird uns selbst keine Präsentation einer Präsenz bieten, wenn Präsenz etwas bedeutet, das vor mir steht“.
(Ebd., S.359).

²⁸¹ Ebd., S.353.

den „mimetischen Darstellungs- und Wahrnehmungsmodus aufzuheben und ihn durch unmittelbare Erfahrung zu ersetzen“.²⁸²

Theater wird damit bestimmt als „ein in seinem eigenen Innern erzeugter Raum, der nicht länger mehr von einem anderen abwesenden Ort [...] organisiert wird.“²⁸³ Theater solle, wie das Leben, als Raum, in dem hier und jetzt etwas entsteht, verstanden werden. Wenn man das Leben des Menschen auf der Bühne bloß darstelle, komme man nicht in Kontakt mit jenem Leben, „an das keine Form rührt“.²⁸⁴

Das Theater solle aufhören, „eine andere Sprache zu ‚repräsentieren‘ und sich aus einer anderen Kunst abzuleiten“.²⁸⁵ Die repräsentative Struktur wäre zur Ergreifung und Inbesitznahme des Lebens nicht geeignet, da sie mit ihrer referenziellen Struktur „nichts schafft, sich nur den Schein der Schöpfung gibt“.²⁸⁶

Bei Aristoteles wird die Wahrscheinlichkeit für die Glaubwürdigkeit der Bühnenwirklichkeit wichtiger als die Forderung nach der gegenwärtigen Präsenz des Originals.²⁸⁷ Nach Artaud müsse man sich hingegen zur Erlangung echter Wahrheit, „jeder Realität [...], jeder Wahrscheinlichkeit“ entledigen²⁸⁸:

„Die Illusion wird sich nicht mehr auf die Wahrscheinlichkeit oder die Unwahrscheinlichkeit der Handlung beziehen, sondern auf die kommunikative Kraft und die Wirklichkeit dieser Handlung.“²⁸⁹

Damit kann nachvollzogen werden, dass Artaud nicht nur die zeitgenössische, grossteils klassizistisch geprägte Spielweise, sondern jede Darstellung an sich und somit alle traditionellen Theatergenres, eingenommen die Echtheit nur vortäuschenden naturalistischen und realistischen Tendenzen, zum Gegenstand seiner Kritik macht.

²⁸² Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S.46.

²⁸³ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.359.

²⁸⁴ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.15.

²⁸⁵ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.360.

²⁸⁶ Ebd., S.356.

²⁸⁷ „Aus dem Gesagten ergibt sich auch, da[ss] es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“ (Aristoteles, *Poetik*, S.29). Dadurch ergebe „sich für die Dichtung deren ‚philosophische‘ Grundtendenz, eine Favorisierung des Allgemeinen gegenüber dem Besonderen, des Möglichen gegenüber dem Faktischen.“ (Balme, *Einführungen in die Theaterwissenschaft*, S. 46).

²⁸⁸ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.11.

²⁸⁹ Ebd., S.16. Um es mit Maximilian Gottschlich zu illustrieren, nicht Routine stiftet Sinn, sondern „das Wissen um die Einmaligkeit der Situation“. (Gottschlich, Maximilian, *Sprachloses Leid. Wege zu einer kommunikativen Medizin. Die heilsame Kraft des Wortes*, Wien, New York: Springer 1998, S.9).

4.2 Folgen der Forderung nach der Befreiung von Fremdherrschaft

Die Kritik am Modus der Nachahmung hat weitreichende Folgen auf Artauds Vorstellungen zur Konzeption des geforderten erneuerten Theaters. Das betrifft zentral Überlegungen zum Prinzip der Wiederholung, zur Struktur des Theaters, was Überlegungen zur Art der Notation nach sich zieht, und zu Vorstellungen zur Rolle der Formen im Theater, was den Gebrauch von äußeren Formen wie Requisiten oder dem Bühnenbild ebenso betrifft wie Rolle der diskursiven Sprache am Theater.

4.2.1 Forderung nach Unwiederholbarkeit

Die Forderung nach Unwiederholbarkeit hängt aufs Engste mit der Kritik an dem Modus der Nachahmung zusammen. Auch das Prinzip der Wiederholung bezieht sich dabei auf ein Prinzip des Lebens und nicht lediglich auf einen ästhetischen Modus.

Die Argumentation beruft sich auf jene Grundlagen, die bereits in Bezug auf die Kritik am Modus der Nachahmung herausgearbeitet werden konnten. Da es ein transitorisches Ereignis ist, das sich durch seine Einmaligkeit auszeichnet, kann Theater mit dem Leben gleichgesetzt werden, und als geeignetes Mittel zu seiner Ergreifung bestimmt werden. In diesem Zusammenhang schreibt Artaud sogar davon, „da[ss] das Theater der einzige Ort auf der Welt ist, wo eine Gebärde unwiederholbar ist“.²⁹⁰ Denn die

„Wirksamkeit des Theaters erschöpft sich deshalb am wenigsten schnell, weil sie die Aktion dessen erlaubt, was sich durch Gebärden ausdrückt und sich niemals ein zweites Mal wiederholt.“²⁹¹

Es wird daher als der geeignete Ort angesehen, um das Prinzip der Wiederholung bloßzustellen, dem jeder Bezug zu den ursprünglichen Kräftenquellen verlorengegangen wäre. Daher ist auch nach Derrida

„[d]ie Möglichkeit des Theaters [...] der unumgängliche Mittelpunkt dieses Denkens, das die Tragödie als Wiederholung reflektiert. Nirgends ist die Bedrohung durch die Wiederholung besser als auf dem Theater organisiert.“²⁹²

Derrida schreibt in Bezug auf Artauds Vorstellungen von einem „Theater, in dem die Wiederholung unmöglich ist“²⁹³, und bezeichnet die „Nicht-Wiederholung“ als „die entschlossene und rückkehrlose Verausgabung im einzigen Male, das die Gegenwart verbraucht“²⁹⁴:

²⁹⁰ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.80.

²⁹¹ Ebd., S.83f.

²⁹² Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.374.

²⁹³ Derrida, „Die soufflierte Rede“, S.271.

²⁹⁴ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.373.

„Artaud wollte die Wiederholung überhaupt tilgen. Die Wiederholung war für ihn das Böse [...] Die Wiederholung scheidet die Kraft, die Präsenz und das Leben von sich selbst. Diese Scheidung ist die ökonomische und berechnende Geste dessen, was sich aufschiebt, um sich aufzubewahren, dessen, was die Verausgabung vorenthält und der Angst nachgibt.“²⁹⁵

Theater soll sich nicht nach immer demselben Muster reproduzieren und damit weder vorgaukeln, dass Ereignisse nachvollziehbar, noch dass Handlungen wiederholbar wären. Denn ebenso wie die Analyse und die Nachahmung, trennt und entfernt auch die Wiederholung den Menschen vom Leben.

„Für uns muss das Schauspiel, dem wir beiwohnen, einmalig sein, es mu[ss] uns den Eindruck vermitteln, da[ss] es ebenso unvorhergesehen, ebenso außerstande ist, sich zu wiederholen, wie irgendein Akt des Lebens, irgendein von den Umständen verursachtes Ereignis“²⁹⁶

Das bedeutet gleichzeitig jedoch nicht, dass die repetitiven Struktur in anderen Bereichen abgelehnt wird, solange der direkte Bezug zum Leben nicht gefährdet wird. In Bezug auf die Notation der „hieroglyphischen Schriftzeichen“, die Artaud als Vorlage für die Vorstellung von den „Gegenstände[n]“ und dem „menschlichen Körper“ dienen, schreibt Artaud diesbezüglich:

„[S]o kann man sich da natürlich an hieroglyphischen Schriftzeichen inspirieren, nicht nur um diese Zeichen auf lesbare Weise zu notieren – was auch ermöglichen soll, sie nach Belieben reproduzieren zu können –, sondern auch um auf der Bühne präzise Symbole zu schaffen, die auf direkte Weise ablesbar sind.“²⁹⁷

Damit wird die Vorstellung von der geforderten Einmaligkeit und Direktheit von Handlungen mit der Möglichkeit der Reproduktion der sie ermöglichenden und als authentisch beschriebenen Zeichen in Verbindung gebracht.

4.2.2 Vorstellung von einer autonomen Theaterschöpfung

Auch die überkommene Struktur des Sprechtheaters, das bis heute in überwiegendem Ausmaß als Schauspieltheater verwirklicht wird, wird von Artaud einer scharfen Kritik unterzogen.

Erika Fischer-Lichte schreibt im Vorwort des anlässlich des gleichnamigen Kolloquiums erschienen Sammelbandes *Das Drama und seine Inszenierung*, dass „[d]as Verhältnis zwischen dem Damentext und seiner Inszenierung“, das sich „jahrtausendlang als eine relativ unproblematische komplementäre Wechselbeziehung realisiert“ hätte, im Theater der Moderne radi-

²⁹⁵ Ebd., S.372. (Hervorheb. im Orig.)

²⁹⁶ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.17.

²⁹⁷ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.100.

kal in Frage gestellt würde.²⁹⁸ Diesbezügliche Theaterkonventionen werden hinterfragt und neue Theaterformen, die entweder in ein neues Verhältnis zum Text treten, neue Arten von Textvorlagen schaffen oder von diesen ganz absehen, entworfen.

Trotz moderner Konzeptionen von Theater jenseits der Illustration eines Autorentextes, die unter neuen Begrifflichkeiten als Performance, Happening oder Aktionismus einen Ausdruck finden, ist der klassische Theaterbegriff im allgemeinen sowie im wissenschaftlichen Sprachgebrauch auch heute noch weitgehend von einem einen Damentext zur Aufführung bringenden Verständnis geprägt. Entgegen vereinzelter gegenläufiger Bemühungen lasse sich, so Balme, in der Theaterwissenschaft ein „primäre[r] Akzent auf dem Schauspieltheater“ feststellen²⁹⁹:

„Die Theaterwissenschaft orientiert sich wie der institutionalisierte Theaterbetrieb an einem Theaterverständnis, bei dem ein alter oder neu geschriebener Text [...] in Szene gesetzt wird“.³⁰⁰

Im Vorwort zu Reclams 1993 erschienener Sammlung *Texte zur Theorie des Theaters* ist in diesem Zusammenhang zu lesen: „Als Dritter im Bunde [neben dem Darsteller und dem Zuschauer] fungiert der Dramatiker, der den Schauspielern seine Sprache leiht“.³⁰¹ Artaud kritisiert gerade diesen Umstand, nämlich dass die Sprache der Schauspieler und damit des Theaters nur eine geborgte, dem Autor und seinem Damentext entlehnte sei. Im Theater soll es jedoch gerade nicht mehr darum gehen, einen bereits vorhandenen, geschriebenen Damentext „zu illustrieren, zu begleiten, zu bedienen oder zu verzieren“.³⁰²

Artauds Kritik ortet in der Abhängigkeit des Theaters vom Damentext ein Kleben an alten Machtstrukturen, durch die die etablierte Gesellschaft ihre Legitimation sichert und ihre bestehenden Ordnungen, Regeln, Denk- und Wertsysteme und Herrschaftsformen speist und aufrecht erhält.

Artauds Forderung nach einer autonomen, „souveräne[n] Vorstellung vom Theater“³⁰³ wendet sich gegen die verschriftlichte Textvorlage und lässt die klassische Aufgabenteilung zwischen Autor und Regisseur verschmelzen, die auf dem abgelehnten Primat der diskursiven Sprache basiert:

²⁹⁸ Fischer-Lichte, Erika: „Vorwort“, in: *Das Drama und seine Inszenierung*, S.VII-XIII, S.VII.

²⁹⁹ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S.17.

³⁰⁰ Ebd. Weiter heisst es: „Entsprechend der Praxis der institutionalisierten Häuser wird in der Regel von einer zu sprechenden Textvorlage, zumeist einem veröffentlichten Damentext ausgegangen“. (Ebd., S.18).

³⁰¹ Lazarowicz, Klaus/Christopher Balme (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam 1991, S.15.

³⁰² Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.356.

³⁰³ Artaud, *Das Theater und sein Double*, 63.

„Diese Begriffsverwirrung ist nur solange möglich und der Regisseur hat nur solange vor dem Autor in den Hintergrund zu treten, wie die Wörtersprache allen anderen als überlegen gilt und das Theater keine andere als sie für zulässig erachtet.“³⁰⁴

Die Arbeit des Regisseurs soll sich in Unabhängigkeit von der Interpretation eines bereits vorhandenen Autorentextes vollziehen. Dadurch, dass man sich nicht an die Illustration einer Textvorlage halten müsse, könne die Forderung nach einer „direkten Inszenierung“³⁰⁵ verwirklicht und damit die Rolle des Regisseurs aufgewertet werden, der nun mehr ist als Sklave, bloßer „Handwerker, ein Bearbeiter, eine Art Übersetzer, der ewig immer nur dazu verurteilt ist, ein dramatisches Werk von einer Sprache in die andere zu übertragen.“³⁰⁶ Das hieße gleichzeitig nicht, so Derrida, „da[ss] es ausreiche, will man Artaud treu bleiben, dem Regisseur große Bedeutung und viel Verantwortung zu geben, während man andererseits die klassische Struktur“ beibehalte.³⁰⁷ Artaud schreibt in diesem Zusammenhang von einer zu bildenden „typischen Theatersprache“:

„Und durch ihren Einsatz und die Handhabung dieser Sprache wird die alte Dualität von Autor und Regisseur verschwinden; sie wird durch eine Art von alleinigem Schöpfer ersetzt werden“.³⁰⁸

Dabei sei „im Grunde [...] alles, was die Regie betrifft, das Theater, und dadurch kann man handeln und *konkrete Ergebnisse erzielen*“.³⁰⁹ Die Inszenierung wird als das spezifisch theatereigene bestimmt und als Sprache im Raum, Sprache in Bewegung, „konkrete“³¹⁰, „körperliche Sprache des Theaters“³¹¹ bezeichnet, durch die Theater als eigenständige Schöpfung bezeichnet werden könne.

Dabei werden Fragen zur Notation des Theaters aufgeworfen. Artaud bezieht sich diesbezüglich auf Parallelen zu einer musikalischen Notation und auf Chiffren:

„Im übrigen gilt es, neue Mittel zur Notation dieser Sprache zu finden, sei es, da[ss] diese Mittel sich denen der musikalischen Transkription annähern, sei es, da[ss] man eine Art von Chiffrensprache verwendet.“³¹²

³⁰⁴ Ebd., S.128.

³⁰⁵ Ebd., S.105.

³⁰⁶ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, 356.

³⁰⁷ Ebd., S.357.

³⁰⁸ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.100.

³⁰⁹ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.150. (Hervorheb. Im Orig.).

³¹⁰ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.97.

³¹¹ Ebd., S.76.

³¹² Ebd., S.100. An anderer Stelle schreibt er von einer „*eingeschriebenen*, in den kleinsten Einzelheiten festgelegten und mit neuen Notationsmitteln notierten Komposition.“ (Ebd., S.120; Hervorheb. im Orig.).

Theater wird dabei gerade deshalb als prädestiniert dafür angesehen, die Kommunikation mit dem Geist zu treten, weil es sich nicht bloß einer, sondern „aller Sprachen bedient“ und damit dort wiederfindet, „wo der Geist einer Sprache bedarf, um seine Äußerungen kundzutun.“³¹³

4.2.3 Die Formensuche des Theaters

Artauds Überlegungen zur formalen Umsetzung des Schauspiels wenden sich gegen die Fremdbestimmtheit durch vorgeprägte Formen und diesbezügliche Konventionen des überkommenen Theaters.

Zwar werden Formen als unverzichtbare Ausdrucksmittel und Teil der Lebenswirklichkeit angesehen, sie sollen jedoch nicht zum Formwerk gerinnen, das von den es ursprünglich speisenden Kräften getrennt ist und als tote Form und leeres Stellvertreter-Zeichen bloß noch auf etwas Abwesendes verweist. Peter Brook erläutert das Ringen um die Formensuche in diesem Zusammenhang anschaulich:

„Nichts existiert im Leben ohne Form: In jedem Augenblick, vor allem beim Sprechen, sind wir gezwungen, eine Form zu suchen. Aber es muß einem klar sein, dass diese Form auch das größte Hindernis für das Leben sein kann, das an sich formlos ist.“³¹⁴

Keine Form kann als Vorlage für die Ewigkeit verstanden werden, will sie mit dem Leben in Kontakt bleiben – denn:

„Form an sich [...] ist tödlich. Es gibt keine Form, angefangen bei uns selbst, die nicht dem fundamentalen Gesetz des Universums unterliegt: der Vergänglichkeit. Jede Religion, jede Einsicht, jede Tradition, jede Weisheit akzeptiert Geburt und Tod.“³¹⁵

Die Suche nach Formen sollten daher in dem Bewusstsein geschehen, dass „eine Form, kaum geschaffen, schon zum Sterben verurteilt ist“³¹⁶, und damit für das von Artaud intendierte Theater als unnütz angesehen werden kann. Damit wendet er sich gegen die Überbewertung der formalen Konzeption des Theaters:

„Überlassen wir den Paukern die Textkritik und den Ästheten die Formkritik, sehen wir ein, [...] da[ss] eine einmal verwendete Form zu nichts mehr nütze ist und nur dazu einlädt, nach einer anderen zu suchen“.³¹⁷

Artaud fordert gegenteilig, dass „der plastische und ästhetische Teil des Theaters seinen dekorativen Vermittlungscharakter aufgibt“.³¹⁸ In diesem Zusammenhang weist auch Alexander

³¹³ Ebd., S.14.

³¹⁴ Brook, Peter, *Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater*, übers. v. Frank Heibert, Frankfurt a. Main: Fischer 1994; (Orig. *The Open Door*, 1993), S.79.

³¹⁵ Ebd., S.74.

³¹⁶ Ebd., S.71.

³¹⁷ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.80.

³¹⁸ Ebd., S.115.

Schlutz darauf hin, dass eine Beschäftigung mit Artaud „nicht auf den Rahmen der Ästhetik zu beschränken“ sei.³¹⁹

Das Leben oder das Theater, denn hier handelt es sich für Artaud um das Selbe, in Formkonzepte einzupassen sei ebenso unmöglich, wie die Wirkung gewisser Gesten, Bilder oder Formen zu verallgemeinern oder zu vereinheitlichen. Formen sollten als Mittel dienen, um den Kontakt mit den Lebenskräften aufzunehmen und diese zu vermitteln. Zu diesem Zweck müssen ihre Bedeutungen und Bezugsrahmen kontinuierlichen Veränderungen unterworfen sein, wollen sie mit dem sich selbst ständig verändernden Leben in Verbindung bleiben.

Unter Berücksichtigung des Umstandes, dass Artaud die Formensuche des Theaters als prinzipiell offenen Prozess bestimmt, ist es auch irreführend zu behaupten, er hätte generell „dezidierte Vorstellungen von den *Formen*, den künstlerischen Mitteln, die er in seinem Theater der Grausamkeit verwenden wollte“ gehabt.³²⁰ Zwar formuliert Artaud in diversen Inszenierungsplänen konkrete Ideen zur Umsetzung bestimmter Stücke, jedoch kann von konkreten Vorstellungen festgeschriebener Formen des Theaters im Allgemeinen bei Artaud nicht gesprochen werden.

Seine teils vagen Formulierungen zur Umsetzung des Schauspiels liegen gerade in der Essenz des Theaters und des Lebens als transitorischem Geschehen begründet. Theater soll, wie das flüchtige Leben, selbst fortwährend um mögliche Formen ringen. Somit warte es „auf seine Form, in Übereinstimmung mit der moralischen, geistigen, gefühlsmäßigen Optik dieser Zeit.“³²¹

4.2.4 Werkloses Theaterverständnis

Die Ablehnung des Modus der Nachahmung sowie jene der Überbewertung von Formen bei gleichzeitiger Forderung nach einem permanenten Kontakt allen Denkens und Handelns mit den Lebenskräften führen Artaud zur Vorstellung von einem werklosen Kultur- und Kunstverständnis.

Das Gerinnen zur Form und das Erstarren zum Werk werden als Ausdruck des Todes Begriffen. Die Kräfte und Energien, um die es im Theater gehen sollte, können nie zu einem Werk erstarren, sondern sind fortlaufendem Fluss:

³¹⁹ Schlutz, „Es ist hart und schwer, mich zu lieben“.

³²⁰ Esslin, Martin, „Grausamkeit im modernen Drama“, in: *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*, Hg. Martin Esslin, Wien: Europaverlag 1972, S.175-186, S.183; (Hervorheb. im Orig.).

³²¹ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.158.

„artauds sorge galt einer äußerung, die kein ausdruck, sondern eine reine schöpfung des lebens war, die nie so weit vom körper weg niederfiel, um sich als zeichen oder werk verlieren zu können.“³²²

Artaud verwirft somit den Begriff des Werkes und fordert konsequent seine Integration in das Leben, womit er es ablehnt, „das Theater als ein Museum für Meisterwerke zu betrachten“³²³

In festem Glauben an deren unausweichliche Notwendigkeit unterwirft sich Artaud dabei kompromisslos und konsequent seinen eigenen Forderungen. Seine Kulturkritik maßregelt nicht aus sicherer Distanz, sondern gebärdet sich – im Sinne der Forderung nach einer authentischen Kultur – als nicht nur Artauds Œuvre, sondern auch als ein sein Leben durchdringender Appell. Bernd Mattheus schreibt diesbezüglich: „artauds kunst kündigt das verschwinden einer kunst an, die sich signifikant vom leben unterscheidet: sein leben ist sein werk.“³²⁴ Insofern sei

„das werk artauds verlorengegangen, im augenblick seiner ausführung unwiederholbar geworden und ohne spur geblieben – wenn wir die ‚gesammelten werke‘, die uns als abfälle oder fragmente dieser entwicklung erhalten geblieben sind, unberücksichtigt lassen.“³²⁵

Gerade das Theater als transitorisches Geschehen erscheint Artaud dabei für den Kampf gegen das Werk prädestiniert. Derrida schreibt in diesem Zusammenhang:

„die theatralische Repräsentation ist endlich, sie hinterlä[ss]t nach ihrer Verwirklichung keine Spur, keinen hinwegtragbaren Gegenstand. Sie ist weder ein Buch noch ein Werk, sondern eine Energie, und deshalb ist sie die einzige Kunst des Lebens.“³²⁶

4.2.5 Forderung nach einer Umwertung der Sprache

Sprache wird in ‚fortschrittlichen Gesellschaften‘ gemeinhin als das wichtigste Kommunikationsmittel angesehen, und ihr Vorstellung von ihrer Vorherrschaft beherrscht bis heute die alltägliche Vorstellung von Theater. Sie stellt aber nur eine, insbesondere auf Verstand, Repräsentation und analytischem Denken beruhende, Möglichkeit von Kommunikation dar, und „[e]s ist nicht unbedingt erwiesen, da[ss] die Sprache der Wörter die bestmögliche sei.“³²⁷

Theater solle nach Artaud mit dem von der Kultur überdeterminierten und konditionierten Primat der Sprache brechen. Es gilt, die Vormacht der diskursiven, logozentrischen Sprache zu ersetzen und sie auf einen Platz als ein gleichberechtigtes Kommunikationsmittel neben anderen zu verweisen, deren Bedeutung aufgewertet werden soll. Damit soll eine lebensnähe-

³²² Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.68f.

³²³ Artaud, *Das Alfred Jarry Theater*, S.34.

³²⁴ Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.35.

³²⁵ Ebd., S.71.

³²⁶ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.375.

³²⁷ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.115.

re Form der Kommunikation verwirklicht werden, in der die Sprache nur als ein Mittel unter anderen Verwendung finden sollte.

Daher geht es nicht um die Elimination und den völligen Ausschluss des Wortes. Die Bühne wird damit nicht eines ihrer zentralen Mittel beraubt, die Worte sollen vielmehr neue Bedeutungen erlangen: „Die Rede wird die Szene nicht mehr beherrschen, sie wird in ihr aber anwesend sein.“³²⁸ Indem die Bühne von der Abhängigkeit von einer Textvorlage und von der Vorherrschaft der diskursiven Sprache befreit wird, werden ihre Möglichkeiten erweitert, und nicht beschnitten, denn:

„Text, Geste, Ton, Licht haben für mich dieselbe Bedeutung: das Schauspiel lebt von diesem Ganzen, und jeder, der eines dieser Elemente vernachlässigt, beraubt diesen Körper um ein wichtiges Organ“.³²⁹

Artauds Forderung nach der Umwertung der Funktion der Sprache erteilt ihr nicht generell, sondern bloß in Bezug auf ihre überkommene, auf dem rationalen Verstand, auf Distanzierung, Repräsentation und Wiederholung basierende Bestimmung eine Absage. Es geht damit um die Kritik der „diskursivität der sprache, der europäischen kultur, dem denken in vorgegebenen bildern“³³⁰:

„die *logische* und diskursive Absicht, durch die die Sprache gewöhnlich ihre rationale Transparenz sicherte und ihren eigenen Körper hin auf den Sinn verflüchtigte [...], wird reduziert und untergeordnet“.³³¹

Damit würden Wort und Sprache auf dem Theater „nur in dem Maße getilgt, als sie den Anspruch erhoben, *Diktate* zu sein: Zitate oder Rezitate und Order in einem.“³³² Hier bezieht sich die Ablehnung der diskursiven Sprache wiederum auf die Modi der Nachahmung und der Wiederholung, die sie bedient. Denn Theater vollzieht sich in dem Bewusstsein,

„da[ss] das Gesagte nicht noch einmal gesagt zu werden braucht; da[ss] ein und derselbe Ausdruck nicht zweimal taugt, nicht zweimal lebt; da[ss] jedes Wort tot ist, sobald es ausgesprochen ist, und nur in dem Augenblick wirkt, in dem es ausgesprochen wird“.³³³

Damit gilt es, die referenzielle Struktur der Sprache und die ihr eingeschriebenen, überkommenen Machtstrukturen zu durchbrechen.

³²⁸ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.361.

³²⁹ Artaud, *Die Ceci*, S.75.

³³⁰ Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.20.

³³¹ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.362.

³³² Ebd.; (Hervorheb. im Orig.).

³³³ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.80.

4.3 Wirkung des Theaters

Folgend wird in der Beschäftigung mit Artauds Gegenentwurf auf seine alternativen Vorstellungen in Bezug auf die intendierte Wirkung des Theaters als Revolutionsmittel und Lebensmodell eingegangen. Dabei wird der Frage nachgegangen, aufgrund welcher Aspekte das Theater als geeignet dafür angesehen wird, die ihm zugedachte Funktion zu erfüllen.

4.3.1 Theater als Ort des Bewusstseins

Theater soll den Menschen in seiner Funktion als gesellschaftsveränderndes Medium mit seinen Verdrängungen konfrontieren und damit einen Prozess der Bewusstwerdung initiieren, denn „[w]ir alle erwarten parallel zur *unerläßlichen* sozialen und ökonomischen Revolution eine Revolution des Bewu[ss]tseins, die heiles Leben ermöglichen soll“.³³⁴

Artaud schreibt von einer „Kette geiler Trugbilder, die das Unbewu[ss]te projiziert“.³³⁵ Das Theater wäre in diesem Hinblick „dazu da [...] unseren Verdrängungen Leben zu verleihen“³³⁶, und solle jene Trugbilder durch eine Wirklichkeit ersetzen. Denn, so Artaud, „[e]in wirkliches Theaterstück [...] setzt das komprimierte Unbewu[ss]te frei“.³³⁷ Dabei sollen durch die Offenlegung des Unbewussten verdrängte Bilder ins Bewusstsein integriert und dadurch ein bedeutender „Teil vom Bereich des Geistes und des Bewu[ss]tseins endgültig“ gerettet werden.³³⁸ Theater solle dabei das ausdrücken, „was das Leben vergi[ss]t, *verbirgt* oder nicht imstande ist, zum Ausdruck zu bringen.“³³⁹ Damit geht es Artaud nicht um ein Theater,

„um Stücke zu spielen, sondern um zu erreichen, da[ss] alles, was es an Dunklem, an Verborgenen, an Unentdecktem im Geist gibt, durch eine Art materielle, wirkliche Projektion zum Ausdruck kommt.“³⁴⁰

Dabei solle Theater durch grausame Poesie „unzerstörbare, unbestreitbare Bilder, die den Geist unmittelbar ansprechen“ erzeugen.³⁴¹ Als grausam wird jene Poesie deshalb bezeichnet, weil sie unerbittlich, erbarmungslos und entschlossen ist.³⁴²

Dabei stellt Theater unser Innenleben in Frage und „stört die Ruhe der Sinne auf“³⁴³, denn:

³³⁴ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.236; (Hervorheb. im Orig.).

³³⁵ Ebd., S.29.

³³⁶ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.11.

³³⁷ Ebd., S.30.

³³⁸ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.22.

³³⁹ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.24.

³⁴⁰ Ebd., S.21.

³⁴¹ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.21.

³⁴² „Vom Standpunkt des Geistes aus bedeutet Grausamkeit Unerbittlichkeit, Durchführung und erbarmungslose Entschlossenheit, nicht umkehrbare, absolute Determination.“ (Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.109f.).

³⁴³ Ebd., S.30.

„Das Theater mu[ss], mit anderen Worten, durch alle Mittel ein Infragestellen nicht nur aller Aspekte der objektiven und deskriptiven Außenwelt erstreben, sondern der inneren Welt, das heißt des Menschen in metaphysischer Hinsicht.“³⁴⁴

Der dadurch eingeleitete Prozess der Bewusstwerdung kann dabei als ein zugleich schmerzhafter und heilsamer Vorgang beschrieben werden, der gleichermaßen Zerstörung und Neubeginn, kaum erträgliches Leid und gleichzeitig Befreiung von diesem und durch die Transformation der als krankhaft beschriebenen Gesellschaftsprozesse letztlich eine Heilung mit sich brächte.

Durch die Konfrontation mit verborgenen Bildern soll Theater uns auch mit unseren Ängsten³⁴⁵ konfrontieren, denn es

„stellt alle in uns schlummernden Konflikte mitsamt den ihnen innewohnenden Kräften wieder her und verleiht diesen Kräften Namen“.³⁴⁶

Durch die sich damit entschieden an das gesamte Sein des Menschen wendenden Intentionen evoziere Artaud, so Catrin Pichler,

„in seinem Werk und mit seinem Schicksal – wie kein anderer Dichter oder Künstler – jene ‚andere Seite‘ unseres Daseins, jenes Fremde, das unsere Zivilisationsgeschichte einmal als Wahnsinn gebändigt und diszipliniert hat. [...] Jenen Teil unser selbst, den wir verdrängt und verloren haben, den wir aber doch immer wieder suchen“.³⁴⁷

Artaud bestimmt den Prozess der Bewusstwerdung als eine „Läuterung“³⁴⁸ und bezieht sich in diesem Zusammenhang an einigen Stellen auf einen „Exorzismus“³⁴⁹. Er schreibt davon, dass „das Theater zur kollektiven Entleerung von Abszessen da“ ist, die „sowohl geistig wie gesellschaftlich“ sind.³⁵⁰ Theater stellt für Artaud „in erster Linie eine außerordentliche Ableitungskraft“ dar.³⁵¹ Entgegen jeder Tendenz zur Psychologisierung schreibt Artaud dabei auch von einer „Seelentherapie“.³⁵² Die Reinigung wird als wichtige Grundvoraussetzung für die Etablierung eines ernsten Kulturverständnisses verstanden:

³⁴⁴ Ebd., S.98.

³⁴⁵ „[I]m Grunde haben wir Angst vor einem Leben, das sich ganz und gar im Zeichen echter Magie abspielen würde.“ (Ebd., S.11).

³⁴⁶ Ebd., S.30.

³⁴⁷ Pichler, „Notiz zum Materialienband über Antonin Artaud 2002“, S.8f.

³⁴⁸ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.52.

³⁴⁹ Ebd., S.29 u. 95.

³⁵⁰ Ebd., S.34.

³⁵¹ Ebd., S.88.

³⁵² Ebd., S.90.

„Nur durch Reinigung und Vergessen können wir die Reinheit unserer Anfangsreaktionen wiederfinden und lernen, jeder Theatergeste wieder ihren unerlä[ss]lichen menschlichen Sinn zu verleihen.“³⁵³

Auf die große Bedeutung der Integration des Bewusstseins in die Lebenswirklichkeit, die als wesentliche Voraussetzung für die geforderte wirkende Kultur verstanden wird, wird dabei insbesondere an vielen Stellen in dem Sammelband *Die Tarahumaras* eingegangen. Artaud schreibt:

„Die erhabenste Idee des menschlichen Bewu[ss]tseins und seiner Entsprechung im Weltall: des Absoluten, der Ewigkeit, des Unendlichen, sie ist noch lebendig in dieser alten indianischen Rasse“.³⁵⁴

Die Kultur der Tarahumaras kreise zentral um die Erlangung und Integration des Bewusstseins. Nach ihrem Verständnis wäre beispielsweise das Böse keine Sünde und würde auf keinen Moralvorstellungen basieren, sondern würde vielmehr als „Verlust des Bewu[ss]tseins“ begriffen werden.³⁵⁵ In diesem Zusammenhang findet sich auch ein Verweis auf die Einstellung Artauds zu der Verwendung von Formen und Symbolen. Eine bestimmte Stelle mit einem Zeichen zu versehen, solle in diesem Sinne nicht als „Aberglaube“ verstanden werden, sondern als eine Möglichkeit, zur Bewusstwerdung beizutragen.³⁵⁶ Artaud schreibt außerdem in Bezug auf den Zuständigkeitsbereich des „Tutuguri-Priester[s]“: Seine

„Macht [...] greift aber viel tiefer in den Bereich des inneren Bewu[ss]tseins ein als diejenige führender europäischer Politiker. [...] Und dort hat mir der Häuptling einen Schlag versetzt, der mir das Bewu[ss]tsein wieder erschließen sollte“.³⁵⁷

Dabei kann nicht gesagt werden, dass Artaud ein „Theater des Unbewu[ss]ten“ angestrebt hätte, wie Derrida bemerkt. Im Gegenteil steht gerade das Bewusstsein im Zentrum des Interesses: „Die Grausamkeit ist das Bewu[ss]tsein, die ausgeführte Klarheit. ,Keine Grausamkeit ohne Bewu[ss]tsein, ohne eine Art von angewandtem Bewu[ss]tsein.“³⁵⁸ Auch ist in Artauds Texten keine Affinität zum Freudschen Begriff des ‚Unbewußten‘ zu finden, vielmehr schreibt er in diesem Zusammenhang abschätzig, man fände in

„Europa [...] Kleinmeister des Unterganges [...] die nichts weiter sind als [...] maßlose Flunkerer hinsichtlich des Unbewu[ss]ten sowohl Freundscher wie amerikanischer Prä-

³⁵³ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.10.

³⁵⁴ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.85.

³⁵⁵ Ebd., S.71.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Ebd., S.10.

³⁵⁸ „Und dieses Bewu[ss]tsein lebt in Wirklichkeit von einem Mord, es ist das Bewusstsein des Mordes.“ (Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.367).

gung [...], dieses Unbewu[ss]ten, von dem sie angeblich eine Spektralanalyse machen können.“³⁵⁹

Diese Haltung wäre dazu angetan, sich den Schein kultureller Überlegenheit zu geben, was Artaud als „philosophischen Snobismus“ bezeichnet.³⁶⁰ Man solle sich nicht träumerisch den Bildern des Unbewussten hingeben, sondern sie vielmehr durch eine diesbezügliche Auseinandersetzung überwinden. In diesem Zusammenhang distanziert sich Artaud trotz seiner Faszination von den Bildern der Traumwelten von der, etwa auch vom Surrealismus vertretenen Vorstellung, den Traum gleichzeitig zum Realitätsprinzip zu erheben und der freien Intuition die Vorherrschaft zu überlassen. Der Mensch solle sich keinen Traumwelten hingeben und nicht auf der Ebene der Träume verharren:

„Seine Träume für Realitäten halten [...], heißt Wahrnehmungen, die man unbeständigen, rohen, noch unreifen, aus dem halluzinatorischen Unbewu[ss]ten noch nicht aufgetauchten Niederungen entliehen hat, mit den Bildern und Emotionen des Wahren verwechseln. Denn im Bewu[ss]tsein ist das *Wunderbare*, mit ihm gelangt man über die Dinge hinaus.“³⁶¹

4.3.2 Zerstörung als lebensbejahendes Theatermittel

Bevor Theater als Revolutionsmittel die Vorstellung einer wirkenden Kultur fruchtbar machen kann, soll ihm zunächst die Aufgabe zukommen, die überkommene Kultur auf allen Ebenen zu zerstören. Artaud schreibt von einer „Vorstellung von Kultur [...], die zunächst einen Protest darstellt.“³⁶²

Bestehendes soll dabei nicht nur oberflächlich modifiziert, sondern müsse ausgehend von seinen Wurzeln vollständig bekämpft werden. Allein dieser Umstand verweist darauf, dass es in Artauds Theaterentwurf nicht primär um ein ästhetisches Erlebnis geht, denn:

„Es geht [...] vielmehr um eine *radikale* Verneinung und Vernichtung der scheinbar unhintergehbaren Auffassungen grundlegender Aspekte menschlichen Daseins und Zusammenlebens, wie Subjekt, Körper, Denken und Sprache, um so der Existenz eines *ganz Anderen* Raum zu geben, das Gesellschaft und Kultur zugunsten ihres Funktionierens aus-

³⁵⁹ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.195.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Ebd., S.29; (Hervorheb. im Orig.).

³⁶² Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.12. Um die geforderte erneuerte Kultur Realität werden zu lassen, „müssen eine ganze Reihe von Ideen zerschlagen werden, Ideen, die Idole sind, und wenn wir uns entschlossen haben, uralte Idole zu zerschlagen, so wollen wir nicht auf Schritt und Tritt neue entstehen lassen.“ (Artaud, *Die Tarahumaras*, S.149). Die Vorstellung der Transformation von Kultur durch Zerstörung beschreibt Artaud anschaulich im ‚Ciguri-Ritus‘ der Tarahumaras. Er bezeichnet ihn als „Schöpfungsritus“ (Ebd., S.21), bei dem die Wiederauferstehung erst „Kraft der Vernichtung und schließlich der Auflösung im Sieb der letzten Enteignung“ möglich werde. (Ebd., S.11).

schliessen und das zu beschreiben das Wort Unkultur genauso unangemessen ist wie jedes andere.“³⁶³

Artaud betont in *Das Theater und die Pest* dabei wiederholt die Ernsthaftigkeit und tiefgreifende Tragweite des Unterfangens jenseits überkommener Theaterkonventionen. Theater sei wie die Pest eine Krise, „die mit dem Tod oder der Heilung endet.“³⁶⁴

Durch Zerstörung solle die „Lebenswirklichkeit“ entstellt³⁶⁵ und die Lebenswahrheit gefeiert werden. Kultur wird in weiterer Folge bestimmt „als ein verfeinertes Mittel [...], das Leben zu begreifen und *auszuüben*“.³⁶⁶

Die Zerstörung will dabei das erreichen, was Artaud als die ‚nervliche Sensibilität‘ des Menschen bezeichnet. Sie wird als Ort verstanden, an dem noch etwas entstehen kann, an dem Formen und Gedanken sich noch nicht unumstößlich konkretisiert und verfestigt haben. Damit bezeichnet sie für Artaud die Nahtstelle zwischen körperlicher und geistiger Dimension, denn es ist diese „Stelle der Sensibilität, wo sich die beiden Welten des Körpers und des Geistes wieder vereinen.“³⁶⁷ Theater wendet sich damit nicht vornehmlich an den Verstand, denn:

„Man begreift, da[ss] es darum geht, durch ein solches Schauspiel zu einer Art grandiosen Orchestrierung zu gelangen, an der nicht allein die Sinne und der Verstand teilhaben, sondern außerdem noch die ganze verfügbare nervliche Sensibilität“.³⁶⁸

Dabei solle Grausamkeit in ihrer „Unerbittlichkeit“³⁶⁹ die „Sensibilität [...] wecken, die nicht verlorengegangen ist, sondern durch eine Unzahl von Hindernissen gleichsam abgesondert wurde“³⁷⁰:

„Die Grausamkeit [...] bedeutet, da[ss] man mit dem Einfluß, den ein Regisseur auf die Sensibilität des Schauspielers und des Zuschauers auszuüben vermag, bis zum Äußersten geht“.³⁷¹

Theater stellt diese nervliche Sensibilität in den Mittelpunkt des Interesses, deren sich die Menschen

„im allgemeinen nur bei außertheatralischen Gelegenheiten [...], sozialen Bewegungen, inneren Katastrophen, Unfällen und Erregungen aller Art, die aus dem Leben die gigantischste aller Tragödien machen.“³⁷²

³⁶³ Schlutz schlägt vor, sich Artaud „jenseits von Kunst und Kultur“ anzunähern. (Schlutz, „Es ist hart und schwer, mich zu lieben“; Hervorheb. im Orig.).

³⁶⁴ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.34.

³⁶⁵ Ebd., S.11.

³⁶⁶ Ebd., S.12.

³⁶⁷ Artaud, *Frühe Schriften*, S.106.

³⁶⁸ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.126.

³⁶⁹ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.111.

³⁷⁰ Artaud, *Die Cenci*, S.76.

³⁷¹ Ebd.

Durch Zerstörung wird Raum für eine Neuordnung geschaffen. Denn „Zerstörung bewirkt Verwandlung. Das Leben erhält seine Kontinuität durch Verwandlung der Erscheinungsformen des Seins.“³⁷³

Letztlich sollen jene Prozesse eine Heil stiftende Erlösung bringen. Das Theater, schreibt Artaud, solle eine „erhabene Auffassung von Mensch und Natur vermitteln“ und so dabei helfen, „das Leben zu heilen“³⁷⁴:

„Es kann sein, da[ss] das Gift des Theaters den gesellschaftlichen Körper zur Auflösung bringt, wenn es in ihn gelangt [...], aber dann tut es dies [...] nach Art einer rächenden Geißel, einer heilsamen Epidemie“.³⁷⁵

Insbesondere Jacques Derrida betont die von Artaud geforderte Zerstörung der überkommenen gesellschaftlichen Vorstellungen und Systeme als lebensbejahenden Prozess. Das Theater der Grausamkeit wird von ihm als „die Bejahung / einer furchtbaren / im übrigen aber unumgehbaren Notwendigkeit“ bestimmt³⁷⁶:

„Artaud ruft daher keine Destruktion, keine neue Manifestation der Negativität auf den Plan. Trotz allem, was er auf seinem Durchgang durcheinanderwerfen mu[ss], ist das Theater der Grausamkeit / kein Symbol einer abwesenden Leere“. Es *bejaht*, es erzeugt die Bejahung selbst in ihrer vollen und notwendigen Unerbittlichkeit“.³⁷⁷

Artauds Forderung nach Zerstörung ist daher nicht lebensverneinend und soll keinem destruktiven oder ästhetischen Selbstzweck dienen. Sie soll zur Offenbarung beitragen und entgegen unserem überkommenen Kultur- und Lebensbegriff der Vorstellung einer wirkenden Kultur den Weg bereiten. In dieser Hinsicht muss sie als Grundvoraussetzung für den ersehnten Heilungsprozess betrachtet werden. Es gehe daher um einen „Krieg um des Friedens willen“.³⁷⁸

4.3.3 Die Anrufung von Kräften

Theater wird bestimmt als „ein mächtiger Anruf von Kräften, die den Geist durch das Exempel wieder an den Ursprung seiner eigenen Konflikte zurückführen.“³⁷⁹ Bedeutend ist, dass es dabei um eine Anrufung von Kräften geht, um deren Vollzug und deren Präsenz, und nicht um deren Darstellung oder Nachvollzug.

³⁷² Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.126f.

³⁷³ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.226f.

³⁷⁴ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.165.

³⁷⁵ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.34.

³⁷⁶ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.351.

³⁷⁷ Ebd., S.351.

³⁷⁸ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.165.

³⁷⁹ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.32.

Bereits die Vernachlässigung eines Formenentwurfs verweist auf die Bestimmung des Theaters als wirkende Kraft, denn, so Peter Brook, wie „alle Energiequellen hat die Energie selbst keine Form, aber eine Richtung, eine Kraft“.³⁸⁰ Artaud schreibt diesbezüglich:

„Der Schauspieler [...] bewegt sich, und ganz gewiß mißhandelt er Formen, doch hinter diesen Formen und dadurch, da[ss] er sie zerstört, erreicht er wieder, was die Formen überlebt und ihr Fortleben sichert.“³⁸¹

Und weiter:

„Wenn es überhaupt etwas Infernalisches, wirklich Verruchtes in dieser Zeit gibt, so ist es das künstlerische Haften an Formen, statt zu sein wie Verurteilte, die man verbrennt und die von ihrem Scheiterhaufen herab Zeichen machen.“³⁸²

Da Kräfte bleiben, Formen aber austauschbar und vergänglich sind, wird ihnen für das Theater eine wesentlichere Bedeutung zugesprochen. Denn „[d]ie Materie ist, wenn sie gut ist, widerspenstig und lehnt es ab, sich zu verwirklichen, bis ihr Wesen befriedigt ist, ihr körperliches Wesen ihrer Moral“.³⁸³

Der im Prozess der Bewusstwerdung geht es darum, den Kontakt zu jenen Lebenskräften wieder herzustellen:

„Wenn das Theater dazu da ist, unseren Verdrängungen Leben zu verleihen, so drückt sich eine Art von grausamer Poesie durch sonderbare Handlungen aus, die durch Entstellung der Lebenswirklichkeit demonstrieren, da[ss] die Lebensintensität ungebrochen ist und dass es ausreichend sein würde, diese besser zu lenken.“³⁸⁴

Das von Artaud entworfene Theater ist der zentrale Versuch, die „Differenz“ zwischen Kraft, Lebensintensität und Form aufzuheben: „Auf dem Theater mu[ss] die Integrität des durch alle Differenzen zerrissenen Fleisches wiederhergestellt werden“.³⁸⁵

In dem Bewusstsein um die Einmaligkeit des authentischen Erlebnisses beschreibt Mennemeier das Theater der Grausamkeit in diesem Zusammenhang als Fest, „in dem die gesuchte metaphysische Energie als sie selbst hier und jetzt, mit der Qualität eines einmaligen, unerhörten, transhumanen Ereignisses sich manifestieren sollte.“³⁸⁶

In diesem Zusammenhang verwirft Artaud auch die Vorstellung von einer Nachahmung nicht, solange sie dazu dient, den Kontakt zu den Lebenskräften herzustellen, denn er schreibt: „Wer

³⁸⁰ Brook, *Das offene Geheimnis*, S.78.

³⁸¹ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.14.

³⁸² Ebd., S.15.

³⁸³ Artaud, *Briefe aus Rodez*, S.78.

³⁸⁴ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.11.

³⁸⁵ Derrida, „Die soufflierte Rede“, S.274.

³⁸⁶ Mennemeier, „Das Theater als semiotische Anstalt: Antonin Artaud und Bertolt Brecht“, S.127.

die kommunikative Kraft und die magische Mimikry einer Gebärde vergessen hat, kann sie durch das Theater wieder lernen“.³⁸⁷

4.3.4 Das beteiligte Theater

Auch in Artauds Vorstellung vom Verhältnis zwischen Schauspieler und Publikum drückt sich sein antidualistisches Kunst- und Kulturverständnis aus. Denn Artaud stellt fest: „Das Theater ist keine Kunst. Kunst in einem unbeteiligten Sinne, im Sinne einer Nachahmung des Lebens, ist eine abendländische Vorstellung“.³⁸⁸

Die überkommenen Aufgabenbereiche des Theaters werden konsequenter Weise abgelehnt. Theater wäre kein Ort zur Unterhaltung, intellektuellen Gesellschaftskritik oder gar zur Befriedigung eines Repräsentationsbedürfnisses. Damit soll das Theater weder von Betäubung³⁸⁹, Zerstreuung, Ablenkung,³⁹⁰ noch verstandesmäßiger Belehrung im geschützten Rahmen bestimmt werden. Auf keinen Fall soll es sich ausschließlich an den Verstand wenden, sondern den Menschen in seiner Ganzheit erreichen, und damit die Grenzen zwischen Körper, Seele und Geist, Alltagsleben und Kunst verwischen, denn: „Nicht an den Geist oder die Sinne der Zuschauer wenden wir uns, sondern an ihre gesamte Existenz“.³⁹¹

Das bedeutet, dass Theater uns nicht „Zugang zum Innenleben von ein paar Hampelmännern [...] verschaffen“ und nicht „das Publikum zum Voyeur“ machen soll³⁹², zu einem Publikum, das Derrida als „passives, sitzendes [...] Zuschauer-, Konsumenten-, ‚Genießerpublikum‘“ bezeichnet.³⁹³

In seiner etymologischen Bedeutung vom griechischen ‚theatron‘ als „Ort zum Schauen“, das nicht nur auf einen Ort, sondern auch auf „eine besondere Form sinnlicher Wahrnehmung“ verweist³⁹⁴, wird Theater als unzureichend begriffen. Dies bezieht sich ebenso auf den Begriff Zuschauer. Denn „[i]m Theater der Grausamkeit wird die reine Sichtbarkeit dem Voyeurismus nicht anheimgegeben.“³⁹⁵ Man solle, wie bei jenen die nervliche Sensibilität noch errei-

³⁸⁷ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.86.

³⁸⁸ Ebd., S.173.

³⁸⁹ Artaud schreibt von einer „wirkungslosen Betäubung“. (Ebd., S.89).

³⁹⁰ Es solle nicht „als ein Mittel zu vulgärer Zerstreuung, [...] und [...] Ablenkung für unsre bösen Instinkte“ benutzt werden. (Ebd., S.81).

³⁹¹ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.17.

³⁹² Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.89.

³⁹³ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.356.

³⁹⁴ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S.11.

³⁹⁵ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.356.

chenden, außertheatralischen Gelegenheiten, in das Theater „nicht mehr so sehr [...] kommen, um zu sehen, sondern um teilzunehmen.“³⁹⁶

Der geforderte Prozess der Bewusstwerdung verlangt mit dem Anspruch der Bereitschaft aller Beteiligten zur Konfrontation mit Verdrängtem und zur eigenen Veränderung eine aktive Haltung beim Zuschauer: „und was aus unserem geheimnisvollen Inneren entspringt, soll nicht immer nur auf Verdauung aus sein und uns dafür einspannen“³⁹⁷, und was „ist denn ein Regisseur, der es nicht gewöhnt ist, in erster Linie in sich selbst hineinzublicken und der, wenn es nötig ist, sich nicht von sich selbst lösen und befreien kann?“³⁹⁸

Artaud fordert eine „magische und ungestüm egoistische, das hei[ss]t beteiligten Vorstellung“³⁹⁹ von Theater. Durch die „innere[...] Dynamik des Schauspiels“ soll „der Zuschauer [...] durchgerüttelt, umgekrempelt“ werden.⁴⁰⁰ Theater solle „den Schauspieler und das Publikum erschöpft zurücklassen“.⁴⁰¹ Daraus ergibt sich eine Aufweichung der Grenzen zwischen Schauspieler und Publikum, wobei das gemeinsame, bewusstseinsverändernde und damit wirklichkeitsverändernde Erlebnis aller Beteiligten im Mittelpunkt stehen soll. Theater wendet sich an die Existenz der Zuschauer dabei ebenso wie an jene der Darsteller.

Die Bühne wäre „vor allem ein Raum [...], den es auszufüllen gilt“.⁴⁰² Das Schauspiel solle zu einer Art Ereignis⁴⁰³ werden, „[e]ine Inszenierung des Jarry-Theaters wird so aufregend sein wie der Einsatz beim Spiel, wie ein Kartenspiel, an dem alle Zuschauer teilnehmen würden.“⁴⁰⁴ Insofern wären die Teilnehmer am Theaterereignis fortan keine Schauspieler oder Zuschauer.⁴⁰⁵ Man solle zum Theater gehen, wie man zum Chirurgen oder Zahnarzt gehen würde:

„Der Zuschauer [...] soll wissen, da[ss] er sich einer wirklichen Operation ausliefert, bei der nicht allein sein Geist, sondern seine Sinne und sein Fleisch auf dem Spiel stehen [...] und da[ss] es ernst ist und er von dort nicht unversehrt herauskommen wird.“⁴⁰⁶

Dass dabei die Zuständigkeitsbereiche von Schauspieler und Publikum, zumindest bis zur Verwirklichung von Artauds Gesellschaftsutopie, völlig aufgegeben werden soll, kann in Ar-

³⁹⁶ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.11.

³⁹⁷ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.9.

³⁹⁸ Ebd., S.10.

³⁹⁹ Ebd., S.13f.

⁴⁰⁰ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.16.

⁴⁰¹ Artaud, *Die Cenci*, S.76f.

⁴⁰² Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.115.

⁴⁰³ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.18.

⁴⁰⁴ Ebd., S.24.

⁴⁰⁵ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.358.

⁴⁰⁶ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.17.

tauds Texten jedoch nicht nachvollzogen werden. Der Zuschauer wird zwar zum wirklich Betroffenen, die Führung des Skalpells wird jedoch dem Operateur überlassen. Zwischen dem Geschehen, den Schauspielern, den Themen und dem Publikum soll eine Art körperliche Brücke geschlagen werden:

„Zwischen Zuschauer und Schauspiel, zwischen Schauspieler und Zuschauer wird wieder eine direkte Verbindung geschaffen werden, denn der im Zentrum der Handlung befindliche Zuschauer wird von ihr umhüllt und durchzogen.“⁴⁰⁷

Ähnlich wie dem Kranken und nicht dem Arzt die wesentlich aktive Rolle für den Verlauf seines Heilungsprozesses zukommt, entfaltet sich das Theater der Grausamkeit nur durch aktiven Vollzug aller Mitwirkenden. „Das Publikum muss den Eindruck haben, da[ss] es ohne viel Geschick tun könnte, was die Schauspieler tun“.⁴⁰⁸

Dies hat die Forderung nach Abschaffung eines abgetrennten Zuschauerbereichs zugunsten eines offenen Theaterraums zur Konsequenz. Ein Raum ohne jede Abgrenzung und feste Zuschreibungen wird angedacht, der entsprechend der Bedürfnisse der Handlung verschiebbar sein soll. Der Zuschauer solle sich im Zentrum der Handlung befinden und „mitten in die Handlung“⁴⁰⁹ versetzt werden:

„Wir schaffen Bühne wie Zuschauerraum ab. Sie werden ersetzt durch eine Art von einzigem Ort ohne Abzäunung oder Barriere irgendwelcher Art, und dieser wird zum Theater der Aktion schlechthin.“⁴¹⁰

Jan Kott verweist in diesem Zusammenhang auf die Vorstellungen Konstantin Sergejewitsch Stanislawskis und Bertolt Brechts zum Verhältnis zwischen Schauspielern und Zuschauern und setzt diese mit jenen Artauds in Verbindung. In Abgrenzung zur Vorstellung vom Einzug einer imaginären vierten Wand auf der Guckkastenbühne hin zum Zuschauerbereich, steht jene vom Theater als Modell der „Straßenszene“.⁴¹¹ In erstem Fall wird der „Rahmen“ der Bühne als „Fenster“ beschrieben, wobei bei der geforderten illusionistischen Darstellung den Schauspielern jede Interaktion mit den Zuschauern verwehrt wird, die als „heimliche“ Beobachter bestimmt werden, denen gleichzeitig „unbekannt“ bleibt, was vor und nach der zur Schau gestellten Bühnenhandlung liegt.⁴¹² Dagegen wendet sich Brechts „Grundmodell einer

⁴⁰⁷ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.103.

⁴⁰⁸ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.11.

⁴⁰⁹ Artaud, *Die Cenci*, S.78f.

⁴¹⁰ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.102f.

⁴¹¹ Brecht, Bertolt, „Die Strassenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters“, in: ders., *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1957, S.90-105.

⁴¹² Kott, Jan „Das Ende des unmöglichen Theaters“, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Mattheus/Pichler, S.115-129, S.115f.

Szene des epischen Theaters“, die „Straßenszene“⁴¹³, die das Geschehen aufgrund ihrer anti-illusionistischen Grundhaltung näher an das Leben heranzuführt. Der große Unterschied in Bezug auf Artauds Bestimmung der Rolle des Publikums zu diesen Modellen ist, dass der Zuschauer weder, wie bei Stanislawski, als Voyeur, noch, wie bei Brecht, als distanzierter, kritischer „Beobachter und Zeuge“ bestimmt wird.⁴¹⁴ Zwar schreibt Jan Kott: „Die Straßenszene war auch für Artaud das Modell des Theaters“, er weist aber gleichzeitig darauf hin, dass die Vorstellung vom Zuschauer durch einen „aktiven Teilnehmer“ ersetzt werden soll: „Das Theater sollte aktive Teilnahme werden. Die Zuschauer sollten in das Fenster hineingehen.“⁴¹⁵

Artaud schreibt in diesem Zusammenhang von dem „Schauspiel ausschwärmender Polizei“ als einem „wirklich [...] vollkommene[n] Schauspiel“.⁴¹⁶ Er beschreibt es als „auf grauenerregende Weise schreckliche[...] Inszenierung“ und vergleicht es mit einer „Ballettvorführung“.⁴¹⁷ In Bezug auf die Wirkung von dem „idealen Theater“ stellt Artaud eine geistige Verbindung her zwischen den Opfern, den Tätern und den Zuschauern:

„Gewiß sind wir ebenso schuldig wie diese Frauen und ebenso grausam wie diese Polizeibeamten. [...] Diese Angst, dieses Schuldgefühl, dieser Siege, diese Befriedigung zeigen den Ton und die Richtung der geistigen Verfassung an, in der der Zuschauer aus unserem Theater kommen soll.“⁴¹⁸

4.4 Mittel des Theaters

Des Weiteren wird der Frage nachgegangen, mit welchen Mitteln das Theater die intendierten Wirkungen erreichen sollte. Dabei wird der Fokus auf einige wesentliche diesbezügliche Überlegungen Artauds gelegt, die einen Eindruck von einer möglichen Form des revolutionierten Theaters geben sollen. Die exakte Festschreibung der Form tritt gegenüber der Bedeutung der Funktion und Wirkung des Theaters jedoch letztlich in den Hintergrund, und müsste in ihrer Umsetzung erst erprobt werden.

4.4.1 Die Rolle des Atems zur Lokalisation der Kräfte

Dem Atem soll eine bedeutende Rolle bei der Lokalisation der Kräfte, die einen wesentlichen Bestandteil von Artauds Theaterentwurf ausmachen, zukommen.

In der abendländischen Mythologie entsteht durch den göttlichen Atem ein beseeltes Lebewesen, worin sich bereits die Vorstellung eines Leib-Seele-Dualismus ausdrückt, die die abend-

⁴¹³ Brecht, „Die Strassenszene“, S.90.

⁴¹⁴ Kott, „Das Ende des unmöglichen Theaters“, S.116.

⁴¹⁵ Ebd., S.116f.

⁴¹⁶ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.16.

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ Ebd.

ländische Kultur bestimmt, und die von Artaud, wie bereits ausgeführt, negiert wird. Dagegen ist der Begriff der Seele etwa in östlichen Kulturen vornehmlich anders bewertet: In der Annahme einer nichtdualen Einheit werden die Gegensätze von Materie, Körper, Geist, Seele, Immanenz und Transzendenz aufgehoben.

„Zwar gibt es auch in der indischen Advaita Vedanta-Philosophie dem Begriff Atman, der ähnlich wie das altgriechische *psyche* Atem, Lebenshauch und Seele bedeutet, der aber im Sinne einer individuellen, unzerstörbaren Essenz des Geistes mit der Weltenseele Brahman wesenseins ist. [...] Somit ist Advaita Vedanta ähnlich wie der Taoismus und Buddhismus eine Philosophie, die auf Nichtdualität basiert.“⁴¹⁹

Um jene nichtduale Einheit von Körper, Seele, Atem, Gefühl und Geist kreisen Artauds Überlegungen zum Schauspieler. Kulturübergreifend kommt dem Atem dabei die Bedeutung der Lebenskraft zu.

Der Schauspieler, bisher „nur ein grobschlächtiger Empiriker, [...] den ein unzulänglich übertragener Instinkt“⁴²⁰, müsse zu einem „Körperathleten, [...] Athlet des Herzens“ werden, dessen „Organismus ein analoger Gefühlsorganismus entspricht“, und der über „eine Art Gefühlsmuskulatur“ verfüge, „die der körperlichen Lokalisierung der Gefühle“ entsprechen würde.⁴²¹ Emotionen werden somit „organische Grundlagen“ zugeschrieben⁴²², die Gefühlsphäre gehörendem Schauspieler damit organisch.

Zur Lokalisation der Kräfte und der Gefühlswelt solle der Atem dienen, der den Körper stützt⁴²³, und dem Artaud in ausdrücklichem Bezug auf die Lehren der „Kabbala“⁴²⁴ eine zentrale Rolle zukommen lässt. Artaud verweist auf eine „bewu[ss]te Beherrschung des Atems für die Lokalisation von Gefühlen und Kräften“.⁴²⁵ Jedem Gefühl und jeder Geistesregung würde ein Atem entsprechen, „der zu ihm gehört“.⁴²⁶

Auf dem Theater müsse sich der Schauspieler „mehr als irgendwo sonst [...] der Gefühlswelt bewu[ss]t werden“, indem „er dieser Welt Wirkkräfte zuweist, die nicht diejenigen eines Bildes sind und einen stofflichen Sinn in sich tragen.“⁴²⁷

⁴¹⁹ Antsy, *Spirituell leben heißt einfach leben*, 2004, www.yogapad.de/forum/topic/show?id=2015507%3Atopic%3A24959, Zugriff: 4.10.2008.

⁴²⁰ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.140.

⁴²¹ Ebd., S.139.

⁴²² Ebd., S.147.

⁴²³ Vgl. Ebd., S.140.

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ Ebd., S.139.

⁴²⁶ Ebd., S.140.

⁴²⁷ Ebd., S.141.

Im Theater könnten die Kräfte dabei reiner als im Alltagsleben in Erscheinung treten. Artaud schreibt der Wirkung eines Gefühls im Theater mehr Gültigkeit zu als der Wirkung eines verwirklichten Gefühls im Alltagsleben. Das Gefühl im geschützten Raum Theater würde sich nicht erschöpfen und den Kontakt zu der Kraft, die es ursprünglich inspirierte und speiste, behalten und so in einem reinen, abgeschlossenen Bereich bleiben, während das verwirklichte Gefühl diese Spannung nicht so leicht aufrechterhalten könne: Denn „[i]st der Schauspieler erst einmal in Raserei geraten, so bedarf er unendlich mehr der Tugend, um kein Verbrechen zu begehen, als der Mörder Mut nötig hat, um das seinige durchzuführen“.⁴²⁸

4.4.2 Symbole und Zeichen als Mittler

Die Überbewertung von Formen wird zwar verworfen sowie ihre referenzielle Struktur abgelehnt, dennoch beschäftigt sich Artaud intensiv mit der möglichen Bedeutung von Zeichen und Symbolen für das Theater.

Die Überlegungen Artauds können anhand Konrad Dietzfelbingers Ausführungen zu der Verwendung von Symbolen in diversen Mysterienschulen erläutert werden. Laut Dietzfelbinger werde in den Mysterien mit Hilfe von „Zeichen, Gleichnissen und Symbolen“ versucht, das sinnlich nicht wahrnehmbare „Programm des Geistes“ in das „Sinnenbewu[ss]tsein“ zu übersetzen, „damit es vom Oberflächenbewu[ss]tsein begriffen werden kann.“⁴²⁹ Die geistige Wirklichkeit und die mit ihr verbundenen Kräftelinienstrukturen werden sinnlich erfahrbar gemacht in Form von materiellen Zeichen aus eben jener konkret fassbaren Sinnenwelt, „die durch Analogien an der sie übersteigenden Wirklichkeit teilhaben und dadurch einen Weg zu ihnen bahnen können.“⁴³⁰ Damit sollen die geistigen Kräfte einer Überwirklichkeit dem unwissenden Menschen zunächst näher gebracht werden, sodass dieser ein Bewusstsein entfalten kann, das ihn in Verbindung mit ihr bringen soll. Letztendlich werden Symbole aber nur als Krücke auf dem Weg zum wahren Verständnis begriffen. Denn, so Dietzfelbinger, würde

„man aber diese Symbole und Gleichnisse nicht als solche nehmen, sondern ausschließlich als Realitäten der Sinnenwelt, so würde man sich den Weg zur Wirklichkeit der Mysterien ebenso versperren, wie wenn man sich dieser Wirklichkeit, die die Welt der Sinneswahrnehmungen und Logik übersteigt, mit einem Bewu[ss]tsein näherte, die ausschließlich durch Sinneswahrnehmungen und Logik geprägt ist.“⁴³¹

⁴²⁸ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.27.

⁴²⁹ Dietzfelbinger, Konrad, *Mysterienschulen des Abendlandes. Vom alten Ägypten über das Urchristentum bis zu den Rosenkreuzern der Neuzeit*, München: Diederichs 1997, S.13-45.

⁴³⁰ Ebd., S.9.

⁴³¹ Ebd.

Eine solche Lesart nähert sich den Intentionen des Theaters der Grausamkeit: Symbole und Zeichen werden von Artaud zunächst als totes Formwerk, Grund für die Entfremdung und Feind des Lebens abgelehnt, denn die Symbolik sei „selbst schon schrecklich ausweichend“.⁴³² Bezogen auf rituelle Symbole schreibt Artaud:

„Der alte Totemismus der Tiere, der Steine, der blitzgeladenen Dinge, der mit Tierischem durchtränkten Gewänder, alles, was mit einem Wort dazu dient, Kräfte einzufangen, abzuzweigen und zu lenken, ist für uns etwas Totes, aus dem wir nur noch künstlerischen, statischen Gewinn zu ziehen vermögen, einen Gewinn an Genu[ss], keinen als Schauspieler.“⁴³³

Gleichzeitig bezieht er sich an vielen Stellen auf Symbole als authentische Zeichen, die dazu befähigt wären, in Kontakt zu den Lebenskräften zu treten, wenn sie eben nicht zu inhaltslosem, starrem Formwerk verkommen wären:

„Diese Symbole, das Zeichen reifer, doch bislang geknechteter Kräfte sind, kommen in Form von unglaublichen Bildern zum Durchbruch, und diese geben Handlungen Bürger- und Daseinsrecht, die ihrer Natur nach gesellschaftsfeindlich sind.“⁴³⁴

Diese Symbole sind Mittel, um etwas anderes zu offenbaren. In diesem Zusammenhang schreibt Artaud davon, dass das Theater mit Hilfe von Symbolen die Kette wieder herstelle „zwischen dem, was ist, und dem, was nicht ist, zwischen der dem Möglichen innewohnenden Kraft und dem, was in der verwirklichten Natur existiert.“⁴³⁵ Theater solle in diesem Sinne wieder zurück finden zu der

„Vorstellung von Figuren und Typen-Symbolen, die [...] in unsern unverhofft erwachten Köpfen wirken; es stellt alle in uns schlummernden Konflikte mitsamt den ihnen innewohnenden Kräften wieder her und verleiht diesen Kräften Namen, die wir als Symbole begrüßen“.⁴³⁶

Andererseits ist zu beachten, alles Zeichenhafte, wie etwa das Wort, ist immer durch die Möglichkeit seiner Wiederholung konstituiert: Ein

„Zeichen, das sich nicht wiederholt, das nicht schon durch die Wiederholung in seinem ‚ersten Mal‘ geteilt ist, ist kein Zeichen. Der bedeutende Verweis mu[ss] deshalb, um jedes Mal auf dasselbe verweisen zu können, ideal sein – die Idealität aber ist nur das gesicherte Vermögen der Wiederholung.“⁴³⁷

⁴³² Artaud, *Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft*, S.66.

⁴³³ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.12.

⁴³⁴ Ebd., S.30.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.373.

4.4.3 Der Schauspieler als von Identität und Authentizität durchdrungene Hieroglyphe im streng geregelten Schauspiel

Die Vorstellung einer Zahlenmystik wird in Artauds Theaterentwurf auf jene vom Schauspieler übertragen.

Die exakt festgelegten Zeichen und die perfektionierte Technik des Schauspielers sollen dabei alles andere als statisch und tot wirken. Von der mathematischen Genauigkeit solle vielmehr eine Empfindung von Reichtum, Phantasie und Verschwendung ausgehen:

„Das Wunder besteht darin, da[ss] von diesem Schauspiel, das mit verwirrender Minutiosität, verwirrender Bewu[ss]theit geregelt ist, die Empfindung von Reichtum, Phantasie und generöser Verschwendung ausgeht.“⁴³⁸

Artaud entwickelt die Vorstellung vom Schauspieler als Hieroglyphe, als Zeichen, als passives, neutrales Element, dem jede persönliche Initiative und Improvisation auf der Bühne versagt bleiben soll. Er sei Mittler der Kräfte, die er kommuniziert.

Dabei solle der Schauspieler scheinbar Widersprüchliches vereinen, nämlich Gefühl und Kraft mit Mechanik und Form, um ein allem zu Grunde liegendes Prinzip zu transzendieren, das für Artaud untrennbar mit einer formalen Harmonie verbunden ist.

Vom Schauspieler fordert Artaud gleichzeitig eine Art natürliche Identifikation mit der Rolle, die zu einem bestimmten Zeitpunkt nicht erst hergestellt werden müsste, sondern grundsätzlich bereits vorhanden sein soll, denn „[i]ch glaube nicht, dass man eine Rolle dem Wesen eines Schauspielers anpassen mu[ss]; Schauspieler, die sich mit ihrer Person identifizieren, suche ich, wo ich nur kann.“⁴³⁹ Damit wendet er sich auch gegen die

„auf unserem europäischen Theater [...] wirklich paradoxen, Diderot entlehnten Idee, da[ss] der Schauspieler auf der Bühne nicht *wirklich* fühlt, was er sagt, da[ss] er völlige Kontrolle bewahrt über seine Handlungen, da[ss] er spielen und gleichzeitig an etwas anderes denken kann“.⁴⁴⁰

Die Themen der Identifikation und der Doubles durchziehen dabei Artauds Schriften. „artauds werk ist von einer bruchlosen kette von identifikationen gekennzeichnet“⁴⁴¹, schreibt Bernd Mattheus. Artaud identifiziert sich mit Edgar Allen Poe, ebenso mit Héliogabale und van Gogh.⁴⁴² Seine Rolle des Marat in Abel Gances Film *Napoléon* beschreibt Artaud in einem Interview mit *Ciné-monde* als

⁴³⁸ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.59.

⁴³⁹ Artaud, *Die Ceci*, S.78.

⁴⁴⁰ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.173; (Hervorheb. im Orig.).

⁴⁴¹ Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.56.

⁴⁴² Vgl. Bernd Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.56.

„die erste Rolle, in der ich mich auf der Leinwand so empfinden konnte, wie ich bin, bei der man mir nicht nur den Versuch gestattet hat, wahrheitsgetreu zu spielen, sondern auch die Vorstellung zum Ausdruck zu bringen, die ich von einer Rolle, einer Persönlichkeit, hatte“.⁴⁴³

Artaud ging als Schauspieler der Ruf des „fou“ voraus, den er, so Bernd Mattheus, seiner „doppelten schauspielerischen Begabung“ zu verdanken gehabt hätte:

„Er spielt die Rollen (nach außen gestülpten Wahnsinns) im Leben weiter, spielt aber zugleich die Rolle ‚Antonin Artaud‘ auf der Bühne: Macht er doch die wesensgemäße Identität von Schauspieler und Rolle wie die von Sprache und Schrift, Leben und Geschriebenem mit dem Ziel maximaler Authentizität zur Bedingung.“⁴⁴⁴

Die Vorstellungen vom Schauspieler als Hieroglyphe, der von Identifikation und Authentizität durchdrungen ist sowie die Forderung nach Unwiederholbarkeit scheinen dabei in Widerspruch zueinander zu stehen. Impliziert doch die Vorstellung von Theater als mathematisches Regelwerk die Möglichkeit nach Wiederholung und entfernt sich damit von Artauds Forderung, das Schauspiel müsse

„uns den Eindruck vermitteln, da[ss] es ebenso unvorhergesehen, ebenso außerstande ist, sich zu wiederholen, wie irgendein Akt des Lebens, irgendein von den Umständen verursachtes Ereignis.“⁴⁴⁵

Doris Kolesch verweist auf „die Bedeutung von Reflexion und Kalkül“ in Artauds Theaterentwurf und bringt diese mit seiner Forderung nach der Intellektualisierung des Theaters in Verbindung.⁴⁴⁶

4.4.4 Die Rolle von Zufall und Improvisation

Artauds Theaterentwurf wird immer wieder mit der Vorstellung von Zufall und Improvisation in Zusammenhang gebracht. In Bezug auf die Vorstellung vom Schauspieler als Hieroglyphe und dem Schauspiel als mathematischem Regelwerk ist dies allerdings zu relativieren. Im Ringen um einen Formenentwurf für sein Theater schreibt Artaud 1926:

„Wenn wir nicht an ein mögliches Wunder glaubten, würden wir uns nicht auf diesen Weg voller Überraschungen einlassen. Doch nur ein Wunder ist imstande, uns für unsere Mühe und unsere Geduld zu belohnen. Auf dieses Wunder setzen wir.“⁴⁴⁷

⁴⁴³ Artaud, Antonin, „Interview vom 1.08.1929 mit Ciné-monde“, in: *Œuvres complètes d'Antonin Artaud*, Tome III, nouvelle édition revue et augmentée, Paris: Gallimard, 1970; (Orig. 1961), S.305f, zit. n. Bernd Mattheus, *Antonin Artaud 1896-1948*, S.63.

⁴⁴⁴ Mattheus, *Antonin Artaud 1896-1948*, S.57. Bei der Besetzung der Beatrice in ‚Die Cenci‘ versuchte Artaud die Rolle mit einer Schauspielerin zu besetzen, von der er überzeugt war, dass sie grundsätzlich eine Seelenverwandtschaft mit der Rolle hätte und sie deshalb absolut authentisch darzustellen vermag: „Ich habe die Tragödie *Die Cenci* geschrieben, weil ich einer Tragödin begegnet bin, die zu schreien imstande ist, ohne einen Schwächeanfall zu erleiden“ (Artaud, *Die Ceci*, S.63). „Ich suchte Iya Abdy für die Rolle der Beatrice aus, [...] die für mich eine tragische Seele zu besitzen schien“. (Ebd., S.79).

⁴⁴⁵ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.17.

⁴⁴⁶ Kolesch, „Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud“, S.246.

So geht der Prozess der Formsuche einher mit der Betonung des Zufalls. Dem *Manifest für ein gescheitertes Theater* stammt die vielzitierte Aussage Artauds über die bedeutende Rolle des Zufalls am Theater:

„Diesem idealen Theater nähern wir uns wie Blinde. Wir wissen teilweise, was wir tun wollen und wie wir es praktisch verwirklichen könnten, doch wir glauben an einen Zufall, an ein Wunder, das geschehen wird, um uns alles zu enthüllen, was wir noch nicht wissen, und das dieser armseligen Materie, die wir hartnäckig kneten, ihr ganzes höheres inneres Leben verleihen wird.“⁴⁴⁸

Damit, dass Artaud sich auf Wunder, Überraschungen und Zufälle einlässt, erhebt er den Zufall jedoch nicht gleichzeitig generell zum letztgültigen Prinzip. Mit dem anfänglichen Herumtasten, dem Experimentieren, mit Hilfe des Zufalls „und einem Regisseur, der keinem Grundsatz gehorcht, sondern seiner Inspiration folgt“, solle der „glückliche[...] Fund“ gemacht werden.⁴⁴⁹

Einmal gefunden, könne vom Zufall sowie auch von jeder Improvisation abgesehen werden:

„Weniger als jedes andere Ausdrucksmittel erträgt das Theater keine Improvisationen, außer wenn man in ihrem Beruf erfahrene Improvisatoren hat, die auf alle (Zu)fälligkeiten vorbereitet sind“.⁴⁵⁰

Zusammen mit der Improvisation werden dem Theater die Aspekte der Intuition und Unvorhersehbarkeit versagt:

„Die Bühne wird nicht im Stich gelassen, der improvisierenden Anarchie, der ‚es auf den Zufall ankommen lassenden Wahrsagung‘, den ‚Improvisationen von Copeau‘, dem ‚surrealistischen Empirismus‘, der *comedia dell'arte* oder ‚der Laune der unausgebildeten Inspiration‘ anheimgegeben.“⁴⁵¹

Entgegen der Propagierung des Zufalls betont Artaud die Bedeutung eines strengen Regelwerks. Das Theaterereignis solle auf einer gleichsam mathematischen Genauigkeit basieren, denn, so Derrida,

„wie man weiß, sollten die Repräsentationen des Theaters der Grausamkeit aufs genaueste im vorhinein geregelt werden. Die Abwesenheit des Autors und seines Textes gibt die Szene nicht irgendeiner Besitzaufgabe preis.“⁴⁵²

Auch hier stößt man auf einen scheinbaren Widerspruch. Einerseits soll Theater einmalig und unwiederholbar sein. Andererseits solle Theater dennoch nicht auf Zufällen, Impulsen und

⁴⁴⁷ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.19.

⁴⁴⁸ Ebd., S.22.

⁴⁴⁹ Ebd., S.19.

⁴⁵⁰ Ebd., S.159.

⁴⁵¹ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.361f.

⁴⁵² Ebd., S.361.

Improvisationen beruhen, sondern auf einem strengen Regelwerk, was die Möglichkeit die Wiederholung zumindest nahe legt.

4.4.5 Die Vorstellung eines neuen Sprachverständnisses

Indem das Theater der Grausamkeit zugunsten einer Bewusstseinsweiterung mit Zuständen konfrontieren soll, die mit Hilfe des Verstandes nicht vollständig geordnet und mit Hilfe der rationalen Sprache nicht vollständig erfasst werden können, geht es zentral um das Moment der Sprachlosigkeit. In diesem Sinne führt das Theater in Bereiche jenseits des Sagbaren, in denen wir uns nur noch mit Floskeln wie ‚dafür fehlen mir die Worte‘ behelfen können oder es uns ganz die Sprache verschlägt. Renate Bauer bezeichnet Artaud in dieser Hinsicht als „Dichter und Dokumentarist des Unsagbaren“.⁴⁵³

Damit soll aber gleichzeitig keine „stumme Szene“⁴⁵⁴ gebildet werden. Sprache soll im Theater vielmehr einer Umwertung unterzogen werden. Die umgewertete Theatersprache solle dabei kulturverändernde Auswirkungen haben. „Nur, indem sie zum Theater wird, kann sich die Dichtung von der okzidentalen ‚Krankheit‘ schützen.“⁴⁵⁵ Theater solle die „Sprache durchbrechen, um das Leben zu ergreifen“.⁴⁵⁶

Gefordert wird ein Theater, wo die Geste und die Sprache „noch nicht durch die Logik der Repräsentation getrennt“ worden sind⁴⁵⁷, „um dann, auf dem trümmerhaufen einst gültiger sprache, eine sprache beherrschen zu können, die *uns* bisher beherrscht hat.“⁴⁵⁸ In diesem Zusammenhang müsse das, „was vor den Wörtern Wort ist“, wieder gefunden werden.⁴⁵⁹ Dabei soll der Sprache „ihre alte magische Wirksamkeit, ihre verzaubernde, unverminderte Wirksamkeit [...], deren geheimnisvolle Möglichkeiten“ zurückerstattet werden.⁴⁶⁰

Ebenso wie in Artauds Œuvre die Grenzen zwischen Leben und Werk in nahezu beispielloser Weise verschwimmen, scheinen auch Inhalt und Form des Geschriebenen zu einer Einheit verschmolzen, vergleichbar mit den unterschiedlichen semantischen Ebenen im gesprochenen Wort, das durch Tonfall, Geste und vielen anderen Details an Bedeutung gewinnt, ganz nach

⁴⁵³ Bauer, Renate „Die Anatomie der Vertikalen und die Verhirnung bei Antonin Artaud“, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Mattheus/Pichler, S.87-101, S.87.

⁴⁵⁴ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.363.

⁴⁵⁵ Ebd., S.360.

⁴⁵⁶ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.15.

⁴⁵⁷ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.363.

⁴⁵⁸ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.39.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Ebd., S.119.

der Forderung der Wiederherstellung der „Integrität des durch alle Differenzen zerrissenen Fleisches.“⁴⁶¹

Die analytische Sprache wird als Verbündeter des rationalen Geistes entlarvt und ihre Abstraktion durch fortlaufende Neugestaltung im Augenblick, welche Aufmerksamkeit, Freiheit, Sensibilität in der Kommunikation voraussetzt, als ein wesentliches Ziel der kulturellen Revolution gefordert. Sprache solle näher an die Botschaft, die Bedeutung und den Sinngehalt der Worte geführt werden. Damit tritt das umfassende Verständnis der Botschaft mit Geist, Körper und Seele in den Vordergrund und soll die verstandesmäßige Analyse verdrängen.

Es geht um eine Favorisierung einer körperlichen, Laut- oder Zeichensprache gegenüber der artikulierten. Dabei soll die neue Sprache „so komplex sein wie die Wirklichkeit, die sie repräsentiert“.⁴⁶² Bei der angebotenen Alternative denkt Artaud an die Möglichkeiten einer ‚Natursprache‘. Sie kenne die beklagten Trennungen zwischen den Dingen und Worten, und den Vorstellungen und Zeichen, die sie bedeuten, noch nicht. In ihr hätten Körper und Geist noch nicht ihre vollständige Trennung vollzogen. Bernd Mattheus fasst zusammen:

„die artikuliert Sprache sei durch eine von ihr abweichende Natursprache zu ersetzen, die in der Gebärde gipfelt. Die Zeichensprache, die Körpersprache (wie die orientalischen Sprachen) sei ein authentisches Ausdrucksmittel, das bei seinem Durchgang (durch den Empfänger) ein ganzes ‚System natürlicher Analogien‘ in Bewegung setze.“⁴⁶³

Jan Kott charakterisiert die von Artaud geforderte Natursprache wie folgt:

„In der Natursprache fällt das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden zusammen, die bloße Lautung und Melodik des Wortes sind die Bezeichnungen für Emotionen und Begriffe wie das Lallen eines Säuglings, das Röcheln des Sterbenden, das Stöhnen und Schreien in Lust und Schmerz.“⁴⁶⁴

Mit der Forderung nach einer Umwertung der Sprache ist die Vorstellung von einer „körperlichen“⁴⁶⁵ Bühnensprache verbunden. Artaud „insistiert auf der Körperlichkeit der Sprache, die atemgleich mit ihrem Sprecher/Schreiber identisch ist.“⁴⁶⁶ Seine „Poesie des Schreis“ fordert nach Mattheus, dass „die logische, diskursive Seite des Wortes hinter seiner körperlichen verschwindet und unter seinem klanglichen Gesichtspunkt verstanden wird“⁴⁶⁷:

⁴⁶¹ Derrida, „Die soufflierte Rede“, S.274.

⁴⁶² Mattheus, *jede wahre Sprache ist unverständlich*, S.36.

⁴⁶³ Ebd., S.43f.

⁴⁶⁴ Kott, „Das Ende des unmöglichen Theaters“, S.120.

⁴⁶⁵ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.76.

⁴⁶⁶ Mattheus, *jede wahre Sprache ist unverständlich*, S.36.

⁴⁶⁷ Ebd., S.43.

„artauds schaffen galt der wiederherstellung der identität von sprecher (schreiber) und sprache (schrift). und seinem streben nach einem authentizität gewährleistenden ausdrucksmitel konnte die rationale, diskursive Sprache nicht entgegenkommen.“⁴⁶⁸

Sprache und Schrift sollen wieder zu Gesten werden, „denn man muß im Theater den Begriff einer Art einmaligen Sprache zwischen Gebärde und Denken wiederfinden“.⁴⁶⁹ Damit geht es um eine „Szene, deren Geschrei noch nicht im Wort zur Ruhe gekommen“⁴⁷⁰ und die Sprache noch nicht zu Worten geronnen ist.

Derrida betont in diesem Zusammenhang den Wert, den Artaud der „Onomatopoeie“, der Lautmalerei, „Glossopoeie“, die weder eine nachahmende Sprache noch eine Wortschöpfung ist“, zuerkannt hätte.⁴⁷¹ Sie

„führt *an den Rand* des Augenblicks, wo das Wort noch nicht geboren ist, wo die Artikulation schon kein Schrei mehr, aber noch kein Diskurs ist, wo die Wiederholung und mit ihr die Sprache überhaupt *fast* unmöglich ist: die Trennung von Begriff und Laut, von Signifikat und Signifikant“.⁴⁷²

Artaud bezieht sich an einer Stelle auf ein Buch, das er 1934 geschrieben hätte „in einer Sprache, die nicht das Französische war, sondern die jedermann lesen konnte, gleich welcher Nationalität man auch immer angehörte.“⁴⁷³ Beispiele für jene Sprache sind in seinen späten Schriften zu finden, wobei sie in Schriftform ihre Lebendigkeit nur erahnen lassen können: Diese

„syllaben, diese phoneme in seinen späten schriften illustrieren nur unzureichend die breite der skala seiner zeichen- und körpersprache: es fehlt gleichsam eine dimension, die phonische, die das geschriebene wort nur andeuten kann.“⁴⁷⁴

⁴⁶⁸ Ebd., S.71.

⁴⁶⁹ Artaud, *Die Ceci*, S.78.

⁴⁷⁰ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.363.

⁴⁷¹ Ebd., S.362.

⁴⁷² Ebd., S.363.

⁴⁷³ Artaud, Antonin: *Briefe aus Rodez*, S.15. Der Titel lautete „letura d`eprahi falli tetar fendi photia o fotre indi“. (Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.38).

⁴⁷⁴ Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.71.

5 Rezeption von Artauds Theaterentwurf

In der Beschäftigung mit der Rezeption Artauds wird im Folgenden Raum für die Diskussion von Kritik an und Missverständnissen um seinen Theaterentwurf gegeben. Den Unterkapiteln vorangestellt werden thematisch relevante Definitionen und Verweise auf mit der Begriffsverwendung in Verbindung stehenden Synonymen, um eine möglichst neutrale, lexikalisch belegte Ausgangslage herzustellen. Auf dieser begrifflichen Basis wird die jeweilige Kritik, die als missverständlich dargestellt werden kann, zusammengefasst. Es folgt eine Darlegung von Artauds Gegenpositionen und Erläuterungen ausgewählter Sekundärliteratur.

5.1 Gewalt und Grausamkeit

„Gewalt“ steht synonym für „1. Befehlsgewalt, Herrschaft, Macht. 2. a) Druck, Zwang; (*bildungsspr.*): Pression. b) Gewaltsamkeit, körperliche/physische Kraft; (*bildungsspr.*): Brachialgewalt. 3. Heftigkeit, Kraft, Stärke, Wucht; (*bildungsspr.*): Vehemenz.“⁴⁷⁵ Das *Wörterbuch Soziale Arbeit* von Kreft und Mielenz schreibt in seiner Gewaltdefinition, es könne dann von ihr gesprochen werden, „wenn einem Menschen gegen dessen Willen ein Verhalten oder Tun aufgezwungen wird“.⁴⁷⁶ „Grausamkeit“ erweitert dieses Bedeutungsspektrum unter anderem um die Dimension der Brutalität und des Grauenhaften, indem es synonym gesetzt wird mit „1. Barberei, Brutalität, Gewalttätigkeit, Gefühllosigkeit, Gnadenlosigkeit, Grobheit, Hartherzigkeit, Herzlosigkeit, Schonungslosigkeit, Unbarmherzigkeit, Unerbittlichkeit, Unmenschlichkeit, Zynismus; (*bildungsspr.*): Atrozität, Krudelität, Rigorosität, Satanie; (abwertend): Kaltblütigkeit, Sadismus. 2. Gräuelt.“⁴⁷⁷

Das Theater der Grausamkeit wird dabei mitunter auf durchaus missverständliche Weise mit den Begriffen der „Gewalt“ und „Grausamkeit“ in Verbindung gebracht. „Wer hat Angst vor Antonin Artaud?“, lautet der Titel einer Kritik aus den achtziger Jahren, auf die Bernd Mattheus verweist.⁴⁷⁸ Auch Charles Taylor verweist in *Das Unbehagen an der Moderne* auf Artauds „Theater der Grausamkeit“ als ein Beispiel, „von manchen Versuchen, im Gegensatz zur ‚bürgerlichen‘ Ordnungsethik sogar Gewaltanwendung zu verfechten“, und in diesem Zusammenhang weiter darauf: „[d]er Kult der Gewaltanwendung gehört außerdem zu den Wurzeln des Faschismus.“⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ Duden, *Das Synonymwörterbuch*, Begriff: „Gewalt“, S.439.

⁴⁷⁶ Kreft, Dieter/Ingrid Mielenz (Hg.), „Gewalt“, in: *Wörterbuch Soziale Arbeit. Aufgaben, Praxisfelder, Begriffe und Methoden der Sozialarbeit und Sozialpädagogik*, Weinheim, München: Juventa 2008, S.389.

⁴⁷⁷ Duden, *Das Synonymwörterbuch*, Begriff: „Grausamkeit“, S.451f.

⁴⁷⁸ Mattheus, Bernd, „Die Kunst und der Tod“, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Mattheus/Pichler, S.13.

⁴⁷⁹ Taylor, Charles, *Das Unbehagen an der Moderne*, übers. v. Joachim Schulte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995; (Orig. *The malaise of modernity*, 1991), S.77.

Die Interpretation des Begriffes ‚Gewalt‘ in diesem Zusammenhang jedoch zu hinterfragen. Artaud bricht in seiner Vorstellung von Kultur mit überkommenen Machtstrukturen und spricht sich gerade gegen die von ihnen ausgehende Knechtung der Gesellschaft aus. Sein Gegenentwurf ist vielmehr gegenteilig zutiefst von dem Bestreben der Negation jener Machtstrukturen, denen Gewalt immanent ist, geprägt.

Auch die zusätzliche Dimension der ‚Brutalität‘ und des ‚Grauenhaften‘ sind dazu geeignet, mißverständlich interpretiert zu werden. Artaud diente etwa ab den 60er Jahren teilweise der Legitimation physische Brutalität miteinbeziehender Aktionskunst mit selbstzerstörerischen Tendenzen. Bernd Mattheus verweist darauf, dass „Aktionskünstler den Authentizitätsanspruch (auch denjenigen Artauds) auf ihre Weise einzulösen“ versuchten, und bezieht sich auf deren Mittel als „Echtes Blut, Schnitte, Schüsse ins Fleisch, Tieropferungen, dionysische Feste, das Orgien-Mysterien Theater“.⁴⁸⁰

Das Theater der Grausamkeit steht jedoch nicht in einer Tradition des ab 1897 in Paris wirkenden ‚Théâtre Grand Guignol‘ mit seinen detailgetreuen und blutrünstigen Darstellungen von Horrorszenen.⁴⁸¹ Darauf bezieht sich Artauds Forderung nach Grausamkeit nicht, denn er präzisiert: „Zu Unrecht wird dem Wort Grausamkeit ein Sinn blutrünstiger Unerbittlichkeit, willkürlicher und unbeteiligter Untersuchung körperlichen Leidens beigelegt.“⁴⁸² Artaud betont die Bedeutung der Grausamkeit als Mittel zur Ingangsetzung eines geistigen Wandels durch die Erreichung der Sensibilität des Menschen:

„Die Grausamkeit – man täusche sich nicht – ist für mich etwas ganz anderes als eine Angelegenheit von Blut [...] Sie bedeutet, da[ss] man mit dem Einfluß, den ein Regisseur auf die sensibilität des Schauspielers und des Zuschauers auszuüben vermag, bis zum Äußerten geht.“⁴⁸³

Artaud bestimmt Grausamkeit ausdrücklich als „Unerbittlichkeit, Durchführung und erbarmungslose Entschlossenheit, nicht umkehrbare, absolute Determination“.⁴⁸⁴ Weiter schreibt er: „Grausamkeit ist luzid, sie ist eine Art unerbittliche Führung, eine Unterwerfung unter die Notwendigkeit. Keine Grausamkeit [...] ohne eine Art von angewandtem Bewu[ss]tsein“.⁴⁸⁵

⁴⁸⁰ Mattheus, „Die Kunst und der Tod“, S.13. Zudem wendet sich Artauds Theaterentwurf dagegen, den Zufall zum Theaterprinzip zu erheben, in der „Performance Kunst“ und Aktionskunst hingehen „ist die geplante Handlung so wichtig wie das Unvorhergesehene, der Zwischenfall.“ (Kotte, *Theaterwissenschaft*, S.146).

⁴⁸¹ Peirron, Agnes, 2006, www.grandguignol.com/history.htm, Zugriff: 15.9.2014.

⁴⁸² Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.110.

⁴⁸³ Artaud, *Die Cenci*, S.76.

⁴⁸⁴ „Der geläufigste philosophische Determinismus ist, vom Standpunkt unsrer Existenz aus, eines der Bilder der Grausamkeit.“ (Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.110).

⁴⁸⁵ Ebd.

Er schreibt in diesem Zusammenhang auch von „kosmischer Unerbittlichkeit [...] im gnostischen Sinne von Lebensstrudel“.⁴⁸⁶ Grausamkeit ist für Artaud damit auch „Lebensgier“⁴⁸⁷, das „Leben“ schlechthin: „Ich habe also ‚Grausamkeit‘ gesagt, wie ich ‚Leben‘ oder ‚Notwendigkeit‘ gesagt hätte.“⁴⁸⁸

Die von Artaud geforderte Läuterung und der Vollzug eines damit verbundenen Perspektivenwechsels müssen der Freiwilligkeit des Individuums überlassen werden und können vom Theater nicht aufgezwungen werden. Es ergibt sich in Artauds Theaterentwurf höchstens Zwang aus einer Not heraus, aber letztlich muss die Entscheidung für den Vollzug immer beim Einzelnen belassen werden.

5.2 Chaos und Anarchie

Das Theater der Grausamkeit wird einhergehend mit Assoziationen zu Gewalt mitunter auch mit jenen zu Chaos und Anarchie in Zusammenhang gebracht.

„Chaos“ als „1 die ungeformte Masse der Welt vor der Schöpfung; 2. Durcheinander, Wirrwarr“⁴⁸⁹ ist mit einer Vielzahl bedeutungsverwandter Wörter verbunden und steht synonym für

„Anarchie, Durcheinander, Gewirr, Konfusion, Planlosigkeit, Tohuwabohu, Tumult, Unordnung, Verwirrung, Wirrwarr; (*geh.*): Wirrnis, Wirrsal; (*bildungsspr.*): Desorganisation, Hexensabbat; (*ugs.*): Kladderadatsch, Kuddelmuddel, Salat; (*österr. ugs.*): Pallawatsch, Ramasuri; (*abwertend*): Lotterwirtschaft; (*salopp abwertend*): Saustall; (*nordd.*): Schurr-murr.“⁴⁹⁰

Der in Bezug auf Artauds Forderungen damit oft gleichzeitig in Verbindung gebrachte Begriff der ‚Anarchie‘ erweitert noch um die Dimension der „Gesetzlosigkeit, politi. Unordnung“⁴⁹¹ und steht synonym ähnlich für „Chaos, Durcheinander, Gesetzlosigkeit, Herrschaftslosigkeit, Regellosigkeit, Unordnung.“⁴⁹² ‚Anarchismus‘ ist dabei „Lehre, die jede Staatsgewalt und -ordnung ablehnt“⁴⁹³ und ein/e ‚Anarchist, Anarchistin‘ in diesem Zusammenhang synonym

„Ausführer, Ausführerin, Autonomer, Autonome, Extremist, Extremistin, Gesetzloser, Gesetzlose, Meuterer, Meuterin, Radikaler, Radikale, Revolutionär, Revolutionärin, Terrorist,

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Ebd., S.123.

⁴⁸⁹ Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, Begriff: „Chaos“, S.276.

⁴⁹⁰ Duden, *Das Synonymwörterbuch*, Begriff: „Chaos“, S.232.

⁴⁹¹ Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, Begriff: „Anarchie“, S.195.

⁴⁹² Duden, *Das Synonymwörterbuch*, Begriff: „Anarchie“, S.70.

⁴⁹³ Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, Begriff: „Anarchismus“, S.195.

terroristin, Utopist, Utopistin; (bildungsspr.): Rebell, Rebellin; (oft abwertend): Umstürzler, Umstürzlerin; (meist spött.): Weltverbesserer, Weltverbesserin.“⁴⁹⁴

Als „Schlüsselfigur antiautoritärer Bewegungen der siebziger Jahre“⁴⁹⁵ wird Artaud gerne mit regelloser Rebellion und Gesetzlosigkeit in Verbindung gebracht. Wer außerhalb des Gesetzes steht, der nähert sich unweigerlich einem Bereich des Verbrechens oder jenem eines „terroristisch oder destruktiv adjektivier[t]en“.⁴⁹⁶ In dieses Bild passt dann auch der Verweis auf Artaud als krankhaft „Wahnsinnigen“⁴⁹⁷ oder delirierenden Drogenabhängigen als „Befürworter des Drogenmißbrauchs“.⁴⁹⁸ Manche Regisseure würden in Artauds Schriften eine Aufforderung zur „subjektiven, unumschränkten Entfesselung“ sehen.⁴⁹⁹

Anarchie fordert Artaud in Bezug auf die überkommenen Systeme. Die Logik der gewachsenen Ordnung vernunftzentrierter Gesellschaften wird von ihm ad absurdum geführt. Er fordert Herrschaftsfreiheit von überkommenen gesellschaftlichen Normen, insbesondere jenen, die auf „Autorität“ basieren würden:

„Familie ist die Grundlage des sozialen Zwanges. [...] Vater, Vaterland, Arbeitgeber – diese Trolgie dient der alten patriarchalischen Gesellschaft und heute der faschistischen Schweinerei als Grundlage.“⁵⁰⁰

Pichler bezieht sich auf Artaud als „Kronzeuge[n] dieser Kehrseite unserer Ordnung“.⁵⁰¹ Bei der Forderung nach Zerstörung und Auflösung überkommener gesellschaftlicher Strukturen verweist Artaud dabei wiederholt ausdrücklich auf die große Bedeutung des Humors als anarchische Kraft.⁵⁰²

Auch hier ist zu differenzieren und zu relativieren. Das „Paradigma eines revolutionären Theaters“⁵⁰³, die mit ihm geforderte gesellschaftliche Revolution und die Rebellion gegen die überkommene Kultur mit ihren Wertvorstellungen und Systemen sowie die Forderung nach Freiheit von gesellschaftlichen Konventionen beziehen sich nicht auf eine generelle Forderung

⁴⁹⁴ Duden, *Das Synonymwörterbuch*, Begriff: „Anarchist, Anarchistin“, S.70.

⁴⁹⁵ Pichler, „Notiz zum Materialienband über Antonin Artaud 2002“, S.8.

⁴⁹⁶ Mattheus, „Die Kunst und der Tod“, S.12.

⁴⁹⁷ Mattheus schreibt von der „Stimme eines vermeintlich Wahnsinnigen“. (Mattheus, „Die Kunst und der Tod“, S.13).

⁴⁹⁸ Mattheus, „Die Kunst und der Tod“, S.13.

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.141.

⁵⁰¹ Pichler, „Notiz zum Materialienband über Antonin Artaud 2002“, S.9.

⁵⁰² Der „Humor mit seiner Anarchie“ gebe „eine erste Ahnung von Mitteln zur Kanalisierung der Versuchung dieser [metaphysischen] Ideen“. (Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.96); und „Weder Humor, noch Poesie, noch Imagination besagen das geringste, es sei denn durch eine anarchische Zerstörung, die [...] den Menschen und seine Vorstellungen über die Realität und seinen poetischen Platz in der Realität in Frage [...] stellen.“ (Ebd., S.98).

⁵⁰³ Pichler, „Notiz zum Materialienband über Antonin Artaud 2002“, S.8.

nach einem regellosen Leben im Chaos oder die Forderung nach einem entfesselten, triebgesteuerten, der Individualität huldigenden oder gar zerstörerischen Leben.

Das von Artaud geforderte Massentheater erteilt jeder Individualisierung eine Absage. Artaud schreibt von der „Idee einer Massenkultur, die die Individuen auf die Palme bringt“.⁵⁰⁴ Eine „Beschäftigung mit den äußeren Funktionen des Menschen“ lenke von der geforderten „tiefen Erkenntnis des Menschen ab“.⁵⁰⁵ Es gehe nicht um jenen

„individuellen Aspekt des Lebens, bei dem die CHARAKTERE triumphieren, sondern eine[...] Art von befreitem Leben, das die menschliche Individualität beiseite fegt und in dem der Mensch nur noch ein Widerschein ist.“⁵⁰⁶

Der geforderte gesellschaftliche „Zusammenbruch“ komme zwar zunächst einer Unordnung gleich. In Bezug auf die gesellschaftsverändernde Charakteristik der Pest, die Artaud als eines der ‚Doubles‘ des Theaters charakterisiert, schreibt er:

„Ein so völliger gesellschaftlicher Zusammenbruch, eine solche organische Unordnung, diese Überschwemmung durch Laster, diese Art von totalem Exorzismus, der die Seele bedrängt und bis zum äußersten treibt, zeigt das Eintreten eines Zustandes an, der andererseits eine äußerste Macht darstellt“.⁵⁰⁷

Ähnlich schreibt Artaud in Bezug auf die Bedeutung der Unordnung für das Theater an andere Stelle:

„Wo Einfachheit und Ordnung herrschen, kann es anscheinend weder Theater noch Drama geben, und das echte Theater entspringt, [...] doch auf anderen Wegen, einer werdenden Anarchie, nach philosophischen Auseinandersetzungen, welche die spannende Seite jener ursprünglichen Vereinigungen sind.“⁵⁰⁸

Durch die Heraufbeschwörung der unter dem Leben brodelnden Konflikte, soll das Leben aber nicht gleichzeitig in kriegarisches Chaos gestürzt werden. Grausamkeit im Sinne von mitleidloser Ehrlichkeit soll gegenteilig die Menschen aus ihrem Schlaf aufwecken und dazu auffordern, das Leben wieder in Besitz zu nehmen und die Ordnung wiederherzustellen. Denn letztlich geht es darum,

„in uns selbst jene Energien wiederzufinden, die letzten Endes die Ordnung hervorbringen und die Lebensrate ansteigen lassen –, oder wir brauchen und nur zuzugeben, da[ss] wir zu nichts weiter gut sind als zu Unordnung, Hunger, Blut, Krieg und Epidemien.“⁵⁰⁹

⁵⁰⁴ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.116.

⁵⁰⁵ Ebd., S.158.

⁵⁰⁶ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.125.

⁵⁰⁷ Ebd., S.29.

⁵⁰⁸ Ebd., S.54.

⁵⁰⁹ Ebd., S.85.

Dabei wird Theater sogar zum Ausdruck einer kosmischen Ordnung und zum „Ebenbild“ eines „konfliktlosen Willens“⁵¹⁰:

„Und dieses wesentliche Drama [...] ist Ebenbild von etwas noch Erhabenerem, als es die Schöpfung selber ist und das man sich als Resultat eines ungeteilten – und konfliktlosen Willens vorstellen muss.“⁵¹¹

Der Vorstellung von Chaos und Anarchie steht auch jene von einem mathematisch streng geregeltem Schauspiel und dem Schauspieler als Hieroglyphe gegenüber, die Ausdruck einer kosmischen Ordnung sind.

Somit kann für Theater im Sinne Artauds die Bestimmung geltend gemacht werden: „Das Theater ist aus der Finsternis geboren worden wie das Licht aus dem Chaos, und wie das Licht taucht es auf, um die Finsternis des Chaos zu besiegen.“⁵¹²

Selbst der Umgang mit Drogen, der im Falle Artauds ursprünglich auf eine frühe Medikation in Zusammenhang mit einer Meningitis im Kindesalter zurückzuführen ist, wird von Artaud idealerweise als bewusst, heilend sowie von Angemessenheit gekennzeichnet bestimmt. Drogen hätten bei richtig dosiertem Gebrauch die „therapeutische[...] Wirkung der Heilmittel“⁵¹³, wobei Artaud die Erkenntnisse von Paracelsus vertraut waren⁵¹⁴, der sich mit der richtigen, maßvollen Anwendung potenziell gefährlicher Stoffe als Arzneien beschäftigte und zu der Erkenntnis kam, alle Dinge seien „Alle Dinge sind Gift, und nichts ist ohne Gift. Nur die Dosis bewirkt, dass etwas kein Gift ist.“⁵¹⁵

Artaud unterstellt vielmehr gegenteilig der überkommenen Kultur mit ihrer vermeintlich Sicherheit bietenden Vernunftwelt, ihren Trennungen und Kategorisierungen sowie all ihren Systemen mitsamt ihren Staatsgewalten und -ordnungen Anarchie und Anarchismus. Denn „Vernunft [...] hat die gegenwärtige Verzweiflung und die materielle Anarchie der Welt erfunden, indem sie die in einer echten Kultur vereinigten Welterelemente trennte.“⁵¹⁶ Auf den Dualismen beruhe die eigentliche Anarchie, und das „aufgelöste Leben formt sich neu in Reaktion auf die chaotische Anarchie, die den Dingen aufgezwungen worden ist.“⁵¹⁷ Und „dagegen hat das moderne Europa, das [...] seine Kulturkonzepte endlos vervielfacht und befindet sich hin-

⁵¹⁰ Ebd., S.54.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Artaud, *Die Tarahumaras*, S.214.

⁵¹³ Ebd., S.19.

⁵¹⁴ Artaud schreibt von dem, „was in Europa spagyrische Medizin heißt, deren bedeutendster Theoretiker, Paracelsus, im ausgehenden Mittelalter lebte.“ (Ebd., S.225).

⁵¹⁵ Paracelsus, *Septem Defensiones. Die Selbstverteidigung eines Aussenseiters*, Basel: Schwabe, 2003; (Orig. 1589), S.63.

⁵¹⁶ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.154.

⁵¹⁷ Ebd., S.144.

sichtlich seiner Vorstellung von Kultur gewissermaßen im Zustand offener Anarchie.“⁵¹⁸ In diesem Sinn bezeichnet Artaud gerade den Humanismus, der die Natur auf das Maß des Menschen und somit das Leben auf unsere beschränkte Art zu begreifen reduziere, als „anarchische Lebensauffassung“.⁵¹⁹

5.3 Effekttheater

„Effekt“ mit der Bedeutung „Wirkung, Erfolg, Ergebnis“⁵²⁰ ist laut *Duden Das Synonymwörterbuch* neben den Bedeutungen „1. Auswirkung, Ergebnis, Fazit, Folge, Konsequenz, Wirksamkeit, Wirkung; (geh.): Ausfluss; (bildungsspr.): Resultat, Resümee“, auch mit jenen von „2. Bühnenwirkung, Bühnenzauber, Kniff, Kunstgriff, Pointe, Trick; (bildungsspr.): Finesse; (ugs.): Masche; (veraltet): Machination“⁵²¹ verknüpft.

Martin Esslin weist darauf hin, Artaud hätte die „Rückkehr zu den magischen Effekten in Dekorationen und Musik“ proklamiert hätte⁵²² und schreibt: „In Artauds Werken bestehen Schockeffekte etwa in aggressiven Farben und Mißtönen oder nur darin, da[ss] etwas ganz Unerwartetes Eintritt.“⁵²³

Das Theater der Grausamkeit ist kein Effekttheater in dem Sinne, dass es sich Kunstgriffen bedienen oder aus Lust am Nervenkitzel ab- oder erschrecken sollte. Theater solle sich in diesem Zusammenhang auf keinen Fall der „Lüge und Illusion“⁵²⁴ und damit der Täuschung bedienen. Artaud stellt fest:

„Noch nie hat sich die Notwendigkeit eines begeisternden, nährenden Schauspiels mit gewaltigen Kräften, das über die vulgären künstlerischen Effekte hinausgeht, das die Seele fesselt und zu einer Art neuen Wirklichkeit gelangt, so sehr bemerkbar gemacht wie heute.“⁵²⁵

Selbst in Hinblick auf Überlegungen zur formalen Gestaltung des Schauspiels schreibt er in Bezug auf die Verwendung von Effekten abwertend davon,

„da[ss] der Regisseur [...] sich nicht auf mehr oder weniger einleuchtende Dekorationseffekte verlegen sollte, alles Effekte, die man epidermisch nennen könnte und die den Text nur überbelasten“.⁵²⁶

⁵¹⁸ Ebd., S.194.

⁵¹⁹ Ebd., S.136.

⁵²⁰ Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, Begriff: „Effekt“, S.334.

⁵²¹ Duden, *Das Synonymwörterbuch*, Begriff: „Effekt“, S.279.

⁵²² Esslin, „Grausamkeit im modernen Drama“, S.183.

⁵²³ Ebd., S.184.

⁵²⁴ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.81.

⁵²⁵ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.126.

⁵²⁶ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.115.

Der Einsatz von Effekten, auf dessen Bedeutung sich Artaud sehr wohl insbesondere während der Arbeit am *Alfred-Jarry-Theater* bezieht, bezwecke die Auflösung der Fokussierung auf den Verstand und das gesprochene Wort. Denn:

„Wo das Groß der Menge einer subtilen Rede, deren intellektuelle Rotation ihr entgeht, Widerstand leistet, leistet sie körperlichen Überraschungseffekten, der Dynamik von Schreien und heftigen Gesten, visuellen Explosionen, einem ganzen Komplex von Tetanus hervorrufenden Effekten, die zur rechten Zeit kommen und eingesetzt werden, um in direkter Weise auf die körperliche Sensibilität des Zuschauers einzuwirken, keinen Widerstand.“⁵²⁷

Damit wünscht sich Artaud mit Hilfe von Effekten, die auf das Moment der Überraschung und des mitunter damit verbundenen Schocks zielen, zur Konfrontation mit Verdrängtem beizutragen und das gesellschaftliche Gedankenkorsett zu sprengen. Entgegen der Vorstellung von Effekten als oberflächliches Mittel der Täuschung wird von Artaud jedoch gegenteilig die grundsätzliche Forderung nach Authentizität und Wirklichkeit in den Vordergrund gestellt, die zur überkommenen Vorstellung von einem Effekttheater in diametralem Widerspruch steht.

5.4 Wiedertheatralisierung

Oft wird Artauds Theaterentwurf in Zusammenhang mit sich Anfang des 20. Jahrhunderts formierenden Tendenzen zur ‚Wiedertheatralisierung‘ beziehungsweise ‚Retheatralisierung‘⁵²⁸ des Theaters begriffen. Im Bestreben, dem Theater seine theatereigenen Mittel wieder zurückzugeben, wurde es zur eigenständigen, von der Literatur unabhängigen Kunstform und die Aufführung zur autonomen Theaterschöpfung als eigenständigem Kunstwerk erklärt.⁵²⁹

Artauds Forderung nach einer autonomen Theaterschöpfung geht über jene zeitgenössischen Tendenzen jedoch hinaus. Er wendet sich sogar, als ausdrückliche Kritik an ihrem von ihm als oberflächlich aufgefassten Bestreben, ausdrücklich gegen den Begriff der ‚Wiedertheatralisierung‘:

„Ich würde gern das Wort Phantasie benutzen, wenn ich es nicht so herabwürdigend empfände, zumindest in dem Sinne, wie man es gegenwärtig versteht, und wenn es nicht in Bestrebungen mündete, die einzig dieser *Wiedertheatralisierung* des Theaters eigen sind, die der letzte Schrei des zeitgenössischen Ideals ist.“⁵³⁰

⁵²⁷ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.126.

⁵²⁸ Kolesch, *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, S.246.

⁵²⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, „Theatralität und Inszenierung“, in: *Inszenierung von Authentizität*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Isabel Pflug/Matthias Warstat, Tübingen, Basel: Francke Verlag ²2007, S. 9-30, S.17.

⁵³⁰ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.10; (Hervorheb. Im Orig.).

Artaud schreibt bereits 1923: „Man muss die Inszenierung, das Theater ignorieren.“⁵³¹ Man dürfe Werke nicht „nach Maßgabe des Theaters“⁵³² begreifen und keinerlei Kompromiss mit dem überkommenen Theater schließen, sondern müsse vollständig mit ihm brechen: „Das Jarry-Theater bricht also mit dem Theater [...]. Nicht nur der äußere Rahmen des Theaters wird abgeschafft, sondern auch seine innerste Existenzberechtigung.“⁵³³

Artaud kritisiert das Bestreben seiner Zeitgenossen, alte Traditionen lediglich durch neue zu ersetzen, statt für eine Revolution bestehender Strukturen einzutreten. Man solle sich nicht nur der „einfältigen Mimikry gewisser Traditionen [...] entledigen“, und dabei gleichzeitig im Grunde an überkommenen Strukturen und Vorstellungen, wie auch jener des herkömmlichen Theaterbegriffes, festhalten:

„Und während sie sich des Theaters zu entledigen versuchten, dachten sie immer noch ans Theater. Sie schlossen mit der Bühne, mit den Kulissen, mit den Schauspielern einen Kompromiß. Jedes Werk begreifen sie nach Maßgabe des Theaters. Das Theater wieder theatralisieren. Das ist ihr neuer scheußlicher Schrei.“⁵³⁴

Das zeitgenössische Bestreben zur Wiedertheatralisierung wird von Artaud als pseudorevolutionäres Bestreben begriffen, das unter dem Deckmantel der Erneuerung immer noch einen konventionellen Theaterbegriff vertreten würde. An Louis Jouvet schreibt Artaud 1931:

„Dennoch gehen sämtliche Stücke, die Sie bisher dargeboten haben, über gewisse Grenzen nicht hinaus, bleiben in *Übereinstimmung* mit einer bestimmten Vorstellung, einer bestimmten Tradition. Gewiß spüren Sie wie ich, wie jedermann heute, da[ss] man weiter gehen kann, da[ss] das wahre Theater, das wir alle erwarten, einen totalen Umsturz der Ebene, des Rahmens, der Orientierung voraussetzt“.⁵³⁵

Dabei gebe es an der Vorstellung vom überkommenen Theater sowie der überkommenen Kultur nichts, was lediglich zu modifizieren, worauf aufzubauen, oder was wiederzuerlangen wäre.

5.5 religare – zurückbinden

Folgend soll in Abgrenzung zur Vorstellung, Artaud hätte ein völlig neues Theater erfinden wollen, auf seine Forderung nach einer Wiederbesinnung auf alte, ursprüngliche Werte eingegangen werden. Dabei kann die Argumentation in Bezug auf den Bedeutungsgehalt des Begriffes ‚Religion‘ erfolgen.

⁵³¹ Ebd., S.9.

⁵³² Ebd.

⁵³³ Ebd., S.24.

⁵³⁴ Ebd., S.9.

⁵³⁵ Ebd., S.158.

Artauds ambivalente Einstellung zum Religiösen bis hin zu seiner letztlich völligen Ablehnung ist in seinen Schriften dabei belegt. Dennoch schreibt er durchwegs von einer „religiöse[n] Vorstellung vom Theater“⁵³⁶ und bezeichnet es auch als „heiliges“⁵³⁷ Theater. In der Begriffsbezeichnung ‚religiös‘ findet sich neben dem Bezug auf ‚Religion‘ als „bestimmter, durch Lehre und Satzungen festgelegter Glaube und sein Bekenntnis“⁵³⁸, und damit als dogmatische Institution, eine mit Artauds Vorstellungen der Kulturrevolution affine Bedeutung. Zwar ist die etymologische „Herkunft trotz aller Deutungsversuche unklar“, dennoch kann festgehalten werden: „In der christlichen Theologie wird ‚Religion‘ häufig als ‚[Zurück]bindung (an Gott)‘ aufgefasst (zu lat. *re-ligare* ‚zurückbinden‘)“.⁵³⁹

1927 erklärt Artaud: „wir streben nichts Geringeres an, als bis zu den menschlichen oder unmenschlichen Ursprüngen des Theaters zurückzugehen und es völlig wiederaufleben zu lassen.“⁵⁴⁰ In einem Brief an Crémieux schreibt er 1931 von der „Wiederweckung“ des Theaters als „selbstständige, autonome Kunst“.⁵⁴¹

Es geht Artaud nicht um eine Erfindung eines neuen Theaters oder Gesellschaftsmodells, sondern vielmehr um einen Rückbezug und eine Wiederbesinnung auf, und eine Wiedererlangung von ursprünglichen, unumstößlichen, immer schon existierenden Wahrheiten, von denen sich der Mensch bloß zunehmend entfernt hätte. Der geforderte erneuerte Geist müsse nicht erst erfunden werden, sondern sei als universelles Prinzip immer schon vorhanden. Es gehe darum. Die „Reinheit unserer Anfangsreaktionen wieder[zu]finden“.⁵⁴²

Derrida bezieht sich auf eine „Wiedergeburt“⁵⁴³ als Bild für Artauds Theater, denn er schreibt:

„Für Artaud öffnet sich die Zukunft des Theaters – und damit die Zukunft im allgemeinen – erst durch die Anaphora, die auf den Vorabend einer Geburt zurückgeht. Die Theatralität muss Stück für Stück die ‚Existenz‘ und das ‚Fleisch‘ durchqueren und vollauf wiederherstellen.“⁵⁴⁴

Der Kontakt zu gewissen, bereits existierenden und immer schon vorhandenen Kräften solle hergestellt werden, denn, so Jacques Derrida,

⁵³⁶ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.85.

⁵³⁷ Ebd., S.170.

⁵³⁸ Duden, *Das Herkunftswörterbuch*, Begriff: „Religion“, S.667f.

⁵³⁹ Ebd., S.668; (Hervorheb. im Orig.).

⁵⁴⁰ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.22.

⁵⁴¹ Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a. Main: Fischer 1969, S.114; (Hervorheb. im Orig.).

⁵⁴² Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.10.

⁵⁴³ Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.352.

⁵⁴⁴ Ebd., S.351.

„die Bejahung ist [...] nicht *morgen* in irgendeiner Art ‚neuen Theaters‘ zu erfinden. Ihre unumgehbare Notwendigkeit wirkt wie eine dauernde Kraft. Die Grausamkeit ist fortwährend am Werk.“⁵⁴⁵

Derrida verweist gleichzeitig auf die repressive Rolle der überkommenen Kultur. Ihr wäre der Verlust der Menschen zu den ursprünglichen Wahrheiten anzulasten. Dabei bezieht er sich auf ein „Vergessen“, das besser als „Verratsverhältnis“ bezeichnet werden könnte:

„Dieses klassische Vergessen der Szene fällt somit mit der Geschichte des Theaters und mit der ganzen Kultur des Abendlandes zusammen, es hat ihnen sogar ihre Eröffnung gesichert. Und dennoch, trotz dieses ‚Vergessens‘ haben das Theater und die Inszenierung während mehr als zwanzig Jahrhunderten reichlich gelebt: Erfahrung von Mutationen und Umwälzungen, die man trotz der ungestörten und unbeweglichen Immobilität der Grundstrukturen nicht vernachlässigen kann. Es handelt sich daher nicht um ein bloßes Vergessen oder um eine einfache Oberflächenverdeckung. Eine bestimmte Szene hat mit der ‚vergessenen‘, in Wahrheit gewaltsam ausgelöschten Szene ein gewisses Verratsverhältnis unterhalten, wenn ‚verraten‘ Entstellung durch Treulosigkeit, aber auch Übersetzung und Äußerung des Kräftegrundes entgegen dem Willen heißt. Daraus erklärt sich, da[ss] das klassische Theater in den Augen Artauds nicht einfach Abwesenheit, Negation oder Vergessen des Theaters oder ein Nicht-Theater [...]: viel eher eine Verwischung, die das, was sie überdeckt, zu lesen gibt, eine Verfälschung ebenfalls und eine ‚Perversion‘, eine *Verführung*, die Kluft einer Verwirrung“⁵⁴⁶

Zwar lehnt Artaud ein Anknüpfen an Traditionen des überkommenen Theaters und damit den Begriff der Wiedertheatralisierung rigoros ab. Das geforderte revolutionierte Theater, das jenes überkommene ersetzen sollte, müsse aber nicht erst neu erfunden werden. Das von Artaud Geforderte wird als immer vorhandene potentielle Möglichkeit und latent Vorhandenes Prinzip verstanden. Man solle wieder zu jenen unumstößlichen, grundlegenden, immer schon existierenden Wahrheiten zurück finden. Der geforderte, in diesem Sinne nur vermeintliche ‚Neubeginn‘ kann so als ein Wiederbeginn gesehen werden, geht es doch um die Wiedererlangung des Lebens.

5.6 Ritualisiertes Theatererlebnis

Die Einschätzung manche Kritiker von Artauds Theaterentwurf als ritualisiertes Theatererlebnis soll folgend relativiert werden.

Symbole und Zeichen werden einerseits als Stellvertreter verworfen, andererseits sucht Artaud nach der Möglichkeit einer authentischen Zeichensprache. Diese Grundhaltung kann auch auf eine mögliche Rolle von rituellen Handlungen in Artauds Theater umgelegt werden, das oft mit der Vorstellung von einem ritualisierten Theater in Verbindung gebracht oder gar mit ihm gleichgesetzt wird. Bei Chrisopher Balme ist zu lesen:

⁵⁴⁵ Ebd., S.353; (Hervorheb. im Orig.).

⁵⁴⁶ Ebd., S.357; (Hervorheb. im Orig.).

„alle[n] Theorien zur Ritualisierung des Theaters [...] liegt [...] die Tendenz zugrunde, ein (zumeist ritualisiertes) Theatererlebnis zu schaffen, das sich vom rein fiktionalen Nachvollzug der Bühnenhandlung absetzt. Antonin Artauds Forderung nach einem Theater jenseits der Repräsentation entspricht dem Wunsch, den mimetischen Darstellungs- und Wahrnehmungsmodus aufzuheben und ihn durch unmittelbare Erfahrung zu ersetzen.“⁵⁴⁷

Peter Simhandl bezieht sich auf den Ursprung des Theaters „in magischen Ritualen“, wobei sie „meist in der mimetischen Darstellung des herbeigewünschten Zustandes“ bestanden. Er beschreibt sie als „körpersprachliche Rituale“, „rituelle[...] Zeremonien“ und „symbolische Beschwörungen“ der Natur.⁵⁴⁸ Indem das „kollektive[...] Clan-Wesen“ einer „auf Privatbesitz und hierarchischen Machtstrukturen basierende[n] Gesellschaftsordnung“⁵⁴⁹ wich, entwickelte sich aus jenem magischen Brauchtum das religiöse Ritual. Simhandl beschreibt es als durch einen wesentlichen Unterschied gekennzeichnet, denn durch die Schaffung des Priesters als Vermittlungsinstanz wird Identifikation durch Stellvertretung und Repräsentation ersetzt:

„In der Gestalt des Priesters schuf sich das Kollektiv eine Vermittlungsinstanz, die göttlich berufen und gesellschaftlich sanktioniert war, den Gott auf Erden zu repräsentieren. [...] Im Unterschied zu den Teilnehmern am magischen Brauchtum, die sich mit dem Gott unmittelbar identifizierten, weist im religiösen Ritual der Priester lediglich stellvertretend auf die Macht hin, die sich ihm offenbart, selbst aber einer höheren Welt angehört.“⁵⁵⁰

Das hat nicht nur Auswirkungen auf das Verhältnis zwischen Darsteller und Dargestelltem, sondern auch auf jenes zwischen Darstellern und den an dem Geschehen Beteiligten, denn die zuvor aktiv vollziehend Beteiligten werden zu passiv nachvollziehenden Zuschauern: „Die Gemeinde verhält sich dabei im wesentlichen passiv. Während der Priester etwas darstellt, stellt sie sich lediglich etwas vor.“⁵⁵¹ Simhandl bestimmt dies als „Struktur von Theater“, die nun vollends von der Ablösung vom Glauben an die Wirklichkeit der Handlung und dem Wissen um die Fiktion der nunmehr vorgeführten Handlung gekennzeichnet ist:

„Entkleidet man dieses Verhalten des religiösen Charakters, so entspricht es ganz und gar der Struktur von Theater. Dort tritt allerdings an die Stelle des verpflichtenden Glaubens an die Realität des Dargestellten die freiwillige Verabredung, die fiktive Realität des Spiels als echte zu akzeptieren. Voraussetzung für den Schritt dahin war [...] die Tatsache, da[ss] der Mensch gelernt hatte, zwischen Sein und Schein zu unterscheiden“⁵⁵²

Artaud sucht die Identifikation, die vor ihrer Ablösung durch eine distanzierte Haltung im religiösen Ritual ursprünglich im rituellen Brauchtum noch zu finden ist, lehnt hingegen jede mimetische Darstellung ab, die auf bloß stellvertretend auf Abwesendes verweist und deren

⁵⁴⁷ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S.46.

⁵⁴⁸ Simhandl, *Theatergeschichte in einem Band*, S.12.

⁵⁴⁹ Simhandl, *Theatergeschichte in einem Band*, S.12.

⁵⁵⁰ Ebd.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Ebd., S.12f.

Zeichenhaftigkeit die Möglichkeit der Wiederholung eingeschrieben ist.

Doris Kolesch führt Artauds Interesse am Ritual zurück auf die

„Differenzqualität zu den Verhaltens- und Lebensweisen im Frankreich des 20. Jahrhunderts, das unter Leitbegriffen wie Industrialisierung, Arbeitsteilung, Säkularisierung und Rationalisierung steht. [...] Magie und Ritus sind für Artaud Chiffren anderer als der in Europa eingeschliffenen Wahrnehmungsweisen und Erkenntnisformen.“⁵⁵³

Sie verweist dabei auf den hohen Grad an Authentizität des Rituals, indem es bei seinem Vollzug zu Artauds geforderten Zusammenfall von Signifikat und Signifikant kommen kann:

„Rituelle Handlungen konvergieren insofern mit Artauds analogischem Weltbild, als die in einem Ritus verwendeten Zeichen ein – zumeist mythisches – Signifikat bedeuten und zugleich dieses Bedeutete selbst sind. Im Ritus werden das Leben und seine übernatürlichen Kräfte repräsentiert und gleichzeitig *in actu* vollzogen, was genau Artauds ikonischem Sprachgebrauch entspricht. Am Ritual fasziniert Artaud, da[ss] es jede Vorstellung einer Imitation von Wirklichkeit und jede Idee von Psychologie tilge.“⁵⁵⁴

Gleichzeitig weist sie darauf hin, dass man Artaud nur bedingt mit der Vorstellung einer Ritualisierung des Theaters in Verbindung bringen kann, da er bloß Elemente des Rituals für sein Theater als geeignet erachtet:

„Wenn wir in *Le théâtre et son double* vom Theater als einer rituellen und heiligen Handlung lesen, bei der die Sprache als Mittel magischer Beschwörung fungiert und die Worte zu Zauberformeln transformiert sind, hilft uns der Rekurs auf ethnologische oder anthropologische Konzepte nur begrenzt weiter. Eklektizistisch bedient sich Artaud einiger Aspekte des Rituals, während er andere, ebenso zentrale Momente negiert oder ins Gegenteil verkehrt.“⁵⁵⁵

Artaud interessieren dabei die identifikatorischen Elemente des Rituals, die referenzielle Struktur der im Ritual verwendeten Zeichen wird sowie das Prinzip der Wiederholung, deren Möglichkeit für die rituelle Handlung konstitutiv ist, hingegen ablehnt:

„So kann er in *Le théâtre et son double* ein rituelles Theater entwerfen und dabei dennoch ein konstitutives Merkmal des Ritus negieren, nämlich die durch Regeln gesicherte strenge Wiederholbarkeit ritueller Akte.“⁵⁵⁶

Jene Ablehnung der mimetischen Bezüge und des Prinzips der Wiederholung bedingen bei allem Interesse am Ritual gleichzeitig letztlich Artauds Ablehnung ritueller Strukturen. Er schreibt von einer Flucht in das Ritual vor wirklichem Erleben und Handeln und schreibt von

⁵⁵³ Kolesch, „Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud“, S.249.

⁵⁵⁴ Ebd; (Hervorheb. im Orig.).

⁵⁵⁵ Ebd.

⁵⁵⁶ Ebd., S.249f.

einem „Schwindel der Rituale“⁵⁵⁷, denn

„Ein Schauspiel, das sich jeden Abend nach den immer gleichen Riten, die immer dieselben bleiben, wiederholt, kann nicht mehr unsere Zustimmung bekommen. Für uns mu[ss] das Schauspiel, dem wir beiwohnen, einmalig sein“.⁵⁵⁸

Abgelehnt wird dabei zentral die Flucht in den

„reinen Geist [...], der [...] Geist ewiger Faulheit ist, der immer vor dem Schmerz und in der Furcht, ihm zu nahe zu kommen, ihn ebenso nahe zu erleiden, [...] sich in die Kritik der Quellen geflüchtet hat, wie Priester in den Liturgien der Messe den Spasmen eines Ge-
kreuzigten entfliehen.“⁵⁵⁹

„Ritus“ als „kult. Brauch, relig. Handlung, Ritual“⁵⁶⁰ und „Ritual“ als „1 Gesamtheit der Riten; 2 *auch*: (einzelner) Ritus;“⁵⁶¹ verweisen zudem immer (auch) auf Tradiertes. In Artauds Ablehnung des Rituals sieht Mattheus das „ende des konformitätszwangs, der konventionen, das ende rituaisierter verhaltensmodelle, die nichts anderes enthalten als macht = kapital derjenigen, die uns beherrschen, terrorisieren“.⁵⁶²

Das Theater der Grausamkeit lehnt den mimeischen Modus ab, indem es weder Zukünftiges heraufbeschwören, noch sich auf Vergangenes beziehen sollte, denn: „Tanzen heißt, einen Mythos zu erleiden, ihn also *durch die Wirklichkeit zu ersetzen*.“⁵⁶³ Die Handlung soll wirklich vollzogen, und nicht aus der sicheren Distanz des – normierenden – Ritus heraus bloß dargestellt, vorgestellt oder nachvollzogen werden. Es soll im Gegensatz dazu zentral darum gehen, den präsenten, niemals wiederkehrenden Moment, in dem ebenso wie Heilung und Harmonie auch Gefahr und Chaos immer schon potenziell vorhanden sind, zu vollziehen.

5.7 Vorwurf der Esoterik

Im Folgenden soll auf den vermeintlichen Bezug zur Esoterik im Œuvre Artauds eingegangen werden.

„Esoterik“ wird definiert als „Geheimlehre; Geheimwissenschaft“⁵⁶⁴, ein „Esoteriker“ sei ein „in eine Geheimlehre Eingeweihter“.⁵⁶⁵ Im übertragenem Sinne verweist „esoterisch“ dabei

⁵⁵⁷ Artaud, *Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft*, S.63.

⁵⁵⁸ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.17.

⁵⁵⁹ Ebd., S.62f.

⁵⁶⁰ Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, Begriff: „Ritus“, S.800.

⁵⁶¹ Ebd., Begriff: „Ritual“, S.799.

⁵⁶² Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.29.

⁵⁶³ Artaud, Antonin, „Brief an Pierre Bousquet“, Rodez 16.Mai 1946, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Mattheus/Pichler, S.23; (Hervorheb. im Orig.).

⁵⁶⁴ Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, Begriff: „Esoterik“, S.364.

⁵⁶⁵ Ebd., Begriff: „Exoteriker“, S.364.

zusätzlich auf die Eigenschaften „geheimnisvoll, irrational, mysteriös, rätselhaft; (*bildungsspr.*): nebulös, sibyllinisch; (*abwertend*): dunkel“.⁵⁶⁶

Der Begriff ‚Esoterik‘ wird dabei oft unreflektiert mit den Begriffen ‚Spiritualität‘, ‚Mystik‘ und ‚Metaphysik‘ synonym verwendet, auf deren Bedeutung in diesem Zusammenhang kurz eingegangen werden soll. ‚Spiritualität‘ kann als „Geistigkeit“⁵⁶⁷ bestimmt werden, ‚Spiritualismus‘ als „Lehre, dass der Geist das einzig Wirkliche und das Körperliche nur seine Erscheinungsweise sei“⁵⁶⁸ – unter ‚Spiritismus‘ wird hingegen der „Glaube an Geister und ihre Erscheinungen“⁵⁶⁹ verstanden. ‚Mystik‘ ist „Form des relig. Erlebens, bei der durch Versenkung schon im jetzigen Dasein die Vereinigung mit dem Göttlichen gesucht wird“⁵⁷⁰, während ‚Metaphysik‘ die „lehre von den letzten, nicht erkennbaren Zusammenhängen des Seins, vom Übersinnlichen“⁵⁷¹ ist.

Immer wieder wird Artaud in der Sekundärliteratur in die Nähe der Esoterik gebracht. Er hätte sich „früh [...] mit Fragen der Magie und der Esoterik“⁵⁷² beschäftigt, bei Paolo Fabrii stößt man diesbezüglich auch auf den Begriff der „esoterischen Verirrungen“.⁵⁷³ Nach Mattheus hätte das Interesse an esoterischen Gehalten im Laufe seines Lebens an Intensität zugenommen und „eine wahrhaft existentielle Bedeutung für ihn“⁵⁷⁴ angenommen: Artaud wäre „zum Esoteriker, sein lauern auf Vorzeichen notorisch“⁵⁷⁵ geworden. Gegen Ende seines Lebens, hätte er „auf manche wie ein spleeniger Okkultist gewirkt haben“ müssen.⁵⁷⁶

Artauds Texte weisen durchaus eine hohe Affinität zu spirituellem und mystischem Gedankengut auf. Sein Interesse an einschlägigen Schriften und Praktiken legt Zeugnis davon ab. So gehören zu seiner Lektüre unter anderem die *Kabbala*⁵⁷⁷, das *Popol-Vuh*⁵⁷⁸, das *Ägyptische*⁵⁷⁹ sowie das *Tibetische*⁵⁸⁰ Totenbuch und das *Tao-tê-king*⁵⁸¹. Artaud bezieht sich auf „Odin,

⁵⁶⁶ Duden, *Das Synonymwörterbuch*, Begriff: „Esoterisch“, S.355.

⁵⁶⁷ Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, Begriff: „Spiritualität“, S.878.

⁵⁶⁸ Ebd., Begriff: „Spiritualismus“, S.878.

⁵⁶⁹ Ebd., Begriff: „Spiritismus“, S.878.

⁵⁷⁰ Ebd., Begriff: „Mystik“, S.669.

⁵⁷¹ Ebd., Begriff: „Metaphysik“, S.645.

⁵⁷² Fock, Holger, *Antonin Artaud und der surrealistische Bluff. Poesie des Körpers versus Poesie des Bildes*, Berlin: Edition Tiamat 1988, S.188.

⁵⁷³ Fabbri, Paolo, „Die Kräfte des Zeichens“, in: *Die Künste im Dialog der Kulturen. Europa und seine muslimischen Nachbarn*, Hg. Christoph Wulf/Jacques Poulain/Fathi Triki, Federal Republic of Germany: Akademie Verlag 2007, S.195-206, S.196.

⁵⁷⁴ Mattheus, „Die legendäre Lebensgeschichte des Saint Arto“, S.43.

⁵⁷⁵ Ebd., S.39.

⁵⁷⁶ Ebd., S.47.

⁵⁷⁷ Vgl. Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.121 u. S.140.

⁵⁷⁸ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.161. Es handelt sich dabei um das Heilige Buch der Quiché Maya.

⁵⁷⁹ Vgl. Ebd., S.47.

⁵⁸⁰ Vgl. Hg. Mattheus/Pichler, *Über Antonin Artaud*, S.75.

Rama, Fu-Hi, Lao-Tse, Zoroaster, Konfuzius“ als „Größen“ der „Kulturen in geistiger und gesellschaftlicher Hinsicht“.⁵⁸² Artaud bezieht sich auf die Themen des Theaters als „interpretiert nach den ältesten Texten, die den alten Kosmogonien mexikanischen, hinduistischen, jüdischen, iranischen und anderen Ursprungs entnommen sind“.⁵⁸³ In diesem Zusammenhang bezieht er sich sogar ausdrücklich selbst auf eine Esoterik, wenn er schreibt: „Wer sieht nicht, da[ss] alle diese Arten von Esoterik übereinstimmen und geistig dasselbe bedeuten!“⁵⁸⁴ Hinzu kommt seine Beschäftigung mit der Gnostik⁵⁸⁵, der Zahlenmystik, dem Okkultismus, der Wahrsagerei, der Astrologie⁵⁸⁶, der Alchimie⁵⁸⁷, den Tarot-Karten, den Horoskopen und auch mit den mittlerweile im Westen als alternative Medizin anerkannten Praktiken der Akkupunktur⁵⁸⁸ und der Homöopathie⁵⁸⁹. Zudem beschäftigt sich Artaud im Zusammenhang mit dem Interesse an kultischen Handlungen mit den Praktiken des Schamanismus, des Animismus, des Exorzismus⁵⁹⁰, des Totemismus⁵⁹¹, der Initiation, des Voodoo und der Ekstase⁵⁹².

Auch in Bezug auf weitere, von Artaud aufgegriffenen Themenbereichen kann eine Affinität zu spirituellem und mystischem Gedankengut festgestellt werden. So wird beispielsweise die Vernachlässigung Sphäre des Glaubens in der rationalistisch ausgerichteten modernen Kultur beklagt und ihm eine zentrale Stellung in Artauds Theaterentwurf zugewiesen. Artaud sieht sogar eine Grundvoraussetzung für die geforderte kulturelle Revolution in der Bereitschaft der Menschen zu glauben, denn wir „müssen an das glauben, was wir sehen“.⁵⁹³ Das Theater wird des Weiteren wiederholt mit Magie gleichgesetzt, so schreibt Artaud: „Ich schlage vor, beim Theater auf jene elementare, magische Vorstellung zurückzukommen“.⁵⁹⁴ Jene Magie beruhe auf ewigen Geheimnissen, die die universelle Grundlage jeder echten Kultur bilden würden,

⁵⁸¹ Vgl. Artaud, *Die Tarahumaras*, S.234.

⁵⁸² Artaud, Ebd., S.65.

⁵⁸³ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.132.

⁵⁸⁴ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.161.

⁵⁸⁵ „[...] so tragen seine stetigen Versuche, den Dualismus von Körper und Geist zu überwinden, deutliche Züge einer gnostischen Alternative“. (Pichler, „Notiz zum Materialienband über Antonin Artaud 2002“, S.7).

⁵⁸⁶ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.43.

⁵⁸⁷ „Zwischen dem Prinzip des Theaters und dem der Alchimie herrscht eine geheimnisvolle Wesensgleichheit.“ (Artaud, Ebd., S.51).

⁵⁸⁸ Vgl. Artaud, *Die Tarahumaras*, S.167.

⁵⁸⁹ Vgl. Ebd., S.224.

⁵⁹⁰ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.29.

⁵⁹¹ Ebd., S.12.

⁵⁹² Ebd., S.70.

⁵⁹³ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.17. Die Forderung nach der Bereitschaft zu glauben bezieht sich dabei insbesondere auf die Fähigkeit, Formen mit Themen und Kräften zu identifizieren und sie ohne analytische Distanzierung als unumstößliche Wirklichkeit erfahren zu können, wie sich dies in vielen Kulturen etwa durch die Identifizierung von Signifikant und Signifikat vollzieht, und Gottheiten dann etwa wirklich als in den Götterstatuen anwesend geglaubt werden, sowie auch der Leib Christi in der Eucharistie gegenwärtig geglaubt wird. (Vgl. Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.13f.)

⁵⁹⁴ Ebd., S.85.

und verneint den analytischen Geist.⁵⁹⁵ Darin, dass wir diesen Geheimnissen wieder ihre angemessene große Bedeutsamkeit zukommen lassen sollten, sieht Artaud den Schlüssel zur Wiedererlangung wahrer Kultur. Denn

„[m]ehr noch als Wissen stachelt Nichtwissen an, [...] es legt eindringlicher als alles andere nahe, sich vor Täuschungen in acht zu nehmen. [...] Das Nichtwissen, aber ein erleuchtetes und bewußtes Nichtwissen, ist der Zement der Wahrheit.“⁵⁹⁶

Artaud schreibt in Bezug auf den Wunsch nach dessen Wiedererlangung vom „universellen Leben“⁵⁹⁷, von ewigen Wahrheiten, von einem „reinen Theater[...]“⁵⁹⁸ und bezeichnet sein Theater außerdem als „religiös“⁵⁹⁹ oder „heilig“⁶⁰⁰. Auch das Interesse an Themen „jenseits der Zeit“⁶⁰¹, die ihre Aktualität niemals verlieren würden, die Artaud als „kosmisch, universal“⁶⁰² bezeichnet und die ihn zu einer Beschäftigung mit der Bedeutung von Mythen führt, kann als Interesse an metaphysischem Gedankengut gedeutet werden.⁶⁰³

Auch wiederholt direkte Bezüge zur ‚Metaphysik‘ sind zu erwähnen, wobei sie ebenso als zentrales Merkmal der erneuerten Kultur bestimmt wird, denn „ohne Metaphysik gibt es keine Kultur.“⁶⁰⁴ Artaud ist bestrebt davon, „eine Metaphysik des Wortes, der Gebärde, des Ausdrucks zu schaffen“. ⁶⁰⁵ Nicht nur das Theater wird dabei als ein metaphysisches bestimmt⁶⁰⁶, ebenso schreibt Artaud von der Vorstellung vom Schauspieler als „Metaphysiker“. ⁶⁰⁷

Gleichzeitig ist es dennoch nicht schlüssig, Artauds Theaterentwurf trotz des großen Interesses an spirituellem, mystischem oder metaphysischem Gedankengut selbst als ‚esoterisch‘ zu bezeichnen. Er davon, das Theater solle „auf alle Mittel verzichten, die direkt oder indirekt

⁵⁹⁵ Vgl. Artaud, *Die Tarahumaras*, S.233.

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Artaud, *Die Cenci*, S.76.

⁵⁹⁸ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.61.

⁵⁹⁹ Ebd., S.85.

⁶⁰⁰ Ebd., S.170.

⁶⁰¹ Artaud, *Die Cenci*, S.76.

⁶⁰² Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.132.

⁶⁰³ Die Sorge Artauds gilt dem Umstand, dass die Mythen aufgrund der verlorenen Glaubensfähigkeit der Menschen Gefahr laufen würden, auf immer zu verlöschen. Es gebe „in Europa schon lange keine Mythen mehr, an die man kollektiv glauben könnte. Wir warten alle gespannt auf die Geburt eines verbindlichen, kollektiven Mythos“. (Artaud, *Die Tarahumaras*, S.116). Mythen sind nach Heiner Müller „sehr frühe Formulierungen kollektiver Erfahrung“ (Müller, Heiner, „Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie“, in: Hg. Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt: Verlag der Autoren 1994, S.141-154, S.149). und würden laut Artaud „in jedem von uns wieder Vorstellungen, die mit der Masse zu tun haben“ entfachen. (Artaud, *Die Tarahumaras*, S.116).

⁶⁰⁴ Ebd., S.168.

⁶⁰⁵ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.96.

⁶⁰⁶ Vgl. Ebd., S.47f.

⁶⁰⁷ Ebd., S.144.

den Aberglauben betreffen, wie: religiöse, patriotische, esoterische“.⁶⁰⁸ Artaud selbst kritisiert die den Begriff, wenn er schreibt:

„Wenn man weiß, da[ss] sich der astronomische Sonnenkult auf der ganzen Welt durch Zeichen geäußert hat und da[ss] diese Zeichen die gleichen sind wie diejenigen einer uralten und sehr vollkommenen Wissenschaft, die in der absurden Sprache Europas UNIVERSALLE ESOTERIK genannt wird“.⁶⁰⁹

Die geforderte Kultur und das geforderte Theater sollen in keiner Weise einen esoterischen Ort für einen geschlossenen Kreis von Eingeweihten darstellen, sondern haben im Sinne der angestrebten kulturellen Revolution im Gegenteil möglichst jeden zu erreichen. Theater würde insbesondere aufgrund seiner Fähigkeit, auf Kollektive einwirken und sie umwälzen zu können, die ihm zugedachte zentrale Rolle erfüllen können.⁶¹⁰ Artaud fordert ein Theater für die Massen, das sich nach außen wendet und allen zugänglich sein sollte. Denn „[w]ir kennen den Elfenbeinturm nicht mehr“.⁶¹¹ An anderer Stelle schreibt er:

„das heißt Theater machen oder neu machen; und das Wichtige ist, nicht etwa zu glauben, dieser Akt müsse sakral, das heißt vorbehalten bleiben. Das Wichtigste ist der Glaube, da[ss] ihn jeder Beliebige vollziehen kann“.⁶¹²

In diesem Sinne kann Artauds Bestreben vielmehr als ‚exoterisch‘ bezeichnet werden, „für die Öffentlichkeit, die Allgemeinheit, nicht für Eingeweihte bestimmt“.⁶¹³ Die Esoterik, so der zentrale Vorwurf Artauds, hätte den von ihm so vehement geforderten Kontakt mit dem Leben nie aufgenommen. Es geht ihm nicht darum, etwaige kulturelle Geheimnisse zu hüten. Die Geheimnisse stellen vielmehr Grundlagen der ersehnten Kultur dar. Artaud geht es um eine Bewusstwerdung von universellen Wahrheiten, die in weiterer Folge zur Lebenswirklichkeit werden sollten.

Auch Helga Finter relativiert die Einschätzung von Artauds Œuvre als ‚esoterisch‘ und verweist in diesem Zusammenhang auf die „Privilegierung und Überbewertung des esoterischen und alchemistischen Intertextes bei Artaud“.⁶¹⁴

5.8 Praxisferne Utopie

Artauds Gesellschaftsentwurf wird oft als ‚utopisch‘ bezeichnet.

⁶⁰⁸ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.43.

⁶⁰⁹ Ebd., S.66.

⁶¹⁰ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.29.

⁶¹¹ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.165.

⁶¹² Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.15.

⁶¹³ Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, Begriff: „exoterisch“, S.371.

⁶¹⁴ Finter, *Der subjektive Raum*, S.37.

Eine ‚Utopie‘ ist dabei „1 Schilderung eins künftigen (gesellschaftl. o.Ä.) Lebens oder Zustandes; 2 Plan ohne eine reale Grundlage, Wunschtraum“.⁶¹⁵ Synonym steht sie für:

„Fantasie[gebilde], Illusion, Irrealität, Kopfgeburt, Luftschloss, Phantom, Traumbild, Traumgebilde, Trugbild, Unwirklichkeit, Vision, Vorstellung, Wahn, Wunschtraum, Zukunftstraum; (*bildungsspr.*): Fiktion, Imagination, Schimäre; (*abwertend*): Hirngespinnst; (*ugs. abwertend*): Spinnerei“⁶¹⁶,

und ‚utopisch‘ ist synonym gesetzt mit

„idealisierend, trügerisch, unrealistisch, verfehlt, wirklichkeitsfern; zu schön, um wahr zu sein; (*geh.*): unwirklich; (*bildungsspr.*): fantastisch, illusionär, illusionistisch, illusorisch, irreal, visionär.“⁶¹⁷

Die Feststellung eines ‚utopischen‘ Unterfangens bezieht sich auf Artauds Vorstellungen von Theater sowie Kultur gleichermaßen. Dabei liegt die Wertung seiner Intentionen zwischen jenen einer praxisfernen ‚Utopie‘ als illusionärem Hirngespinnst oder Wahns, die einem Scheitern oder Unvermögen gleichgesetzt werden kann, und jenen einer scharfsinnigen Vision.

Es kann festgestellt werden, dass Artaud keine systematisch beschriebenen Instrumente für eine Umsetzung des Theaters der Grausamkeit präsentiert. Seine Ausführungen in Inszenierungsentwürfen und anderen Texten in Bezug auf die Umsetzung des Theaters lassen Fragen in Bezug auf die konkrete theaterpraktische Realisierung offen. Es gehe Artaud, so helga Finter, „nicht um eine Dramaturgie, nicht um ein Werkzeug – *organon* – für ein neues Theater“.⁶¹⁸ Im Vordergrund steht ebenso nicht eine bis ins Detail schlüssig durchargumentierte Philosophie, sondern die tatsächliche Wirkung und das Resultat, denn: „Ob die Hypothese nun exakt ist oder nicht, wichtig, ist, da[ss] sie verifizierbar ist.“⁶¹⁹

Aus den Misserfolgen bei den Versuchen einer konkreten Umsetzung des Theaters der Grausamkeit schließen Artauds Kritiker auf die generelle Unumsetzbarkeit seiner Vorstellungen und stellen ihre Wertlosigkeit für die Theaterpraxis fest in Urteilen wie „sein übergroßer Anspruch“ oder sein „mangelndes Realitätsgefühl“.⁶²⁰ Für Blüher bleibt in diesem Zusammenhang die Frage strittig, „inwieweit das Spätwerk Artauds noch tragfähige und realisierbare neue theatertheoretische Ansätze“ enthalte.⁶²¹

⁶¹⁵ Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, Begriff: „Utopie“, S.965.

⁶¹⁶ Duden, *Das Synonymwörterbuch*, Begriff: „Utopie“, S.949.

⁶¹⁷ Ebd., Begriff: „utopisch“.

⁶¹⁸ Finter, *Der subjektive Raum*, S.1f; (Hervorheb. im Orig.).

⁶¹⁹ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.141.

⁶²⁰ Plocher, Hans Peter, *Der lebendige Schatten. Untersuchungen zu Antonin Artauds „Théâtre de la Cruauté“*, Bern: Herbert Lang, Frankfurt a. Main, 1974, S.39; u. Grimm, Jürgen, *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930*, Beck: München, 1982, S.296, zit. n. Finter, *Der subjektive Raum*, S.4.

⁶²¹ Blüher, *Antonin Artaud und das „Nouveau Theatre“ in Frankreich*, S.11.

Der Vorwurf der Realitätsferne und des folgerichtigen Scheiterns kann dabei generell pauschal auf Artauds Gesellschaftskritik umgelegt werden. Bezug nehmend auf das breite Desinteresse von Verlagen daran, Artauds Schriften zu veröffentlichen⁶²², schreibt Bernd Mattheus: „die gesellschaftliche Relevanz der Texte bestreitend, hat man sich darauf geeinigt, da[ss] Artaud uns nichts sagen kann, außer da[ss] er selbst nie etwas hat sagen und schreiben können.“⁶²³ Dabei würde das von Artaud selbst empfundene Unvermögen, einen adäquaten sprachlichen Ausdruck zu finden⁶²⁴, das er insbesondere in der Korrespondenz mit Jacques Rivière thematisiert⁶²⁵, „gerne zur Untermauerung der praktischen Bedeutungslosigkeit der Schriften, vor allem des Spätwerks, herangezogen“ werden.⁶²⁶

Nun kann festgehalten werden, dass Artauds Theater- und Kulturkritik sich, insbesondere in Bezug auf die überkommene Kultur, auf erst zu etablierende Vorstellungen verweist. Helga Finter schreibt folglich:

„Es geht um eine *U-topie* des Theaters, das als Raum verstanden wird, ‚wo das Denken erst seinen Körper finden soll‘, ein Raum, der ein dezentriertes Subjekt transfiguriert [...]“.⁶²⁷

Die Feststellung, dass es sich bei Artauds Theater- und Kulturkritik um eine Utopie handelt, der in diesem Zusammenhang Praxisferne attestiert werden kann, ist dabei nicht zwingend mit dem Vorwurf ihres Unvermögens oder Scheiterns gleichzusetzen. Die tiefgreifende Revolution gesellschaftlicher Werte und Strukturen, die Artaud fordert, setzt die Bereitschaft der Gesellschaft zu deren Verwirklichung voraus.⁶²⁸ Dass die Umsetzung des geforderten Theaters eng mit dem Einsatz des Publikums und seinem Willen zur Bewusstseins- und Gesellschaftsveränderung verbunden ist, thematisiert Artaud bereits 1926 im ersten Manifest *Das Alfred-Jarry-Theater*. Als wesentlicher Aspekt für die Realisierung des Geforderten wird die Anwesenheit eines Publikums bestimmt, das von der Bereitschaft zu dessen Umsetzung gekennzeichnet ist:

„In dem Augenblick, da wir die Idee eines reinen Theaters in Umlauf bringen und versuchen, ihm konkrete Formen zu verleihen, besteht eine der ersten Fragen, die wir uns stellen müssen, darin, ob wir ein Publikum finden können, das imstande ist, uns ein Minimum an notwendigem Vertrauen und Glauben zu schenken: kurz: *unsere Interessen zu teilen*. Denn

⁶²² Mattheus schreibt, „da[ss] Artaud bis auf seine ‚theoretischen‘ Schriften zum Theater weitgehend ignoriert wird und in Deutschland keinen Verleger findet“. (Mattheus, *jede wahre Sprache ist unverstündlich*, S.34).

⁶²³ Ebd.

⁶²⁴ „Wobei Artaud ‚sein Verhältnis zu dieser ‚Sprachstörung‘, die er als Mangel und Verlust empfindet, später revidieren [soll] und sich bekenntnishaft (‚ich schreibe für Analphabeten‘) gegen das geschriebene Wort wenden“ soll. (Ebd., S.54.)

⁶²⁵ Vgl. Artaud, *Frühe Schriften*, S. 15-43.

⁶²⁶ Mattheus, *jede wahre Sprache ist unverstündlich*, S.54.

⁶²⁷ Finter, *Der subjektive Raum*, S.1f.

⁶²⁸ „Wenn uns die Stimme dieses Empörers nicht mehr verstörte, sondern lediglich störte in unserer Weltanschauung, dann hätten wir definitiv sein Vermächtnis degradiert zu Manuskriptstapeln“. (Mattheus, *Die Kunst und der Tod*, S.14f.).

im Gegensatz zu den Literaten oder Malern ist es uns unmöglich, auf das Publikum zu verzichten, das im übrigen ein wesentlicher Bestandteil unseres Versuchs sein wird.“⁶²⁹

Artauds Theater, ist in jener Gesellschaft, die ihn im Europa des 20. Jahrhunderts umgibt, nicht umzusetzen. Eine Umsetzung würde gleichzeitig die Sprengung jener Gesellschaft bedeuten. Artaud schreibt dazu Folgendes:

„[I]ch habe nicht gesagt, dass ich direkt auf die Zeit einwirken wollte; ich habe gesagt, dass das Theater, das ich machen wollte, eine andere Form von Zivilisation zur Voraussetzung hatte, um möglich zu sein, um von der Zeit akzeptiert zu werden.“⁶³⁰

Damit kann Artaud nur auf Intendiertes verweisen: Denn „[d]er Tanz / und auch das Theater / haben noch nicht zu existieren begonnen“⁶³¹ und in „welche Richtung du dich auch wendest, [du hast] noch nicht *begonnen* [...] zu denken.“⁶³²

Da die von Artaud geforderte Gesellschaft erst geboren werden müsse, schreibt Catrin Pichler, verweise er daher in seinen Schriften zum Theater auf „Unvollendetes, noch Uneingelöstes“ und „auf eine erst zu verwirklichende Form, auf eine Wahrheit, die noch zu erschließen ist, auf ein erst ‚Zur Welt kommen‘.“⁶³³ Sie verweist daher auf „Artauds Werk“ als „dem unvollendeten Projekt der Moderne.“⁶³⁴ Derrida schreibt dazu ähnlich:

„Die Leere, der Leer- und Freiraum für dieses Theater hat noch nicht ‚zu existieren begonnen‘, sie ist nur das Maß für die befremdliche Distanz, die uns von der unumgehbaren Notwendigkeit trennt, vom präsenten (oder vielmehr aktuellen, aktiven) Werk der Bejahung.“⁶³⁵

Das Theater wird in diesem Zusammenhang bestimmt als Realisation des Unmöglichen, denn „Theater kann es nur von dem Augenblick an geben, in dem tatsächlich das Unmögliche beginnt.“⁶³⁶ Ziel sei es dabei, „die Begrenztheit des Menschen und seiner Fähigkeiten zu verwerfen und die Grenzen dessen, was man Realität nennt, bis ins Unendliche zu erweitern.“⁶³⁷

Auch Mennemeier verweist darauf, dass „Artauds literarisches Schaffen und sein Leben das Motiv des Scheiterns“ permanent umkreist hätte. Er weist dieses Scheitern gleichzeitig der Gesellschaft und nicht Artauds etwaigem Unvermögen zu, wenn er schreibt:

⁶²⁹ Artaud, *Das Alfred-Jarry-Theater*, S.15; (Hervorheb. Im Orig.).

⁶³⁰ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.126.

⁶³¹ Ebd., S.34.

⁶³² Artaud, *Frühe Schriften*, S.117.

⁶³³ Pichler, „Notiz zum Materialienband über Antonin Artaud 2002“, S.7.

⁶³⁴ Ebd.

⁶³⁵ Derrida: „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, S.353.

⁶³⁶ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.30.

⁶³⁷ Ebd., S.15.

„Das Artaud-Theater als der Versuch, wesentlich Nicht-Darstellbares dennoch darzustellen. In einer Epoche ohne verbindliche metaphysische und überhaupt kulturelle Symbole mußte dieser extreme Versuch offenbar mit Notwendigkeit scheitern – zumal Artaud auf die Darstellung nicht eines subjektiven Erlebnisses, sondern eines Gemeinschaftserlebnisses abzielte.“⁶³⁸

Er sieht Artauds Scheitern „als Dramatiker und Theatermann“ in der rationalen Fixierung der modernen Kultur determiniert und darin

„eine Wahrheit von historisch-objektivem Rang beschlossen: das Eingeständnis, da[ss] es im modernen ‚wissenschaftlichen‘ Zeitalter anscheinend unmöglich ist, mit den Mitteln der Kunst [...] zu den metaphysischen Ursprüngen, zu einer Geschichte jenseits der Geschichte zurückzukehren“.⁶³⁹

Doris Kolesch verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass sich für die Bewertung von Artauds Theaterentwurf als praxisfern und ungenügend gerade das bekämpfte Denksystem der modernen Kultur verantwortlich zeichnet:

„Wer Artauds ästhetische Projekte an seinen Realsierungen und an den konkreten, theatralen Aufführungen mißt, verbleibt in der binären Logik des Entweder-Oder, des Erfolgreich-Nicht-Erfolgreich, also im dualistischen Denksystem und innerhalb der Normen der bürgerlichen Gesellschaft, die der Künstler doch gerade zu sprengen trachtete. Verlassen wir diese Logik, dann wird es fraglich, ob ein utopisches, ein konstitutiv mögliches ästhetisches Unterfangen wie das Artauds überhaupt scheitern kann. Vielmehr liegt es nahe, das Scheitern als genau den Modus zu verstehen, mit dem der Avantgardist sich der utopischen und radikalen Qualität seiner künstlerischen Erkundungen versichert.“⁶⁴⁰

Artaud selbst schreibt von sich selbst in diesem Sinne einerseits als eines „in der Gegenwart gescheiterten Geistes“⁶⁴¹, und gleichzeitig nach seiner Internierung in Rodez an Henri Parisot:

„Was mich betrifft, ich bin nicht gescheitert und ich werde nicht scheitern, obwohl [...] man *durch Verzauberung* jene Personen, die kommen sollen, um mir die nötigen Mittel zu bringen, damit ich draußen Leben kann, daran hindert, hier wieder mit mir zusammenzutreffen.“⁶⁴²

⁶³⁸ Mennemeier, „Das Theater als semiotische Anstalt: Antonin Artaud und Bertolt Brecht“, S.127f.

⁶³⁹ Ebd., S.128.

⁶⁴⁰ Kolesch, „Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud“, S.232.

⁶⁴¹ Artaud, Antonin, „Antonin Artaud an Peter Watson“, Paris, 27.Juli 1946, S.487-493, in: Bernd Mattheus, *Antonin Artaud 1896-1948*, S.487.

⁶⁴² Artaud, *Briefe aus Rodez*, S.60; (Hervorheb. im Orig.).

6 Naturwissenschaftliche Kritik am modernen Weltbild

Im vorliegenden Kapitel werden die zuvor gewonnen Erkenntnisse in Bezug auf die kulturkritischen Aspekte von Artauds Theaterkritik in Verbindung mit der modernen naturwissenschaftlichen Ablehnung eines dualistischen Weltbildes gesetzt. Sie geht dabei einher mit einem wachsenden Verständnis davon, Wissenschaft und Spiritualität als zwei Seiten derselben Medaille zu betrachten.

6.1 Das holistische Verständnis der modernen Physik

Es spielen bereits in vorchristlichen kosmischen Welterklärungsmodellen Vorstellungen von der Schöpfung des Menschen aus einem Gut – Böse Dualismus eine Rolle, und auch Artaud integriert jene Dualismen der Welterklärung in das Theater der Grausamkeit, wobei sie sogar namensgebend sind und ihm das zentrale Attribut der Grausamkeit verleihen, denn Theater sei ein „Abbild dieses Gemetzels, dieser unerlä[ss]lichen Trennung.“⁶⁴³

Das Denken in Dualismen kann dabei, ebenso wie das Prinzip der Mimesis, als evolutionär bedingtes, für Überlebenszwecke sinnvolles Ordnungsprinzip und Grundstruktur menschlichen Denkens gedeutet werden. Während in vormodernen Welterklärungsmodellen die Struktur des Kosmos jedoch grundsätzlich als eine untrennbare Gesamtheit erklärt wird, hat sich die moderne, insbesondere westliche Gesellschaft zunehmend von einem holistischen Bewusstsein entfernt, während in östlichen Kulturkreisen die Annahme einer nichtdualen Einheit bis heute traditionell tiefer verwurzelt ist. Die Jugend, so Artaud, „wirft dem modernen Europa vor, es habe einen Antagonismus erfunden, der in Wirklichkeit gar nicht existiert.“⁶⁴⁴

Bereits vor der Jahrhundertwende formierte sich im Zuge der zunehmenden Industrialisierung und fortschrittsgläubigen Technologiebegeisterung gleichzeitig eine massive Kritik an diesen Strömungen. Besonders paradox scheint es, dass ausgerechnet Entdeckungen in den lange als Garanten für die Gültigkeit des rationalistischen Denkens geltenden Naturwissenschaften das mechanistische Weltbild und positivistische Selbstverständnis als obsolet erkennen ließen. Die revolutionären Erkenntnisse aus Relativitäts- und Quantentheorie ernüchterten die Überzeugung von der Existenz einer objektivierbaren Welt und lieferten die naturwissenschaftliche Untermauerung für eine Kritik am deterministischen Materialismus. „Was wir beobachten, ist

⁶⁴³ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 33.

⁶⁴⁴ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.148.

nicht die Natur selbst, sondern Natur, die unserer Art der Fragestellung ausgesetzt ist“⁶⁴⁵, so lautete eine zentrale Erkenntnis.

Einsteins Relativitätstheorie zeigte, dass die Materie nicht die Festigkeit besitzt, die unsere Sinne ihr unterstellen. „Die Dinge sind keine Dinge, sondern Energie, die den Anschein und das Gefühl von Form vermittelt. Die Beschaffenheit der Welt sei nicht konstant, sondern konstant in Bewegung“⁶⁴⁶, fasst Butler-Bowdon diesen wichtigen Aspekt der neuen Erkenntnisse zusammen. Die Quantenphysik bestätigte diese Theorie mit der Entdeckung der sich nach dem überkommenen Denken eigentlich gegenseitig ausschließenden Welle-Teilchen Doppelnatur, die besagt, man müsse sich Materie bei genauer Betrachtung „eher als eine Art Feld vorstellen [...], in dem sich Energie ausdrückt“.⁶⁴⁷

Die Vorstellung einer Welt mit fließenden Übergängen und Abhängigkeiten, die nicht im ursprünglich gedachten Ausmaß an lineare Kausalitäten und ein simples Ursache-Wirkungs-Schema gebunden ist, zeichnete sich ab. Die grundsätzliche Natur unserer physischen Welt erscheint in diesem Sinne nicht mehr als Ansammlung von Objekten, sondern lasse sich eher „wie ein komplexes Netz von Interaktionen erklären“, das in ständiger Bewegung sei, so Butler-Bowdon weiter.⁶⁴⁸ Der leere Raum weise, da Teilchen spontan ohne erkennbaren Grund aus ihm herauskommen können, eine lebendige Qualität auf – in den „Kräftefeldern subatomarer Teilchen wird die Unterscheidung zwischen Materie und der Leere um sie herum hinfällig“.⁶⁴⁹

Artaud verweist 1936 in diesem Zusammenhang darauf, dass die moderne Wissenschaft uns beibringen würde, „da[ss] es niemals Materie gegeben hat“.⁶⁵⁰ Die Aufwertung der Bedeutung von Energie zulasten der Materie hat dabei auch die Vorstellung ein neues Raum-Zeit-Verständnisses zur Folge. Artaud schreibt diesbezüglich:

„*Verräumlichung*, das heißt Erzeugung eines Raums, den keine Sprache zusammenfassen oder begreifen, weil sie ihn zunächst selbst voraussetzt und so an eine Zeit appelliert, die

⁶⁴⁵ Heisenberg, Werner, zit. n. Butler-Bowdon, Tom, *50 Klassiker der Spiritualität*, übers. v. Sabine Schilasky, Heidelberg: mvgVerlag 2006, S.71.

⁶⁴⁶ Ebd., S.68.

⁶⁴⁷ Ebd.

⁶⁴⁸ Ebd., S.69.

⁶⁴⁹ Ebd.

⁶⁵⁰ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.148f.

nicht mehr die der sogenannten phonischen Linearität ist: Appell an ‚einen neuen Begriff vom Raum‘ und an eine ‚besondere Vorstellung der Zeit‘“⁶⁵¹

6.2 Wissenschaft und Spiritualität als zwei Seiten derselben Medaille

Die scheinbaren Gewissheiten von Rationalismus und Positivismus werden ausgehend von den Naturwissenschaften in Frage gestellt, relativiert und schließlich als ungenügende Modelle zur Erfassung der Wirklichkeit erkannt. Hans-Peter Dürr fasst zusammen:

„Hatte man ursprünglich vermutet, da[ss] das ‚Transzendente‘ im Laufe der Entwicklung der Naturwissenschaften immer weiter zurückgedrängt werden würde, weil letztlich alles einer rationalen Erklärung zugänglich sein soll, so stellte sich nun im Gegenteil heraus, da[ss] die uns so handgreiflich zugängliche materielle Welt sich immer mehr als Schein entpuppt und sich in eine Wirklichkeit verflüchtigt, in der nicht mehr Dinge und Materie sondern Form und Gestalt dominieren“.⁶⁵²

In Folge ihrer wissenschaftlichen Forschungen werden Physiker wie Werner Heisenberg, Niels Bohr, Fritjof Capra und Hans-Peter Dürr zum Sprachrohr einer aus den Erkenntnissen der Naturwissenschaft abgeleiteten Spiritualität und eines mystischen Weltverständnisses. „Wir werden erleben“, heißt es in der zusammenfassenden Erläuterung über Capras 1976 erschienenen *Das Tao der Physik*,

„wie uns die beiden Grundlagen der Physik des 20. Jahrhunderts – die Quantentheorie und die Relativitätstheorie – zwingen werden, die Welt auf eine den hinduistischen, buddhistischen oder taoistischen Weltbildern ganz ähnliche Weise zu betrachten.“⁶⁵³

Materie sowie auch das Individuum werden nun auch in der Wissenschaft nicht mehr als isolierte Objekte beziehungsweise Subjekte verstanden, sondern als in das Umfeld eingebettet. Die auf der Trennung von Geist und Materie beruhende Auffassung, wir wären separate Ichs in individuellen Körpern, „die bewusste Abspaltung unserer selbst von der Welt“⁶⁵⁴, hätte ein Gefühl von Fragmentierung erzeugt, die wieder rückgängig gemacht werden müsse. Dazu bestünden eine Vielzahl von Glaubensrichtungen und eben auch Handlungsoptionen.

Die wissenschaftlichen wie auch die spirituellen Erkenntnisse, vor allem in Hinsicht auf die Beschreibung von Materie und Realität, den „Mythen von Festigkeit und Permanenz“⁶⁵⁵, lassen sich in weite Teile von Artauds Forderungen integrieren wie beispielsweise zum beteilig-

⁶⁵¹ „[I]n das Schauspiel werden wir einen neuen Begriff von angewandtem Raum auf allen möglichen Ebenen und allen Stufen der Perspektive oben wie unten einführen. Diesem Begriff wird sich eine besondere Vorstellung der mit der Bewegung verschwisterten Zeit hinzugesellen [...] Auf diese Weise wird der Theaterraum nicht nur seinem Umfang und seinen Ausmaßen nach genutzt werden, sondern auch, wenn man so sagen darf, ‚in seinen Dessous.‘“ (Ebd., S.133; Hervorheb. im Orig.).

⁶⁵² Dürr, Hans-Peter, *Physik und Transzendenz. Die großen Physiker unserer Zeit über ihre Begegnung mit dem Wunderbaren*, Hg. Hans-Peter Dürr, Bad Essen: Driediger Verlag, 2012; (Orig. 1989), S.22.

⁶⁵³ Butler-Bowdon, *50 Klassiker der Spiritualität*, S.66.

⁶⁵⁴ Ebd., S.72.

⁶⁵⁵ Ebd., S.70.

ten Theater. Hans-Peter Dürr schreibt über die Auflösung der Trennung zwischen Akteur und Zuschauer:

„Die Auflösung der dinglichen Welt offenbarte, da[ss] eine Trennung von Akteur und Zuschauer, von subjektiver und objektiver Wahrnehmung nicht mehr streng möglich ist. Eine ganzheitliche Struktur der Wirklichkeit zeichnete sich ab.“⁶⁵⁶

An andere Stelle schreibt er konkret zur aktiven Haltung des Zuschauers:

„Jede Objektivierung bedeutet Trennung, das heißt Zerstörung der nicht objekthaften Einheit, in der Beobachter und beobachtetes System miteinander verschmolzen sind. Ein Zuschauer ist immer gleichzeitig mitwirkender Akteur.“⁶⁵⁷

Dermaßen sind wir nicht mehr Beobachter einer atomaren Welt, sondern werden zu tatsächlich Beteiligten an ihr. Die Unterscheidung zwischen „dem Handelnden, dem Handeln und dem Objekt der Handlung“ sei künstlich – sie „sind alle eins.“⁶⁵⁸

⁶⁵⁶ Dürr, *Physik und Transzendenz*, S.21f.

⁶⁵⁷ Ebd., S.25.

⁶⁵⁸ Butler-Bowdon, *50 Klassiker der Spiritualität*, S.72.

7 Aktualitätsbezug von Artauds Kulturkritik

Im folgenden Kapitel wird abschließend der Frage nachgegangen, welche Brisanz Artauds Forderungen heute noch besitzen.

Erwin Ringel stellt fest, dass auch nach dem zweiten Weltkrieg keine grundlegende geistige Revolution, wie sie Artaud fordert, zu verzeichnen gewesen ist. Es wäre lediglich jener Wiederaufbau erfolgt, gegen den sich Artaud im Zusammenhang mit der Frage der Wiedertheatralisierung vehement wehrte. Man gebe

„sich einem großen Irrtum hin, wenn man glaubt, da[ss] in diesem Jahre Null des totalen Zusammenbruches ein neuer Aufbau erfolgte. Es handelte sich vielmehr um einen *Wiederaufbau*. Was mit militärischen Mitteln nicht zu gewinnen gewesen war, nämlich die Herrschaft über weite Regionen zu erreichen, das wurde nun mit anderen, materiellen, wirtschaftlichen Mitteln, oft sehr erfolgreich, zu schaffen versucht. In diesem Sinne kann die Behauptung gewagt werden, da[ss] eine gewisse Kontinuität zwischen der Technikbegeisterung im Dritten Reich und dem Nachkriegs-Wirtschaftswunder mit einem blinden, neuen Glauben an Wachstum und Fortschritt besteht.“⁶⁵⁹

Ebenso ist das Leben auch heute noch weitgehend von Verdrängungen gekennzeichnet. Die Frankfurter Rundschau konstatiert an der Schwelle der Informationsgesellschaft in diesem Zusammenhang eine riesige Begleitungslücke bei der seelischen Verarbeitung von Schwellenzeiten des Lebens, und stellt die Frage nach diesbezüglichen Lösungswegen:

„Die archaischen Grundzüge des Menschen melden sich in Krisen und Abschiedszeiten z.B. beim Tod eines Menschen wie eh und je in ihrer ungezügelten Wildheit zurück - deshalb Kultur -und erschrecken die Lebenden mit panischer Angst. Wer wird in Zukunft Archaik und moderne Lebensweltlichkeit miteinander befrieden? Wer die Rituale und symbolischen Formen der Übergangsriten als gesellschaftliche Hilfen bereitstellen?“⁶⁶⁰

Dabei findet der Sinnverlust der modernen Kultur, den Artaud insbesondere auf die Vorherrschaft der Dualismen und des rationalen Geistes zurückführt, Ausdruck in eben jenen Verdrängungen, zu deren Bewusstwerdung Artauds Theater Raum bieten wollte.

Welches gefährliche Potential in jener kollektiven Verdrängung liegt, darauf hat der Tiefenpsychologie Erwin Ringel hingewiesen. „Wir müssen alles tun, um aus Zivilisation Kultur zu machen, jene Kultur, die [...] das Verdrängte aus dem Zustand der Unbewußtheit wieder in den der Bewußtheit zurückführt.“⁶⁶¹ Er weist wiederholt auf die Gefahr hin, die im Zuge des Fortschritts durch Verdrängung erzeugt würde:

⁶⁵⁹ Fried, Erich/Alfred Hrdlicka/Erwin Ringel, *Die da reden gegen Vernichtung. Psychologie, bildende Kunst und Dichtung gegen den Krieg*, Wien: Europaverlag ²1986, S.24.

⁶⁶⁰ Frankfurter Rundschau, „Das Kulturgut Tod darf nicht länger ignoriert werden“, 23.November 1996, zit. in: Negt, *Was ist das: Kultur?*

⁶⁶¹ Fried/Hrdlicka/Ringel, *Die da reden gegen Vernichtung*, S.14.

„Nun, wir sind ‚zivilisierte‘ Menschen, sind sehr stolz darauf und wollen immer noch zivilisierter werden. Aber wir übersehen dabei, da[ss] dieser ‚Fortschritt‘ insofern ein Schritt *fort vom Menschen* ist, als er auf der Verdrängung vieler Triebanteile und sehr vieler Empfindungen beruht. Zivilisation ist somit zunehmende Bewußtseinsverengung und Erhöhung des unbewu[ss]ten Anteils im Menschen – ein sicherlich sehr gefährlicher Prozeß.“⁶⁶²

Dies beinhaltet eine heute nicht minder aktuelle Kritik daran, dass Leid von unserer Kultur oberflächlich durch lautstarke Betonung des gesunden, glücklichen, schönen Lebens überdröhnt wird. Bilder von Trauer, Krankheit und Schmerz werden aus dem perfekten, funktionierenden und dergestalt als Norm geltenden Leben verdrängt. Sie erhalten einen Platz am Rande und damit aus dem Blickfeld der Gesellschaft als Phänomene, die leider nicht mehr repariert werden können und so als Fehlleistungen und Systemfehler angesehen werden können.

Die moderne Medizin und Wirtschaft geben dabei der Machbarkeit des Traums vom ewigen Leben, immerwährender Schönheit, Gesundheit und kraftstrotzender Aktivität bis ins hohe Alter ständig neue werbewirksame Nahrung:

„Die Medizin wird zum Leistungssport auf der Suche nach immer besseren Glücksspielen, den ‚magic bullets‘, lebensverlängernden Hormonspritzen und der Möglichkeit auf Ersatzorganen per Bestellung oder auch Vorrat via Gentechnik. Auch der Boom der ästhetischen Chirurgie, begleitet von mittlerweile immer mehr TV-Serien und Soaps, ist in diesem Zusammenhang eine fast schon logische Entwicklung. Alles scheint machbar, und dennoch leiden und sterben Menschen an Krankheiten, gegen die die Medizin weitgehend machtlos ist.“⁶⁶³

Dabei wird die Illusion erzeugt, dass Glück konsumierbar wäre und Produkte mit glücks- und gesundheitsversprechenden Zusatzwerten aufgeladen. Der Mensch, der „sich bei seinem Friseur einen Haarschnitt nach seinem Geschmack machen ließ, und sich das Haarshampoo für den Schnitt seiner Wahl aussuchte (denn Freiheit macht Spaß)“⁶⁶⁴, wird jedoch letztlich geknechtet von der Gesellschaft und ihren Institutionen, die ihm nur noch scheinbare Freiheit im Rahmen des Systems lassen.

Artaud konnte das Fortschreiten dieser seinem Verständnis nach fehlgeleiteten Zivilisation nicht aufhalten. Geboren um die Wende zum 20. Jahrhundert klagte er, wie einige andere weitsichtige Künstler und Denker, die Verwirrungen der Zeit und den Verlust des Lebens an, welche er selbst wie kein anderer an seiner eigenen Existenz nachvollzog.

⁶⁶² Ebd; (Hervorheb. im Orig.).

⁶⁶³ Langbein, Kurt/Bert Ehgartner, *Das Medizinkartell. Die sieben Todsünden der Gesundheitsindustrie*, München, Zürich: Piper 2003, S.17.

⁶⁶⁴ Artaud, Antonin, „Brief an Pierre Bousquet“, Rodez 16.Mai 1946, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Mattheus/Pichler, S.21.

Artaud prophezeite dabei, das ihre Ignoranz die Menschen eines Tages einholen würden: „Die von der Angst verstörten Menschen, einem Elend und einer Ausrottung preisgegeben, deren Ursachen sie nicht durchschauen, werden sich eines Tages wütend erheben.“⁶⁶⁵ Denn:

„Man mu[ss] unsere Aufmerksamkeit nicht zu sehr auf die Ketten lenken, die uns an die versteinerte Dummheit des Geistes fesseln. [...] Diese eure Gewohnheit, Fragen den Rücken zu kehren, wird nicht verhindern, da[ss] sich am vereinbarten Tag die Himmel öffnen, da[ss] sich eine neue Sprache inmitten eurer dummen Machenschaften niederlassen wird, wir meinen, inmitten der dummen Machenschaften eures Denkens.“⁶⁶⁶

Damit entwirft Artaud eine Vorstellung von Kultur, die auch heute noch Aktualität besitzt. Die Frage, ob er damit den Bereich des Möglichen oder des Unmöglichen berührt, muss letztlich Definitionssache der jeweiligen Gesellschaft bleiben. Artauds Vorstellungen in Bezug auf ihre Umsetzbarkeit als fragwürdige Utopie zu titulieren, und seinem Œuvre mitunter auch als faszinierende, aber weltfremde Gedankenwelt eines Geisteskranken auf einen Platz in den Archiven, Museen und Büchern zu verweisen, sichert jedenfalls den überkommenen Systemen und ihren Akteuren das Fortbestehen. In einer Zeit jedoch, in der der Wahnsinn die Seite zu wechseln scheint, in der alte Zuschreibungen, Systeme und ihre dahinter stehenden Gedankenmuster zunehmend fragwürdig erscheinen, und was vormals als logisch galt, plötzlich jeder Logik entbehrt, werden Utopien als Vorbilder für ernsthafte alternative Gesellschaftsmodelle interessant.

Auch wir leben heute in einer Zeit des Umbruchs, in der überkommene Werte und Modelle an Glaubwürdigkeit verlieren, länger als Garanten für eine gesamtgesellschaftlich stabile, lebenswerte Gegenwart und Zukunft fungieren zu können. Aber wie Bewusstseinsweiterung schaffen? Erwin Ringel bezeichnet die Kunst als eine Möglichkeit:

„Dazu weiß ich kein besseres Mittel, als die Kunst, die den gegenteiligen Proze[ss], nämlich den der Bewu[ss]tseinsweiterung, in Gang setzt; die Kunst, die uns zeigt, da[ss] das ganze zivilisatorische Bild vom Menschen zwar schön, aber falsch ist; die uns auffordert, den Menschen zu sehen, wie er wirklich ist, die und Wahrheitsfindung lehrt und vermittelt. Aber das ist natürlich nur eine Kunst, die konfrontiert, die schockiert, die uns aufschreckt aus dem Schlafe, die Störung ist und kein soziales Schlafmittel.“⁶⁶⁷

Artauds Theater verhält sich als anachronistischer Fremdkörper zu den es umgebenden kulturellen Tatsächlichkeiten. Dennoch sieht er sein Theater als notwendiges Unterfangen:

⁶⁶⁵ Artaud, *Die Tarahumaras*, S.141.

⁶⁶⁶ Artaud, *Surrealistische Texte*, S.39.

⁶⁶⁷ Fried/Hrdlicka/Ringel, *Die da reden gegen Vernichtung*, S.14.

„Doch auch ohne seine Zeit zu repräsentieren, kann es zu jener tiefgreifenden Umwandlung von Vorstellungen, Sitten und Gebräuchen, Überzeugungen und Grundsätzen führen, auf denen der gegenwärtige Geist basiert.“⁶⁶⁸

Gegen Ende seines Lebens versteht Artaud die Gesellschaft schließlich immer mehr als eine ihm feindlich gesinnte und er verliert zunehmend den Glauben an den Versuch, das Leben mit den Menschen wieder versöhnen zu können. Er sah sich wie Van Gogh, als jemand, der sich von der Gesellschaft losgerissen hat, der sich schließlich dazu entschlossen hat, „gegen die gesellschaft zu existieren“.⁶⁶⁹ Gegen jene Gesellschaft, die dem Individuum ein Höchstmaß an Anpassung abverlangt, damit es im arbeitsteiligen Prozess funktionsfähig bleibt und etablierte Machtstrukturen bedient, und deren allgemeines Bewusstsein sich in seinen Körper einschleppte und ihn – sein eigenes Bewusstsein auslöschend und damit seinen Platz einnehmend – in den Tod trieb, da einem in der Stunde des Todes immer jemand das Leben raubt.⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.126.

⁶⁶⁹ Mattheus, *jede wahre sprache ist unverständlich*, S.58.

⁶⁷⁰ Artaud, *Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft*, S.13. „[I]st doch das Leben eingestandenermaßen stets jemandes Tod.“ (Artaud, *Das Theater und sein Double*, S.110).

8 Resümee

Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt der Frage nachzugehen, aufgrund welcher Aspekte dem Theater eine so große Bedeutung in Antonin Artauds Kulturkritik zukommt.

Zuerst konnte gezeigt werden, dass Artauds teils vom herkömmlichen Sprachgebrauch abweichende Begriffsverwendung, die eine Widerspruchsstruktur seiner Schriften zur Folge hat, einerseits durch die Verneinung bestehender Sprachkonventionen bereits auf einen kulturkritischen Impetus, und andererseits durch die Entgrenzung des Theater- und Kulturbegriffes auf die Positionierung des Theaters in Artauds Kulturkritik verweist. Dabei wird Theater gleichgesetzt mit der Kultur und dem Leben schlechthin, weswegen Artauds Theaterkritik als Kulturkritik bezeichnet werden kann. Da ihm zufolge keine Trennung zwischen dem Theater und dem Leben herrschen sollte, wird auch die überkommene Vorstellung von Theater als vom Leben geschiedene Kunstform als systemerhaltend entlarvt, und ihr mitsamt der sie weiter ausdifferenzierenden Aufspaltung in verschiedene genrebezogene Untergruppen eine Absage erteilt. Weiter konnte festgestellt werden, dass die ungewöhnliche Qualität von Artauds Schriften klare Begriffsbestimmungen erschwert und aufgrund ihrer assoziativen Struktur eine Herausforderung auf den rein verstandesmäßig Beurteilenden sowie aufgrund ihrer singulären Stellung eine Herausforderung hinsichtlich ihrer Klassifizierung darstellt. Dies ist den Texten nicht als Ungenügen anzulasten, sondern kann als von Artaud beabsichtigt interpretiert werden, der fordert, uns vom sezierenden Geist zu verabschieden und zu einem umfassenden Denken zurückzufinden. Die Schriften wehren sich gegen jede Art der Vereinnahmung und Schubladisierung, zumal wenn sie ausgerechnet von jener Kultur vorgenommen wird, deren Denk- und Spielregeln im Zentrum ihrer Kritik stehen.

Hinsichtlich der Frage, was Artaud an der überkommenen Kultur kritisiert, welche alternative Vorstellung er entwirft und welche Funktion dem Theater in seiner Kulturkritik zukommen sollte, konnte bei dem Versuch einer allgemeinen Definition des modernen Kulturbegriffes zunächst herausgefunden werden, dass es keinen einheitlichen Kulturbegriff gibt und stattdessen auf seine ihn kennzeichnenden Besonderheiten verwiesen werden kann. Die Autorin entschied sich, Kultur in der vorliegenden Arbeit als Summe der Werte, Vorstellungen, mit ihnen verknüpften Emotionen und Ausdrucksweisen des Menschen, die in menschlichen Systemen, Regelwerken und Institutionen ihren Ausdruck finden, zu definieren. Es wurde deutlich, dass in Artauds Begriffsverwendung die Besonderheiten des modernen Kulturbegriffes bestätigt werden können, jedoch auch, dass Artauds Ablehnung des modernen Kulturbegriffes bereits in seiner Entstehungsgeschichte und der damit zusammenhängenden Verknüpfung mit aufklärerischem Gedankengut zu finden ist, gegen dessen Vernunftzentriertheit Artaud sich massiv

wendet. In einer Auseinandersetzung mit der inhaltlichen Kritik Artauds an einigen Aspekten des modernen Kulturbegriffes konnte gezeigt werden, dass seine Kritik sich gegen jene, die moderne Kultur bestimmenden, Wertvorstellungen richtet, die auf einem Rationalitäts- und Dualismusverständnis beruhen. Er fordert stattdessen eine wirkende Kultur, die von einem antidualistischen Verständnis durchdrungen ist, und damit nichts Geringeres als eine völlige Neuorientierung weit abseits des überkommenen Rahmens, die auf einen die Grundfesten der Kultur erschütternden Wertewandel zielt. Eine geistige Revolution soll dem alternativen Kulturverständnis dabei den Weg bereiten. Hier kann die Funktion des Theaters bestimmt werden, denn für Artaud ist es das geeignete Mittel für die Revolutionierung und das geeignete Modell für die Erprobung des erneuerten Lebens.

Die Frage, durch welche Wirkungen und mit welchen Mitteln Theater seiner Funktion als Revolutionsmittel nachkommen solle, führte zunächst zu einer Erläuterung Artauds Kritik am Modus der Nachahmung als einer Kritik einer zum wahren Leben distanzierenden Haltung und der Bedienung überkommener Wert- und Machtstrukturen. Es wurde den Folgen der Forderung nach Befreiung von Fremdherrschaft in Artauds Theaterentwurf nachgegangen, welche als Prinzip der Unwiederholbarkeit, als Forderung nach einer autonomen Theaterschöpfung, als Vorstellung eines Theaters ohne festgeschriebene Formen und als Protest gegen das referenzielle Sprachverständnis bestimmt werden konnten. Als intendierte Wirkung von Artauds Theater konnte eine Bewusstwerdung durch die Konfrontation mit Verdrängtem bestimmt werden. Sie solle zu einer reinigenden Zerstörung und Auflösung überkommener Wertvorstellungen und Systeme führen, den verlorenen Kontakt zu den Lebenskräften herstellen und so das Leben revolutionieren. Theater wird dabei zu einem Ereignis für alle Beteiligten, wobei es sich explizit dadurch auszeichnet, ein Medium für die Massen zu sein. Als Mittel, derer sich Theater zur Erreichung der intendierten Wirkungen bedient, wird unter anderem in der Überzeugung, dass Emotionen organische Grundlagen zugrunde liegen würden, der Atem als Möglichkeit zur Lokalisation von Kräften bestimmt, ferner Symbole und Zeichen als authentische Kraftquellen beschrieben, zu welcher auch der Schauspieler werden sollte, indem er als Hieroglyphe im mathematisch geregelten Schauspiels als Mittler von Kräften fungiert. Weiter wurde gezeigt, dass die Forderung, dass sich Theater einer unmittelbaren Sprache bedienen solle, in der das Bezeichnete mit dem Bezeichneten zusammenfällt, Auswirkungen auf die Vorstellung eines ikonischen Sprachverständnisses hat, wobei Sprache eine Funktion als gleichberechtigtes Kommunikationsmittel neben anderen zukommen solle.

Artauds Theaterentwurf erfährt kontroverse Bewertungen, die jedoch bei genauer Lektüre entkräftet werden können.

Bestätigung finden Artauds Forderungen in den Neuerungen auf dem Gebiet der Physik, welche große Auswirkungen auf ein antidualistisches Verständnis der Welt haben. Das dualistische lineare Denken wird ersetzt durch ein holistisches Weltverständnis und hat eine Aufwertung der Bedeutung des Glaubens sowie von Kräften und Energien zulasten von Form und Materie zur Folge, ebenso wie die Relativierung des linear gedachten Raum-Zeit-Verständnisses.

Artauds Forderungen an die Gesellschaft werden noch immer nicht erfüllt, denn Dualismus wird nach wie vor gelebt und Verdrängung steht an der Tagesordnung, womit zur Feststellung gelangt werden kann, dass seine Forderungen nach einer geistigen Revolution nichts an Brisanz eingebüßt haben.

9 Bibliographie

9.1 Lexika, Enzyklopädien, Nachschlagewerke

- Autrand, Michael, „Theater der Grausamkeit“, in: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt ³1992, S.978-980.
- Baecker, Dirk, „Kultur“, in: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Hg. Karlheinz Barck et.al., Stuttgart: J. B. Metzler, 2001, S.510-556.
- Bertelsmann, *Die neue deutsche Rechtschreibung*, München: Bertelsmann Lexikon Verlag 1996.
- Bertelsmann, *Lexikon in drei Bänden*, Jubiläumsausgabe, Gütersloh, München: Bertelsmann 2003.
- Brockhaus, *Der Brockhaus in einem Band*, Mannheim: Brockhaus ⁴1994.
- Duden, *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag ³1999.
- Duden, *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Bd. 7, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag ³2001.
- Duden, *Das Synonymwörterbuch. Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter*, Bd. 8, Mannheim, Leipzig, Zürich, Wien: Dudenverlag ⁴2007.
- Duden, *Die deutsche Rechtschreibung*, Bd. 1, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag ²²2000.
- Fisch, Jörg, „Zivilisation, Kultur“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 7, Hg. Otto Brunner, Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S.679-774.
- Girshausen, Theo, „Mimesis“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S.201-208.
- Hügli, Anton/Poul Lübcke (Hg.), *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ³1991.
- Kolesch, Doris, „Natürlichkeit“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S.220-223.

- Koselleck, Reinhart, „Geschichte, Historie“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, Hg. Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta 1979, S.594-717.
- Kreft, Dieter/Ingrid Mielenz (Hg.), „Gewalt“, in: *Wörterbuch Soziale Arbeit. Aufgaben, Praxisfelder, Begriffe und Methoden der Sozialarbeit und Sozialpädagogik*, Weinheim, München: Juventa ⁶2008, S.389.
- Langenscheidt: *Langenscheidts Taschenwörterbuch Englisch*, Berlin, München, Wien, Zürich, New York: Langenscheidt ³⁴2000.
- Lehmann, Hans-Thies, „Theater“, in: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt ³1992; (Orig. 1986), S.950-952.
- Mittelstraß, Jürgen, „Spiritualität“, in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie.*, Bd. 4, Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S.46.
- Perpeet, Wilhelm, „Kulturphilosophie“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. XX, Bonn: Bouvier Verlag 1976, S.42-99.
- Schneilin, Gérard, „Illusionstheater“, in: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hg. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt ³1992; (Orig. 1968), S.428.
- Stuke, Horst, „Aufklärung“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, Hg. Otto Brunner, Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S.242-343.
- Thord-Gray, Ivar, *Tarahumara-English, English-Tarahumara dictionary. And an introduction to Tarahumara grammar*, Coral Gables, Florida: Univ. of Miami Press 1955.
- Ulfig, Alexander (Hg.), *Lexikon der philosophischen Begriffe*, Eltville: Bechtermünz 1993.

9.2 Primärliteratur

- Artaud, Antonin, „Antonin Artaud an Peter Watson“, Paris 27.Juli 1946, in: Bernd Mattheus, *Antonin Artaud 1896-1948. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs*, erw. korr. Neuausg., München: Matthes&Seitz 2002, S.487-493.
- Artaud, Antonin, „Brief an Pierre Bousquet“, Rodez 16.Mai 1946, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Bernd Mattheus/Cathrin Pichler, München: Matthes&Seitz 2002, S.17-23.
- Artaud, Antonin, *Briefe aus Rodez. Postsurrealistische Schriften*, übers. v. Franz Loechler, München: Matthes&Seitz ³1979.

- Artaud, Antonin, *Das Alfred-Jarry-Theater. Manifeste, Bühnenstücke, Inszenierungspläne, Briefe*, übers. u. hg. v. Bernd Mattheus, München: Matthes&Seitz 2000.
- Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a. Main: Fischer 1969.
- Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, übers. v. Gerd Henninger, erw. Neuausg., München: Matthes&Seitz 1996.
- Artaud, Antonin, *Die Cenci. Briefe. Materialien*, übers. u. hg. v. Bernd Mattheus, München: Matthes&Seitz 2002.
- Artaud, Antonin, „Die Inszenierung und die Metaphysik“, übers. v. Gerd Henninger, in: *Texte zur Theorie des Theaters*, Hg. Klaus Lazarowicz/Christopher Balme, Stuttgart: Reclam 1991, S.334-340.
- Artaud, Antonin, *Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften*, übers. v. Brigitte Weidmann, München: Rogner&Bernhard 1975.
- Artaud, Antonin, *Frühe Schriften. Korrespondenz mit Jacques Rivière. Der Nabel des Niemandslands. Die Nervenwaage. Fragmente eines Höllentagebuchs. Die Kunst und der Tod*, übers. u. hg. v. Bernd Mattheus, München: Matthes&Seitz ²2001.
- Artaud, Antonin, „Le théâtre et son double“, in: *Œuvres complètes*, Tome IV, Paris: Gallimard NRF 1978, S.11-174.
- Artaud, Antonin, „Interview vom 1.08.1929 mit Ciné-monde“, in: *Œuvres complètes d'Antonin Artaud*, Tome III, nouvelle édition revue et augmentée, Paris: Gallimard, 1970; (Orig. 1961).
- Artaud, Antonin, *Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater*, übers. v. Elena Kapralik, München: Matthes&Seitz ²1988.
- Artaud, Antonin, *Surrealistische Texte. Briefe*, übers. u. hg. v. Bernd Mattheus, München: Matthes&Seitz 1996.
- Artaud, Antonin, *Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft und andere Texte und Briefe über Baudelaire, Coleridge, Lautréamont und Gérard de Nerval*, übers. v. Franz Loechler, München: Matthes&Seitz 1979.

9.3 Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (Orig. 1951).

- Antsy, *Spirituell leben heißt einfach leben*, 2004, www.yogapad.de/forum/topic/show?id=2015507%3Atopic%3A24959, Zugriff: 4.10.2008.
- Aristoteles, *Poetik. Griechisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1991; (Orig. *Peri Poietikes*, ca. 335 v. Chr.).
- Baecker, Dirk, *Wozu Kultur?* Berlin: Kulturverlag Kadmos 2000.
- Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt ³2003.
- Bauer, Renate „Die Anatomie der Vertikalen und die Verhirnung bei Antonin Artaud“, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Mattheus, Bernd/Catrin Pichler München: Matthes&Seitz 2002, S.87-101.
- Blanchot, Maurice, „Die grausame poetische Vernunft“, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Mattheus, Bernd/Catrin Pichler München: Matthes&Seitz 2002, S.25-31.
- Blüher, Karl Alfred, *Antonin Artaud und das “Nouveau Théâtre” in Frankreich*, Bd. 3, Hg. Karl Alfred Blüher/Helmut Lüdtke, Tübingen: Narr 1991.
- Brecht, Bertolt, „Die Strassenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters“, in: ders., *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1957, S.90-105.
- Brook, Peter, *Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater*, übers. v. Frank Heibert, Frankfurt a. Main: Fischer 1994; (Orig. *The Open Door*, 1993).
- Burckhardt, Jacob, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Berlin: Spearman 1910.
- Burke, Peter, *Was ist Kulturgeschichte?*, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, (Orig. *What is Cultural History?*, 2004).
- Burtler-Bowdon, Tom, *50 Klassiker der Spiritualität*, übers. v. Sabine Schilasky, Heidelberg: mvg Verlag 2006.
- Calson, Marvin, *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, London, Ithaca: Cornell University Press 1984.
- Corral, Román, *Was heißt Kórima?*, 1996, www.korima.de/korima_de.htm, Zugriff: 1.8.2010.
- Derrida, Jacques, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, in: *Die Schrift und die Differenz*, Jacques Derrida, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S.351-379; (Orig. *L'écriture et la différence*, Paris 1967).

- Derrida, Jacques, „Die soufflierte Rede“, in: *Die Schrift und die Differenz*, Jacques Derrida, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S.259-301; (Orig. *L'écriture et la différence*, Paris 1967).
- Dietzfelbinger, Konrad, *Mysterienschulen des Abendlandes. Vom alten Ägypten über das Urchristentum bis zu den Rosenkreuzern der Neuzeit*, München: Diederichs 1997.
- Dürr, Hans-Peter, *Physik und Transzendenz. Die großen Physiker unserer Zeit über ihre Begegnung mit dem Wunderbaren*, Hg. Hans-Peter Dürr, Bad Essen: Driediger Verlag ²2012; (Orig. 1989).
- Dürr, Hans-Peter, *Auch die Wissenschaft spricht nur in Gleichnissen. Die neue Beziehung zwischen Religion und Naturwissenschaften*, Freiburg, Basel, Wien: Herder 2004.
- Dürr, Hans-Peter/Walther Ch. Zimmerli (Hg.), *Geist und Natur. Über den Widerspruch zwischen naturwissenschaftlicher Erkenntnis und philosophischer Welterfahrung*, Bern, München, Wien: Scherz 1989.
- Eagleton, Terry, *Was ist Kultur? Eine Einführung*, übers. v. Holger Fliessbach, München: Beck 2001; (Orig. *The idea of culture*).
- Esslin, Martin, „Grausamkeit im modernen Drama“, in: Martin Esslin, *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*, Hg. Martin Esslin, Wien: Europaverlag 1972, S.175-186.
- Fabbri, Paolo, „Die Kräfte des Zeichens“, in: *Die Künste im Dialog der Kulturen. Europa und seine muslimischen Nachbarn*, Hg. Christoph Wulf /Jacques Poulain/Fathi Triki, Federal Republic of Germany: Akademie Verlag 2007, S.195-206.
- Finter, Helga, *Der subjektive Raum. „...der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll“.* *Antonin Artaud und die Utopie des Theaters*, Bd. 2, Tübingen: Gunter Narr 1990.
- Fischer-Lichte, Erika „Theatralität und Inszenierung“, in: *Inszenierung von Authentizität*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Isabel Pflug/Matthias Warstat, Tübingen, Basel: Francke Verlag ²2007, S. 9-30.
- Fischer-Lichte, Erika: „Vorwort“, in: *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des Internationalen Literatur- und Theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt a. Main 1983*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Christel Weiler/Klaus Schwind, Niemeyer: Tübingen 1985, S.VII-XIII.
- Fock, Holger, *Antonin Artaud und der surrealistische Bluff. Poesie des Körpers versus Poesie des Bildes*, Berlin: Edition Tiamat 1988.

- Foucault, Michel, „Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes“ (übers. v. Hans-Dieter Gondek), in: Michel Foucault, *Schriften zur Literatur*, Hg. Hans-Dieter Gondek/Hermann Kocyba, Frankfurt am Main: Suhrkamp ³2012; (Orig. 2003), S. 175-185.
- Fried, Erich/Alfred Hrdlicka/Erwin Ringel, *Die da reden gegen Vernichtung. Psychologie, bildende Kunst und Dichtung gegen den Krieg*, Wien: Europaverlag ²1986.
- Frisch, Max, 2009, www.zitate-online.de/sprueche/kuenstler-literaten/16323/wir-leben-in-einer-zeit-in-der-die-menschen.html, Zugriff: 24.4.2013.
- Gebauer, Gunter/Christoph Wulf, *Mimesis*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1992.
- Gottschlich, Maximilian, *Sprachloses Leid. Wege zu einer kommunikativen Medizin. Die heilsame Kraft des Wortes*, Wien, New York: Springer 1998.
- Grimm, Jürgen, *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930*, Beck: München, 1982.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren ⁵2011 (Orig. 1999).
- Kolesch, Doris, „Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud“, in: *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 12, Hg. Franz Norbert Mennemeier/Erika Fischer-Lichte, Tübingen, Basel: Francke 1994, S.231-253.
- Konersmann, Ralf, *Kulturphilosophie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2003.
- Kott, Jan „Das Ende des unmöglichen Theaters“, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Bernd Matthes/Catrin Pichler München: Matthes&Seitz 2002, S.115-129.
- Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005.
- Köhler, Oskar, „Abendland“, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Hg. Gerhard Krause/Gerhard Müller in Gemeinschaft mit Horst Robert Balz u.a., Bd. 1, Berlin: de Gruyter 1977, S.17-42.
- Langbein, Kurt/Bert Ehgartner, *Das Medizinkartell. Die sieben Todsünden der Gesundheitsindustrie*, München, Zürich: Piper 2003.
- Lazarowicz, Klaus/Christopher Balme (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam 1991.

- Mattheus, Bernd „Die Kunst und der Tod“ , in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Bernd Mattheus/Catrin Pichler, München: Matthes&Seitz 2002, S.11-15.
- Mattheus, Bernd, „Die legendäre Lebensgeschichte des Saint Arto“, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Bernd Mattheus/Cathrin Pichler München: Matthes&Seitz 2002, S.33-80.
- Mattheus, Bernd, *Antonin Artaud 1896-1948. Leben und Werk des Schauspielers, Dichters und Regisseurs*, erw. korr. Neuausg., München: Matthes&Seitz 2002.
- Mattheus, Bernd, *jede wahre sprache ist unverständlich. über antonin artaud und andere texte zur sprache veränderten bewußtseins*, München: Matthes&Seitz 1977.
- Mattheus, Bernd/Cathrin Pichler (Hg.), *Über Antonin Artaud*, München: Matthes&Seitz 2002.
- Mennemeier, Franz Nobert, „Das Theater als semiotische Anstalt: Antonin Artaud und Bertolt Brecht“, in: *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des Internationalen Literatur- und Theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt a. Main 1983*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Christel Weiler/Klaus Schwind, Niemeyer: Tübingen 1985, S.120-132.
- Müller, Heiner, „Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie“, in: Hg. Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*, Frankfurt: Verlag der Autoren 1994, S.141-154
- Negt, Oskar, *Was ist das: Kultur?*, überarb. Fassung eines Vortrags zum 10-jährigen Bestehens des Studiengangs Kulturwissenschaft an der Universität Bremen, 29.11.1996, dickinson.edu/departments/germn/glossen/heft3/negt.html, Zugriff: 14.12.2005.
- Paracelsus, *Septem Defensiones. Die Selbstverteidigung eines Aussenseiters*, Basel: Schwabe, 2003; (Orig. 1589).
- Peirron, Agnes, 2006, www.grandguignol.com/history.htm, Zugriff: 15.9.2014.
- Pichler, Cathrin, „Notiz zum Materialienband über Antonin Artaud 2002“, in: *Über Antonin Artaud*, Hg. Bernd Mattheus/Cathrin Pichler, München: Matthes&Seitz 2002, S.7-9.
- Plocher, Hans Peter, *Der lebendige Schatten. Untersuchungen zu Antonin Artauds „Théâtre de la Cruauté“*, Bern: Herbert Lang, Frankfurt a. Main, 1974.
- Schlutz, Alexander, „Es ist hart und schwer, mich zu lieben. Jenseits von Kunst und Kultur: Antonin Artaud“, in: *parapluie. elektronische zeitschrift für kulturen künste literaturen*, no.3. unkultur, Winter 1997/98, parapluie.de/archiv/unkultur/artaud/, Zugriff: 13.08.2004.
- Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin: Henschel ²2001; (Orig. 1996).

- Simmel, Georg, *Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag*, München: Dunc-ker&Humblot ³1926; (Orig. 1918).
- Taylor, Charles, *Das Unbehagen an der Moderne*, übers. v. Joachim Schulte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995; (Orig. *The malaise of modernity*, 1991).
- UNESCO, Erklärung von Mexiko-City über Kulturpolitik, Mexiko, 26.Juli bis 6.August 1982, www.unesco.de/2577.html, Zugriff: 24.9.2006.
- Wagner, Thomas, *Auch Tiere haben Kultur. Ausstellung in Zürich rüttelt an einem Dogma*, 2008, www.dradio.de/dlf/sendungen/studiozeit-ks/789803/, Zugriff: 1.8.2010.
- Weber, Max, „Wissenschaft als Beruf“, in: Max Weber, *Wissenschaft als Beruf 1917/1919, Politik als Beruf 1919*, Hg. Mommsen, Wolfgang J/Wolfgang Schluchter, Tübingen: Mohr 1994, S.1-23.
- Weibel, Peter, *Kritik der Kunst/Kunst der Kritik*, Hg. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten, Wien, München: Jugend und Volk 1973.
- Williams, Raymond, *Culture and Society 1780-1950*, London: Doubleday&Company 1958.
- Zimbaro, Philip G./Floyd Leon Ruch, *Lehrbuch der Psychologie. Eine Einführung für Studenten der Psychologie, Medizin und Pädagogik*, bearb. u. hg. von W. F. Angermeier, Berlin: Springer ³1978; (Orig. *Psychology and life*, 1967).

A.I. Abstrakt

Die vorliegende Diplomarbeit stellt Artauds Theaterkritik als immanente Kultur-, Gesellschafts- und Lebenskritik vor und beschäftigt sich in diesem Zusammenhang mit jenen Aspekten des Theaters, aufgrund derer es für Artaud prädestiniert erscheint, eine aktive Rolle bei der geforderten Transformation der Gesellschaft zu übernehmen.

Dabei verweist bereits die formale Qualität von Artauds Schriften auf seine inhaltlichen Intentionen und zeichnet sich ursächlich für die Herausforderung in Bezug auf seine Klassifizierung und die Feststellung von Widersprüchlichkeiten im Œuvre Artauds. Eine Bezugsetzung mit dem überkommenen Kulturbegriff dient zur Erläuterung von Artauds Kritik an überkommenen Wertvorstellungen, aus der er seine Vorstellung einer wirkenden Kultur entwirft.

Dabei wird bereits das, was wir gemeinhin heute unter Theater und Kultur verstehen, als verkürzte und ungenügende Wirklichkeitskonstruktion bloßgelegt. Die Forderung nach einer neuen Gesellschaft könne nur durch eine alle gesellschaftlichen Werte und Systeme umfassende Revolution und einem neuen Verständnis vom Leben erreicht werden. Die Beschäftigung mit dem Menschen, auf dessen Veränderung die geforderte Revolution abzielt, ist dabei Dreh- und Angelpunkt des Theaters. Die Entwicklung des neuen Theaters könne sich erst komplementär mit der Entwicklung einer neuen Gesellschaft und einer neuen Vorstellung vom Leben vollziehen. Dabei geht es inhaltlich zentral um einen Prozess der Bewusstwerdung, welcher als zunächst heftiger, innerer Kampf beschrieben wird, den Theater bei Publikum sowie Schauspielern initiieren solle. Dieser könne zwar äußerlich unterstützt, müsse aber in letzter Instanz von jedem selbst vollzogen werden.

Als interessanter Querverweis bietet sich ein Blick auf die modernen Naturwissenschaften, genauer der Physik, an. Wie Artaud beschäftigt sie sich letztlich mit dem Leben und seinen Prinzipien. Aus den Erkenntnissen der Quantenphysik und Relativitätstheorie entsteht dabei ein revolutionäres neues Bild von der Welt, das im Grunde mit Jahrtausende alten Wahrheiten korrespondiert und sich über weite Teile mit Artauds Kulturentwurf deckt.

Dennoch hinterließen weder diese revolutionären Erkenntnisse noch Artauds Bemühungen um die Notwendigkeit eines ganzheitlichen Denkens und Handelns nennenswerte Auswirkungen im „Alltagsleben“. Primär aufgrund der rationalen Fixiertheit der modernen Gesellschaft, die ihr durchaus auch noch heute attestiert werden kann, bleibe das Theater für Artaud daher „die am schwierigsten zu rettende Sache auf der Welt“.

A.II. Abstract

This study presents Artauds criticism of theater as the criticism of culture and advanced civilisation. It addresses the aspects of theater, that allow it - according to Artaud - to play an active role in the transformation of civilisation.

The quality of his writings refers to his substantial intentions to initiate a cultural revolution and is indicative of the challenge of its classification. The study explains, in correlation to the traditional definitions of civilisation and culture, Artauds criticism of traditional values, which leads to his vision of an active civilisation and culture.

His concept fundamentally challenges modern definitions of theater, civilisation and culture fundamentally and presents them as insufficient constructions of reality. The claim for a new civilisation can only be achieved through an elementary revolution of all existing values and systems, and the establishment of a new apprehension of the essence of life. The preoccupation with the entity of human nature, which is seen as the source of its indented transformation process, is determined to be the crucial assignment of theater. As a result the development of the new theater, can only be achieved by a parallel development of human nature, civilisation and perception of life. Its role in the process of raising consciousness is prerequisite for its establishment. It is described as an intense inner battle of good and bad within the audience and the actors. While this inner battle can be empowered and supported through outside action, it can ultimately only be established through personal commitment.

Finally an interesting reference to modern physics is presented. Similar to Artaud, modern physics addresses the principles of life. The insights of quantum physics and the theory of relativity, which outlines a revolutionary picture of the world, correspond to ancient wisdom and correlates to Artauds vision of theater.

Neither those revolutionary findings nor Artauds efforts to emphasize the necessity of holistic thinking and actions, left considerable impacts in everyday life. As a result, because of today's rational orientation of modern civilisation, rescuing theater remains, according to Artaud, „the most difficult thing in the world“.

A.III. Lebenslauf

Ausbildung

1990–1998 Masisches Realgymnasium in Wien, Schwerpunkt Bildnerische Erziehung

1997 Studium in England/Cambridge mit Abschluss *Cambridge Certificate for Theater Studies*

1998 Matura mit Auszeichnung und Inskription für Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien

1999 Inskription für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien

1999–2000 Forschungsarbeiten bei Univ.-Prof. Wolfgang Duchkowitsch über Kommunikationsstrategien in totalitären Systemen

2002–2004 mehrere längere Sprach- und Studienaufenthalte in Frankreich und England sowie diverse Theater-, Dramaturgie- und Filmworkshops (u.a. organisiert vom Alumni-Verband der Universität Wien)

Berufserfahrungen in Projekten und Produktionen

2000 *Jedermann*, Regie: Klaus Fischer, Theater Gruppe 80 (Regiehospitantin)

2001 *Adieu Europa*, Regie: Robert Quitta, Österreichischen Theater (Regiehospitantin)

2003 *Denk-mal-Projekt im Tanzquartier Wien: Der Österreichische Nationalrat errichtet ein Denkmal zum Irakkrieg*, Theater im Bahnhof (Dramaturgieassistentin)

2004 *in the minds eye*, englischer Künstler: Simon North, Galerie Stadtbild (Projektassistentin)

2004 *Szenen aus dem Leben der Bohèm*, Regie: Christof Loy, Deutschen Oper am Rhein (Regieassistentin)

2005 *Szenen aus dem Leben der Bohème*, Regie: Christof Loy, Deutsche Oper am Rhein in Duisburg und Düsseldorf (Regieassistentin für die Wiederaufnahme der Produktion)

2005 *Lange Nacht des Klaviers*, Wiener Konzerthaus (Organisatorin für Steinway Austria)

seit 2005 Produktionsleitung für die Music & Comedy Company, für Igudesman&Joo oder Bela Koreny:

Produktionen im Wiener Konzerthaus, Wiener Musikverein, Wiener Metropol und vielen anderen

Betreuung internationaler Festival-Produktionen

Lehrtätigkeiten

1999–2000 Tutorin am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft im Bereich Medien- und Kommunikationsgeschichte (Berufung aufgrund sehr guter Prüfungsergebnisse)

2001–2002 Trainerin am Österreichischen Institut für Gedächtnistraining

Ehrenamtliche Tätigkeiten

2000–2003 Theater Gruppe 80 (Publikums- und Bürodienst)

2001–2005 Maler und Theaterkünstler Roman Scheidl (persönliche Assistenz)

seit 2001 Arbeitskreis Offene Kanäle Österreich/ Zentrum für Medienkompetenz (Kontaktlerin, Organisation und Durchführung mehrerer Filmprojekte, Symposien und Interviewreihen)

2004–2013 intensive Pflege und Betreuung von schwerkranken Familienangehörigen, Sterbegleitung