FESTSPIEL-DIALOGE 2003

Tanz auf dem Vulvanus

Sade – Bataille – Artaud oder: weshalb uns die Skandal-Industrie der Gegenwartskunst nur noch langweilt

Stefan Zweifel

28. Juli 2003

© Copyright by Stefan Zweifel
Zürich

TANZ AUF DEM VULVANUS

Sade – Bataille – Artaud oder: weshalb uns die Skandal-Industrie der Gegenwartskunst nur noch langweilt

Ach, weshalb immer so viel Schreckliches zeigen, weshalb immer so viel Hässliches und Grässliches, wo es doch schon in der realen Welt davon nur so wimmelt – sagen die einen. Weil die Kunst – so sagen die andern – der Welt einen Spiegel vorhalten muss, damit sich die Menschen bessern...

Die einen wollen also unter dem ewig-heiteren Himmel des klassischen Griechenlands leben, Ferien für immer von der Wirklichkeit auf utopischen Inseln und den ganzen Tag in die Sonne des Guten, Schönen und Wahren blinzeln und dazu wie die letzten Menschen bei Nietzsche sagen: "Wir haben das Glück erfunden."

Die andern rechtfertigen die Darstellung von Gewalt mit Gewitterwolken, die sich vor die Sonne schieben, mit all den armen Opfern, die bei Schiffbrüchen ums Leben kommen und unser Herz rühren. Kunst muss uns das Leid der anderen vor Augen führen. Uns aufklären.

Aber es gibt auch eine dritte Position: Jenseits von Anklage oder aufklärerischer Rechtfertigung setzen sich die Vertreter dieser dritten Position ganz der Gewalt aus. Sade, Bataille, Artaud führen uns die Gewalt nicht vor, sie stellen sie nicht aus, sie basteln daraus kein Skandälchen, sondern sie lassen sich von ihr zerschlagen und wecken in uns die erschreckende Sehnsucht, unser Ich endlich auch einmal von solcher Gewalt zerschlagen zu lassen.

Sade, Bataille, Artaud schauen so lange in die Sonne, bis das Licht zur Folter wird. Sie müssen die Augen schliessen und dann – dann tanzt ihnen die Sonne als schwarzer Fleck vor den Augen. Hinter der sonnenhaften Idee des Guten und Schönen grimmassiert das Böse und Ekle. Die Sonne wird zum Schlagschatten der Aufklärung. Ihr schwarzer Umriss zeigt genau an, was aus dem Leben verdrängt und ausgeschieden wird. Man kann mit ihnen solange in die Sonne schauen, bis das Licht das Gehirn zeräst und vor den geblendeten Augen die schwarze Sonne tanzt und man ahnt was Bataille mit dem Titel "Anus solaire", "Sonnenanus" gemeint haben mochte.

Diese Sicht ist übrigens so neu nicht: Dass die Wahrheit der Aufklärung tödlich ist und die Ideale von Familie und Vaterschaft, von Herrschaft und Wissen den schreiendsten Skandal überdecken, dass jede Familie vom Inzest durchherrscht und jede Herrschaft von Mord durchtobt wird, musste schon Oedipus erfahren. Das Rätsel der Sphinx wurde gelöst: Der Mensch – war seine Antwort. Doch was der Mensch wirklich ist, das wusste er erst, als er sich die Nadeln in die Augen gebohrt und sich selbst des Lichts der Sonne beraubt hatte. Die sonnenrunden Augen werden so zu blindgeblendeten Hoden – hier ist ein fürchterliches metonymisches Gleiten am Werk, bei dem man den Kopf und die Vernunft verliert, wie dann in Batailles "Geschichte des Auges".

Dass die Wahrheit tödlich ist und der schöne Schein der klassischen Kunst uns genau besehen nicht entgegenstrahlt, sondern entgegendunkelt, das hatte schon Nietzsche in das Märchen vom Dionysischen und Apollinischen gekleidet. In jeder Tragödie berichtet ein Bote aus dem von der Bühne verdrängten Schattenreich, von Antigones Tod, den hechelnden Hunden, die den Helden zerreissen.

Oder Odysseus: Odysseus, mit dem das listige und aufgeklärte Subjekt nach einer langen Irrfahrt endlich zu sich selbst findet, er lässt all seine Gefährten tot zurück – und er bezahlt auch selber einen hohen Preis: Der Gesang der Sirenen wird für ihn nicht mehr zur existenziellen und tödlichen Grenzerfahrung, sondern bleibt, an den Mast gefesselt, reiner Kunstgenuss. Odysseus – als Stammvater von Salzburg?

"Tragödie" heisst ja "Bocksgesang". Sie ist aus den dionysischen Mysterien entstanden, wo laut Nietzsche die Allmutter Natur mit dem Menschen ihre tödlichen Feste feiert, ihn zerfetzt wie Pentheus – das principium individuationis, das uns in Form von erfundenen Gestalten wie Odysseus oder realen Gestalten wie Sokrates entgegenstrahlt, zerbricht und verschmilzt im Urschoss der Urmutter, die weder gut noch böse kennt, sondern nur das wilde Wuchern und Wachstum, das vulkanische Brodeln.

Vom langen Blick in die Sonne geblendet, tanzt diese als schwarzer Schatten vor den Augen, rot glüht am Rand die Korona. Sie brennt sich als Krater in die Stirn. Im Inneren dieses Vulkankraters, so erhofften sich viele, würden nicht nur die Elemente neu gemischt wie im Inneren des Vesuvs, im Inneren dieses Vulkankraters würde man im Sturz dem ganz Anderen begegnen, dem Wahn – wie Hölderlin als stürzender Empedokles –, im Inneren dieses Vulkans würden sich die Atome und

Elemente zu neuen Molekülen und neuen Lebensformen verbinden, vor allem aber auch zu neuen Kunstformen.

Anthony Julius hat 2003 ein Buch über Transgression und Tabubruch publiziert und behauptet diese Epoche habe 1860 begonnen und sei heute an ihr Ende gelangt. Dass die Epoche an ihr Ende gekommen ist und in letzten paroxystischen Zuckungen liegt – gewiss. Doch begonnen hat die Epoche viel früher: Nietzsche hatte Sokrates und Euripides vorgeworfen, mit ihrer griechischen Aufklärung im 5. Jahrhundert v. Chr. den dunklen dionysischen Hintergrund aller grossen tragischen Kunst verdeckt und apollinisch verzuckert zu haben. Während der nächsten Aufklärung im 18. Jahrhundert ging es genau umgekehrt: Der radikale Glaube an die Vernunft endet bei Sade in der Einsicht, dass sich mit der Vernunft jeder Schrecken und Terror rechtfertigen lässt und zurückführt in die Abgründe des Trieb-Chaosmos. Sade eröffnet eine dionysische Kunst, die den apollinischen Schein als Trugschein und Heiligenschein entlarvt.

"Sade", schreibt der französische Philosoph Michel Foucault, "gelangt 1797 ans Ende des Diskurses und des Denkens der Klassik. Er herrscht genau an ihrer Grenze. Von ihm an breiten Gewalt, Leben und Tod, Begierde und Sexualität unterhalb der Repräsentation eine gewaltige schattige Schicht aus, und heute versuchen wir, so gut wir können, dieses Verschattete wieder in unseren Diskurs und in unser Denken aufzunehmen."

De Sade – der choc als Stilprinzip

Die Sonne scheint bekanntlich am schönsten in Italien. Und so verschlug es auch einen lustsüchtigen Lebemann nach Neapel und Rom: Auf der Flucht vor der Polizei, die ihn wegen einer kleinen Orgie in Marseille suchte, entdeckte der Marquis de Sade 1772 Italien. Das Land wo nicht nur Zitronen blühen, sondern auch kleine Mädchen und hübsche kleine Knaben voll Wunderhörner... Gewiss, Sade hatte bereits alles Zeugs zum Zyniker. Auf seinen spitzen und spöttischen Lippen führte er die Kampfparolen der radikalen Aufklärer, die sogenannten pornosophischen Schriften kannte er auswendig. (Pornosophie ist jene seltsame Zwittergattung die von 1680 bis 1800 vor allem in Frankreich philosophische Aufklärung mit sexueller Aufklärung verkuppelte. Die Entgrenzung des Geistes soll einhergehen mit der Entgrenzung des Körpers. Der intellektuelle Skandal mit dem erotischen Skandal.)

Und nun entdeckte Sade in Italien bei seinen ausgedehnten Recherchen für einen philosophischen Studienführerin der Engelsburg zu Rom sein Lebensthema:

”In der Engelsburg zu Rom sah ich einen ziemlich kleinen Pfeilbogen. Er hatte einem Spanier gehört, dessen einziges Vergnügen darin bestand, mit diesem Pfeilbogen grundlos und nur zum Zwecke, Menschen zu vernichten, in die Menge zu schiessen, sei es auf der Strasse, auf öffentlichen Plätzen oder nach dem Kirchgang. Dieser wunderwürdige Wahn, das Böse allein um des Vergnügens willen zu üben, stellt eine der am wenigsten analysierten menschlichen Leidenschaften dar.”

Mit dieser Idee, endlich einmal die Lust am Bösen zu erklären, ist Sade mitten in der Hochaufklärung angetreten. Damals hiess die Parole: Die Vernunft sollte sich endlich ohne Schranken durch Kirche und Zensur entfalten und auf alle Gebiete ausdehnen können. Eine Enzyklopädie des menschlichen Wissens und Lebens entwerfen. Endlich würde alles gesagt werden.

Doch Sade entdeckte, dass in Diderots Enzyklopädie vieles verschwiegen wurde: Man fand zwar an versteckten Stellen wie unter dem Stichwort ”Ruine” Hinweise wie: ”Runie: Dekadenz Fall Zerstörung. Ruinen sind schön zu malen. Ohne Verbrechen gäbe es keine Tragödien”, aber eigentlich nirgends: Die Lust am Bösen, die Faszination an der Gewalt.

Die Aufklärer haben vor der ”Dialektik der Aufklärung” Halt gemacht: Horkheimer Adorno haben aufgezeigt, dass die Argumentation von Sade zur Rechtfertigung des Mordes weniger widersprüchlich ist als die Argumentation von Thomas von Aquin, der den Mord verdammt. Denn Sade hat alle Argumente aus den Schriften der Aufklärung übernommen und gegen sie selbst gewendet: Die Vernunft kennt keine Maxime, die automatisch zum Guten führt, sondern im Namen der Vernunft, des Fortschritts und des Wohlstandes kann alles gerechtfertigt werden. Die Vernunft ist eine Hure, die sich zu allen Gründen und Abgründen verführen lässt. Die ”lumières”, wie die strahlende Epoche sich in Frankreich nannte, versinkt im eigenen Schatten.

Ein paar Jahre und Skandale später beginnt Sade im Kerker der Bastille am 22. Oktober 1785 nämlich mit der Niederschrift der ”120 Tage von Sodom”. Gleich zu Beginn heisst es, dass es kein vergleichbares Werk in der Antike oder Moderne gebe. Hier soll nun endlich das menschliche Herz bis in die finstersten Winkel erforscht und endlich alles, aber auch wirklich alles gesagt werden.

Vier Libertins ziehen sich mit ihren Opfern auf ein Schloss im Schwarzwald zurück, das von der Aussenwelt abgeriegelt ist und von einer dicken Schneedecke isoliert ganz ins Schweigen des Weltalls verhüllt ist. Und aus diesem Schweigen des Weltalls steigt der Schrecken über die Unendlichkeit hervor, Schreie hallen wieder. Das Unendliche wird nun entdeckt in der unendlichen Übertretung. Der endliche Mensch ist zur unendlichen Übertretung fähig. Und so werden die Transgression, der Skandal und Tabubruch fein justiert auf den Gipfel getrieben. 600 Perversionen werden aufgelistet, von harmlosen Spielereien bis zu satanischen Morden.

Eine Enzyklopädie des Grauens, genau geregelt nach den Massgaben einer streng geometrischen Vernunft: Vier mal vier Opfer, vier Henker, vier Erzählerinnen, die vier mal 150 Perversionen erzählen. Zum Schluss eine trockene Abrechnung: Wer gestorben ist und wer überlebt hat.

Nie wurde die Gewalt so unbarmherzig und logisch korrekt geschildert. Und kaum je langweiliger.

Doch zehn Jahre später erfindet Sade "Juliette", ein 3000seitiger Text, der all das sagt, was von der Kultur verdrängt wurde und zum Unbehagen in der Kultur verdrängt wurde und zum Unbehagen in der Kultur führte.

Von diesem Unbehagen befreit die Phantasie und Imagination – die freie Kunst. Die Phantasie ist, so liest man in der "Juliette", wie die Vulkanebene von Pietramala: wenn man ins Erdreich sticht, sticht eine Flamme hervor, züngelt die Sprache mit neuen Worten:

CHIVARUSMARBARMAVOCSACROMICRAUPAUTI lautet ein solches Wort bei Sade. Sprache und Phantasie entzünden sich Schritt für Schritt, je näher man dem Krater kommt, aus dem das Leben in immer neuen Formen hervorstürzt: Lavaflüsse, die zwar Verwüstung säen und Dörfer in Schutt und Asche legen, aber später erblühen auf der erkalteten Lava Orangenhaine. Der Vulkan bringt als Anus den schwarzen Tod. Doch er bringt auch als nie versiegende Vulva neues Leben. Ein Held Sades, Naturwissenschaftler und Chemiker, will die Natur rational erforschen und mit künstlichen Vulkanausbrüchen übertreffen. Er scheitert. In seiner Wut onaniert er über einem Lava-Strom und versucht ihn mit seinem Sperma zu löschen. Doch sein männlicher Phallo-Logozentrismus unterliegt der mütterlichen Allgewalt der Natur, dem Strömen der Phantasie als Vulvanus.

Die Phantasie des Künstlers ist im Gegensatz zur Vernunft an keine Regeln gebunden. In ihr wirkt die Gewalt als enthemmende Kraft. Sie übertritt Regeln und erfindet dabei neue Kunstformen, eine neue Sprache der Erotik.

Sades Heldin Juliette entdeckt also in Italien das Opium und den totalen Rausch. Plötzlich treten steifgeschwänzte Sylphen, menschenfressende Riesen auf – und der Papst hält während einer schwarzen Messe eine endlose Abhandlung zur Rechtfertigung des Mordes. Der Mensch sei nur eine Schaumkrone auf den Wogen des Meeres und der Mensch werde verschwinden – er dürfe mit seinem Egoismus ruhig die Welt zugrunde richten, denn es würden neue Lebensformen entstehen. Und eben: neue Kunstformen.

Sade entdeckt den Choc als Stilprinzip: Wenn ein Stück Fleisch eine Scheibe Brot in ein leeres Loch schiebt, so kümmert das keinen Menschen. Wenn aber der amtierende Papst mit seinem Schwanz eine Hostie in das hintere und also eigentlich falsche Loch von Juliette führt, dann ist der Skandal perfekt.

Damit wird das Schreiben, wie Sade sagt, zum grössten Verbrechen. Und fortan wird in der Tat die Kunst zum Ort dieses Verbrechens: Jedes Kunstwerk, so Horkheimer und Adorno, ist ein nicht verübtes Verbrechen.

Der Skandal des Schreibens kennt keine Grenzen und kein Tabu. Und in der dauernden Selbstentregelung und Selbstüberschreitung entdeckt der Mensch, dass sich im Blitzaugenblick, wo eine Grenze übertreten wird, das Unendliche aufscheint. Neue Möglichkeitsformen, die dem Vulvanus entsteigen.

Sades ewige Erben und das Erbe der Avantgarde

Mit Sade endet 1797 laut Michel Foucault das Zeitalter der Klassik – und zwar gerade indem er die klassische Sprache und das klassische Denken auf die Spitze und an ihre eigenen Grenzen treibt. In Sades Werk wetterleuchtet die Moderne. Sades Technik der dauernden Überschreitung wird nun breit angewandt.

Baudelaire sorgt mit seinen "Blumen des Bösen" für den ersten grossen Skandal mit Prozess in der Kunstgeschichte und meint, man müsse immer auf Sade zurückgehen, um das Böse und den Menschen erklären zu können.

Bei Flaubert ist Sade der drittmeist erwähnte Schriftsteller. Seinen Gästen legt er die "Justine" aufs Nachttischchen.

Rimbaud, der ewigen Revolte auf der Spur, versucht in London in der Bibliothek Sade auszuleihen, doch die Bitte wird ihm verweigert, er sei noch zu jung für Sade.

Apollinaire erfindet dann den Begriff Kubismus und Surrealismus und publiziert zum ersten Mal Auszüge aus Sades Werk.

Die Surrealisten produzieren hunderte von Texten und Bildern zu Sade (wie sie in der Ausstellung SADE / SURREAL 2001/2002 in Zürich zu sehen waren, wobei einige der Werke jetzt wieder in der Grazer Ausstellung zu Sacher-Masoch auftauchten) hängen bei Vorstellungen Transparente mit der Aufschrift "Vive Sade" über den Balkon – und die letzte anerkannte Avantgarde-Bewegung, der hierzulande eher unbekannte "Situationismus", beginnt mit der Projektion von Guy Debords Film "Geheul für Sade".

Diese Erfolgsgeschichte von Skandalen, Gewalt und Terror ist nun ausgereizt.

Es entstand entstand langsam eine eigentliche Industrie des Skandals. Dabei hat sich die Kunst als Marktphänomen von ihren radikalen Wurzeln losgekoppelt – sie simuliert nur noch die Überschreitung, sehr zur Freude der "Gesellschaft des Spektakels". In unglaublich fein geregelter Weise werden heute die Tabus zeitlich verzögert in der Literatur, dann auf der Off-Off- und auf der Staatstheater-Bühne gebrochen. Und wenn die wilden Regisseure von anno Tubak alt geworden sind, repetieren sie ihre verschnörkelten Schöcklein fürs Opernpublikum. Ganz am Ende der Reihe dann in Bayreuth – insofern ist Schlingensief am schnellsten gealtert.

Freilich sind diese Handlanger des Skandals heute schon längst nicht mehr grosse Aufdecker, sondern Zudecker, Verdecker: Sie verdecken unsere Unfähigkeit, uns wirklich mit etwas auseinanderzusetzen, und lenken damit vom letzten wahren Skandal ab, der heute auf der Bühne noch zu inszenieren wäre: Werktreue, Suche nach Authentizität, Rekonstruktion. Denn die Dekonstruktion ist nun doch schon ziemlich vergähnt, etwas für denkbequeme Volksbühnler vielleicht, die Frank Castorf wie Frank Zappa feiern und sich gern jeden Abend in ihrer Ideologie bestätigen lassen, so wie sich früher das Bildungsbürgertum im Theater als moralischer Anstalt seiner Ideologie vergewisserte.

Ach, arme Avantgarde. Sie hat nie gemerkt, dass ihr Name schon Verrat ist: "Vorposten" der bürgerlichen Armee. Und so war sie letztlich stets nur Speerspitze des Spiessbürgertums, von der sich jeder gern kitzeln liess. Die Avantgarde gab mit ihren Skandalen dem Bürger Anlass, sich kurz aus seinem Sessel aufstören zu lassen, um schon kurz darauf den neu eroberten Kunstraum zu kapitalisieren.

Das grosse Missverständnis heute ist, dass man die Transgressionen von Sade bis Bataille wiederholt, ohne zu merken, dass wir deren Werke nicht lesen, weil sie Tabus brachen, sondern weil sie an die gebrochenen Regeln noch so sehr glaubten, dass sie beim Übertreten in einen Zustand des Taumels gerieten, der ihr Werk bis heute vibrieren lässt.

Und so lebt die pubertäre Erotik der Revolte, während der Georges Batailles Helden mit dem nackten Arsch Eier zerbrechen und sich eiförmige Stierhoden in die Vagina stecken, nicht etwa bei "Fura del Baus" weiter, sondern im kindlichen Übermut von Björks Songs, die Batailles "Geschichte des Auges" als ihr Lieblingsbuch angibt. Man muss heute den Taumel, der früher aus Tabubrüchen herrührt, in ganz andere Sphären übertragen. In kindliche Phantasie-Weltgeburten etwa, oder in intellektuelle Konzentration bis zum Hirnriss.

Was uns der Kunstmarkt liefert und was auf dem Indendantenkarrussell mitfährt aber ist nur äusserliche Pose und Posse, die uns nicht mehr berührt. Denn was Gewalt und Choc auslösen sollten, ist ja gerade eine innere Erfahrung. Sie soll innere Räume öffnen, in denen wir uns selbst begegnen als das ewig unlösbare Rätsel.

Bataille – die innere Erfahrung

Georges Bataille wollte eigentlich Priester werden. Da las er Nietzsche Und schon war es um ihn geschehen. Als Priesteraspirant aber bewahrte er sich ein inniges Verhältnis zum Tabubruch. Das Tabu brechen war für ihn nicht eine schicke Pose, sondern eine existenzielle Grenzerfahrung. Er setzte sich dabei selbst aufs Spiel.

1929 zerstritt sich Bataille mit André Breton. Und zwar weil die Surrealisten den Marquis de Sade auf ihre Transparente schreiben würden, wie ein tolles Firmenlogo. Wo Sade winkt, winkt der Skandal, und wo der Skandal winkt, winkt der Ruhm. Sade lesen aber war für Bataille eine Herausforderung. Nicht äusserlicher Skandal,

sondern innere Grenzerfahrung. Einmal beim Wiederlesen der ”120 Tage” wurde er von Fieberanfällen geschüttelt, grün im Gesicht, er kotzte.

Bataille wollte dass man beim Lesen sein Leben aufs Spiel setzt. Der Flirt mit dem äusserlichen Skandal weicht bei ihm der inneren Erfahrung. Die muss jeder selbst machen. Und jeder kann versuchen in eigenen Worten davon zu erzählen:

... Immer wieder, wenn nächtliche Stille sich zu einer Mauer schliesst und man, vom Fassungslosen des eigenen Daseins überwältigt, auf einem Bett liegt und im äussersten Kurzschluss sich selber begegnet – auf dem Kreuzpunkt des Nichts, aus dem man kommt, und jenem anderen Nichs... – , immer dann, wenn man in der Fremde in einem Hotelzimmer dem Rauschen des kreisenden Blutes lauscht und vor der lauernden Panik Zuflucht sucht bei jenem jugendlichen Gefühl, im nirgendwo, im ”Nietzschewo” von niemandem verstanden zu werden, und sich im solitären Ichrausch einigelt, bricht schliesslich doch jählings das Draussen, das ganz Andere übermächtig über den eigenen Leib ein.

Dann zerbricht, von Tränen der Trauer aber auch des sehnenden Begehrens nach einer ganz anderen Welt – einer Möglichkeitswelt – unterspült, der Kerker des eigenen Körpers zusammen und öffnet sich Strömen, die man kaum benennen kann. Man findet sich im Unsagbaren und auch Unsäglichen wieder. Nicht Furcht kommt dann auf, die man an einer punktuellen Bedrohung festmachen könnte, sondern Angst, haltlose. Statt sich vor jemandem zu fürchten, der von draussen droht, wird man selbst ins Draussen geworfen.

Man liegt da und spürt, wie man sich selber entgleitet, die Arme sind nicht mehr zu spüren, die Beine haben sich an die Decke davongemacht, nur die Sehnen des Halses spannen sich vor Beklemmung. Ein Ausweg aus der beengenden Angst ist die Flucht nach vorn, wenn man sich vorbehaltlos dem Gleiten hingibt und ausser sich gerät. Dann fühlt man sich von einer ziellosen Lust fort- und über sich hinausgerissen, die nichts mit Fun und Sex zu tun hat, sondern mit dem grenzenlosen Begehren, dem Delirium des ”désir”. Ek-stasis als ein Heraus-Treten ins Unbekannte.

Schauder des Schreckens können den Körper als Kältewellen oder Schweissausbrüche in einen anderen Aggregatszustand versetzen. All jene Fäden, die einen als Marionette durch den Raum des Gesellschaftlichen tanzen lassen, reissen, und das Ich taumelt durch die Kälte des kahlen, grenzenlosen Raums, hoffend von einer Sonne verbrannt, in ihrer Korona von einem Orgasmus gekrönt zu

werden. Dann lodert wie auf den Bildern von Masson oder Artaud jenes vergessene dritte Auge auf der Stirn auf, das die Schauspieler "Sonnenauge" nennen. In solchen Extremzuständen erlebt man die entgrenzende Erfahrung von Eros und Thanatos. Zwei antagonistische Kräfte, deren Vektoren sich im Unendlichen und im entleibten und enteigneten Ich treffen. Dazwischen krümmt sich der Raum des Menschenmöglichen...

(Soweit "meine" innere Erfahrung)

Gewalt ist für Bataille kein Trick, um zu schockieren. Sondern ein Mittel, sich selber zu erfahren. Bataille fühlt sich wie jeder als Sub-jekt. Der Mensch tritt dank der Vernunft aus dem unmittelbaren Natur-Sein oder Tier-Sein heraus. Die Arbeit erhebt ihn über das Tier. Er nimmt Tier und Stein als Ob-jekte in die Hand. Er ist stolz darauf, Sub-jekt zu sein. Doch muss er dafür auf Triebe verzichten. Sub-jekt heisst auch: Unter-worfen. Der Mensch unterwirft sich freiwillig der Arbeit. Dem Pro-jekt. Er schiebt die unmittelbare Lust, den Genuss des Jetzt auf, um danach, immer danach in den Genuss zu kommen. Der Mensch meint, sich in der Gewalt haben sei souverän. Doch wirklich souverän ist, wer über den Ausnahmezustand bestimmt – und zwar über jenen Ausnahmezustand, wo er sich selber verliert.

Diese Selbstbeherrschung bricht in ganz bestimmten Momenten ein. Etwa in der Erotik. Erotik hat für Bataille nichts mit Sexualität und Fortpflanzung zu tun. Pflanzt man sich fort, unterwirft man sich ja auch der Zukunft – dem Aufziehen des eigenen Kindes. Und man akzeptiert damit den Tod. Füllt die Lücke. Die Erotik aber lässt einen in die Lücke fallen. Man schliesst sie nicht mit einem Sinn wie mit dem Kind. Erotik ist ganz sinnlos. Ein Taumel im Jetzt. Reiner "-jekt".

Bataille spricht von einem sonnenhaften Augenblick. Erotik ist ein Blitz, der in den eigenen Körper einschlägt und ihn verletzt. Diese Verletzung öffnet mich. Der harte Ich-Panzer zerbricht. Ich lasse das Subjekt hinter mir und werde ganz jekt. Das heisst Strom. Jekt Wurf. Trieb. Der Körper wird ganz Welle an der Oberfläche des grenzenlosen Ozeans der Lust. Und keine Sonne reicht, um dieses Meer auszutrinken. So verliert sich das Subjekt im Wurf der Wogen und Wellen.

In Salzburg, wenn ich mich denn recht erinnere, machte Bataille während einer "Orgie" auf dem Friedhof die Erfahrung "in den Himmel hinaufzustürzen"... Und Michel Foucault entlehnte dann seine berühmt gewordene Rede vom Verschwinden des Subjekts solchen Schilderungen aus Batailles "Blau des Himmels". Der Mensch,

so sagt Foucault, ist nur eine flüchtige Erfindung – er wird bald wieder verschwinden wie ein in den Sand am Strand gestricheltes Gesicht. Weggeleckt vom wilden Wogen.

In der Erotik also macht der Mensch eine Grenzerfahrung. Möglich ist sie durch die Gewalt, die im Liebesakt entfesselt wird. Doch es gibt auch andere Formen und Orte, wo diese Gewalt durchbricht. Etwa in der Religion: Fast alle Religionen kennen Zeiten und Tage, wo alle Regeln ausser Kraft treten. Alles ist erlaubt. Es gibt kein Tabu mehr. Taumel erfasst die Gemeinschaft. Die Ordnung bricht zusammen. Nur in der Kirche, so sagt Bataille und dabei hört man den enttäuschten Priesteraspiranten heraus, nur im Christentum gibt es diesen unreinen Bereich des Heiligen nicht mehr. Und deshalb hätte die Kunst die Aufgabe übernommen, dem Menschen einen Ort zu bieten, wo er beim Übertreten der Tabus eine innere Erfahrung machen kann.

Die Kunst ist letztlich ein Potlatch. Beim Potlatch beschenken sich zwei Stammeshäuptlinge gegenseitig mit immer grösseren Geschenken. Sie erdrücken den andern gleichsam durch Geschenke. Und sie verausgaben völlig sinnlos die Ressourcen ihres Stammes. Völlig sinnlos? Nein. Denn sonst müssten die Ressourcen, so Bataille, im Krieg verausgabt werden.

Bataille geht von einem eigenwilligen Weltbild aus: Die Sonne beschiesst die Erde mit Energie. Wie Pflanzen auf einem Teich kommt es zu einem Wuchern, dann wieder zu einem Absterben. Der Mensch versucht Formen zu finden, um dieses Wuchern zu unterbinden. Die übermässig geschenkte Sonnen-Energie abzuführen. Sinnlos zu vergeuden, im Fest, in der Erotik – in der Religion und heute in der Kunst.

Bataille spricht in der Welt, die von vor Sonne mit Energie gleichsam aufgeladen und überladen wird. Die Vulkane schleudern diese Energien aus dem Inneren wieder heraus. Die gewaltsamen Ausbrüche der Vulkane sind kathartisch wie eine antike Tragödie. Sie reinigen die Welt – gerade mit Tod und Trümmern. Sie schaffen Platz. Der Vesuv heisst bei ihm JESUV. Der Vesuv ist ein blasphemischer heidnischer Jesus. Die Erde ist von Vulkanen übersät wie von Kratern, die ihn, Bataille, an den Arsch eines Gibbons erinnern den er einmal im Zoo von London gesehen hatte. Ein Gibbon, der seinen rosigen Krater-Vulkan der Sonne entgegenstreckt. Das Reinste und Unreinste, das Höchste und Niedrigste kopulieren vor seinen Augen. Der totale Schock und Skandal, das grösste Tabu: JESUV.

Die Kunst beerbt mit solchen Formen der Blasphemie die Kraft der Religion. Die Kunst muss die Aufgabe übernehmen, sinnlos Geld zu verschleudern und Energien. Sie muss den Betrachter erschöpfen, auslaugen, zerbrechen. Und dann plötzlich macht jeder wieder eine innere Erfahrung: Indem sein Ich unter dem Schock der Kunst zerbricht, gelangt er wirklich zu sich, denn das Ich ist nur bei sich ist, wenn es ausser sich ist.

Artaud und das Theater der Grausamkeit

Wer über Artaud redet, macht sich immer lächerlich. Die Intensität dieses Lebens verschlägt einem die Sprache. Ausser man ist eine feuilletonistische Pointenmaschine, die Witz für Witz ausspuckt und sich von Wortspiel zu Wortspiel hangelt – wie der grosse Gerhard Stadelmaier: Er schrieb kürzlich über Artauds "Theater der Grausamkeit":

"Aus Artauds Erregungsgeschwafel, dem sauren Kitsch und preziösen Wahnquark, getüpfelt auf staubtrockenes Löschpapier machte der Regisseur (Gotscheff) ein Theater der Schlausamkeit. Er reduzierte den rasenden auf den schleichenden Artaud, macht ihn zur Gespensterschnecke. So bringt er ihn zur wahren Erscheinung. Und das war fällig. Denn von den drei grossen Theaterklischeeschulen des 20. Jahrhunderts, der psychologischen Einfühlung Stanislawskis, dem kritischen Neben-der-Rolle-stehen Brechts und dem rasenden Körperblabla Artauds, hat letzteres die verheerendsten Folgen gehabt...."

Ach, armer Stadelmaier, da hat er sich doch im eigenen Musikantenstadel verfiedelt. Denn Artaud hat natürlich nichts mit dem zu tun, was allgemein in den Theatern grassiert.

Artauds Grausamkeit ist eine Antwort auf die Gewalt, unter der er leidet: Die Gewalt der Tradition im Theater der 20er Jahre, die Gewalt der Grammatik, die nur bestimmte Sätze zulässt, die Gewalt der Sexualität, die einen als Mann oder Frau definiert und damit mitten im Herz entzwei schneidet.

Artaud ist angetreten, um surrealistische Gedichte zu schreiben. Die Gedichte gefallen, werden gedruckt. Doch er leidet unter ihnen. Jedes Wort entgleitet ihm. Das heisst: Er will etwas sagen und schon hat sich ein Wort eingeschlichen, ihm den Gedanken geraubt. Deshalb muss das Wort zerschlagen werden. Artaud will sich aus

dem Grab der Grammatik befreien, unter der das Denken begraben liegt. Er beginnt "Schrei-Schreiben" zu entwickeln, auf den ersten Blick sinnloses Gestotter. Aber er will auch den Text auf dem Theater zerschlagen. Eine neue Grammatik erfinden. Eine Grammatik der Gesten wie bei den Balinesen, die er an der Weltausstellung sah, eine Grammatik der Schreie und des Atmens wie bei den Tarahumaraindianern, die er auf der Hochebene von Mexiko besuchte. Er will ihre Tänze auf die Bühne zeichnen.

Das traditionelle Theater war für Artaud vom dualistischen, analytischen "Organgeist" zerstückelt, gevierteilt: Die Vierteilung in Autor, Regisseur, Schauspieler und Publikum versuchte er auf allen Ebenen zu unterwandern. Der Text verliert jede Autorität, der Regisseur leitet die Schauspieler in Übungen dazu an, alle Technik zu verlieren und die gepflegte Diktion zum Stammeln zu bringen – und der Zuschauer, von Lichtblitzen und Donnergrollen umtobt, sollte in der Mitte der Aufführung sitzen und zum Schreien gebracht werden. Mitten in einem Flugzeughangar soll der Zuschauer körperlich erschüttert werden von Lichtwellen und einer tosenden Geräuschkulisse, von Wortschreien, die an allen Schranken der Logik vorbei das Unbewusste des Zuschauers treffen, bis er vom eigenen Tiger, auf dessen Rücken er gemütlich "in Träumen hing", zerrissen und aufgefressen wird, bis er jeglichen Halt verliert und "physisch und psychisch transformiert" in den dionysischen Taumel eintaucht, in jenen ekstatischen Taumel, in dem das Subjekt aus sich heraus tritt.

"Der Raum ist bis oben mit strudelnden Gebärden, grässlichen Gesichtern, röchelnden Augen übersät." Der Zuschauer soll körperlich erschüttert werden von den Darstellern, die als "dreidimensionale Hieroglyphen" über den Bühnenraum verteilt und wie bei einer Akupunktur an die neuralgischen Punkte gestellt werden.

Das Theater der Grausamkeit tut dem Zuschauer Gewalt an, verunsichert ihn in seiner erstarrten Subjektivität. Ein Versuch, die Anatomie zum Tanzen zu bringen, der Traum von einem organlosen Körper, freischwebend im Opiumrausch.

Doch sein Theater scheiterte genauso wie seine Gedichtproduktion. Im Irrenhaus wird Artaud der Mund gestopft, Dutzende Elektroschock machen aus ihm einen Toten, der im Leben spazieren geht. Doch dieser Tote will nicht tot sein und beginnt zu malen und zu zeichnen – er wird sich einmal noch neu erfinden. Als Maler und mit einem letzten Text über van Gogh, der einen hohen Literatur-Preis gewinnt. Die

Bilder van Goghs waren für ihn genauso wie das wahre Theater ein "Schmelztiegel aus Feuer und wahrem Fleisch, in dem auf anatomische Weise / durch das Zerstampfen von Knochen, Gliedern und Silben / sich die Leiber neu bilden".

Auf der Suche nach einer neuen Bild-Sprache entwickelte er "cris-écrits", "Schrei-Schreiben", wo die Vokale wie glühende Lava durch die erstarrten Brocken der Konsonanten fliessen, gellend gelb und rauschhaft rauchend. Interjektionen wälzen sich bildquerein. Von links: "pipi kharna rena rarina rena rarina arita", von rechts: "trutru rarfa rautra rarfa rautra aruta"; oben: "poupou rabu"; unten: "reba tiera reva tiera arera".

Wortwürfe, Bild-Entwürfe. Zwischen Geschossen und Geröll ziehen sich seismographische Linien, Kraftfelder über das Papier. Nicht Kunst, denn "all die, die an Kunst glauben, sind Schweine", sondern Ausdruck einer Selbstgeburt, "gezeichnet vom Bewusstsein eines Kindes". Das Papier wird zur Matrix der Selbstgeburt, begleitet von Schreien und Interjektionen des Schmerzes. Schmerzens- und Lustschrei zugleich. Die Porträts sind umflammt von Wortblitzen – "écrire le foudre", "écrire le foutre" (den Blitz schreiben, den Fick schreiben): Es ist eine Selbstbegattung nachdem die "Maladresse sexuelle de Dieu" zu einem verpfuschten Ich geführt hatte: Das Papier als mütterliche Matrix wird zur Vulva, zum Vulvanus – ein Vulkan, aus dem die Werke als Exkremente herausgeschleudert werden wie vom mexikanischen Vulkan Popocatepetl, mit dem dessen Ausbruch der Text über van Gogh schliesst.

Bataille hatte über die Sonnenblumen bei van Gogh geschrieben, die auf dem Stuhl verwesen. Die Blume, Symbol der reinen Liebe, schwingt sich kurz zum Himmel auf, erblüht, doch wie Ikarus stürzt sich ab, in sich zusammen. Die Sonneblume wird zum stinkenden Aas, zum Ekrement – wie die schwarzen Krähen laut Artaud auf van Goghs Bildern das exkrementale Sein repräsentieren. Der Abfall, das "Ab-jekte" kommt im Zug des Pinselstrichs ins Bewusstsein – so entgrenzend wie ein Ausbruch des Popocatepetl: "popo", "caca", "péter".

Das Subjekt sucht zurück zu jenem Zustand vor der Zweiteilung in Mann und Frau, vor jenen Organgeist, der die Sprache in Laut und Begriff geteilt sowie den Menschen gevierteilt hat – gevierteilt auf dem Kreuz der Sprache, jener zentralen vertebralen Kolonne, um die sich die meisten Zeichnungen drehen.

Das vergewaltigte Subjekt schreit, im Schrei wird die Sprache ganz Fluss, "jekt": Den Anus mit dem Mund verbindend, der der Gesellschaft all das ins Gesicht kotzt, was als Obszön von der Bühne des Lebens, von der "Szenerie" der Gesellschaft als "Ob-Scène" verdrängt wird. Die Aschensäule, die aus dem Popocatepetl aufsteigt, verdickt sich zum Lavabrocken, der auf Paris niederstürzt - Artaud träumt nicht von einer Phallussäule auf dem Marktplatz der Salzburger Eitelkeiten, sondern von einem gigantischen Mozartschen Strunzen, der alles unter sich begräbt.

Die Avantgarde gegen sich selbst gewendet - Für ein neues Theater

In Sades spermatischen Sprach- und Spermaströmen kündet sich die Befreiung der Phantasie von der Umklammerung durch die Vernunft an. Das gefolterte Individuum beschreibt die Folter. Aber es beschreibt auch die Lust an der Folter. Die Lust, sich selbst zu einem neuen Ich zu zerstückeln.

Bei Bataille wird der Tabubruch nach innen verlagert, zur inneren Erfahrung, bis Bataille selbst zum JESUV wird, zum irrheidnischen Gottessohn, der sich selber ausspuckt wie heissglühende Lava. Bataille sucht die Gewalt, um sich von ihr zerreissen zu lassen. Dafür gründet er Geheimgesellschaften mit Freunden, denn was er gewiss nicht sucht, ist die Öffentlichkeit des Skandals, der Triumph im Feuilleton, das Erbe der Avantgarde.

Und auch Artaud will sich durch sein Theater der Grausamkeit nicht fürs Intendantenkarussell empfehlen, das sich mit der gleich irrwitzigen Kopflosigkeit dreht wie die Managerposten. Die Bühne für sein Theater der Grausamkeit ist letztlich sein eigener Körper.

Bei Sade, Bataille, Artaud kann man die innere Erfahrung machen, was Gewalt wirklich auslösen kann. Wenn die von ihnen entwickelten Techniken nun im Kunstmark eingesetzt, repetiert und vermarktet werden, so lenkt das gerade von dem ab, worum es ihnen ging. Darum, sich zerbrechen zu lassen. Und dafür täten heute andere Methoden not.

Ich will das, da wir hier in Salzburg sitzen, nur knapp beim Theater andeuten: Artaud hatte den Autor, der damals der Gott im Theater war, abgeschafft und ein Regie-Theater eingeführt, wie es heute alltäglich geworden ist, wenn an jedem Regiepult Gott als DJ sitzt. Heute würde er wohl umgekehrt den Text wie eine Bibel

behandeln. Denn er meinte mit Grausamkeit nie Blut und Sadismus, sondern eine grausame Radikalität: Alles, jeder Schrei, jede Geste, sollte aus einer inneren Notwendigkeit heraus entstehen. Grausamkeit des Regisseurs gegen sich selbst, gegen seine eigene Denkfaulheit. Die Gewalt als Abtreibung der eigenen Maschen und Mäschchen, mit den man sich seine alten Gedanken in Geschenk- und Gedenkpapier einwickelt, seiner selbst gedenkt, sich anhimmelt als Gottesgabe.

Sich selbst neu gebären – vielleicht eben gerade aus der Matrix des Textes heraus! Artaud müsste heute wohl seinen Ansatz umkehren und nicht auf Schreie, Musik und Flugzeughangar setzen, sondern mit grausamer Strenge den wahren Skandal aus dem Text heraus entwickeln. Schreien wird heute wohl nur, wer intellektuell überfordert wird, oder sich schreiend langweilt, weil er für die zerdehnte Zeit von Marthalers Theater – als Marthaler noch Marthaler war –, weil er also für die echte Langeweile voller Abgründe kein Sensorium hat, die Leere nicht mit eigenen Empfindungen füllen kann.

Artauds revolutionäres Schreitheater ist ja in seiner falsch verstandenen Nachäffung, und da hat Stadelmaier Recht, heute nur noch Konvention: Texte brechen, Banales schreien, Emotionales beiläufig sprechen, als ob man gerade noch n' Bier bestellen würde... Das lernt man schon im ersten Jahr an der Theaterschule und es ist spätestens seit den 90ern zum neuen Spiessertum wie einst das "Wohlklingen und Klangsprechen" geworden, unversehens rutschte man vom roten Plüsch des bürgerlichen Wohnzimmers in den "Roten Salon" der Volksbühne. Und die Schüler des "Hamburger Dramaturgie-Wunders" der 90er Jahre beten brav nach, was sie in der Regie-Schule lernten.

Ob-szön aber ist nicht das Pop-Theater, sondern was von der Szene verbannt wird. Also gerade nicht das Reden über Schweissfüsse oder Intim-Piercing, sondern das Stottern, wenn man die Poesie des Alltäglichen beschreiben möchte. Nicht das Aufzählen oder Vorführen von "vollgeilen" Stellungen, sondern die Stille. Singendes Schweigen. Nicht Shakespeare in Kanaken-Mösenjargon an den Münchner Kammerspielen, sondern einfach dastehen und versuchen, die alte Übersetzung von Schlegel/Tieck beim Wort zu nehmen. Denn alles andere kann man sich an einem Samstag-Abend zwischen "Grandprix du chanson Eurovision" und "Jackass" selber zusammenzappen.

Das Theater hat seine eigenen Stärken preisgegeben und rennt einer Coolness hinterher, für die es einfach der falsche Ort ist.

Obszön wäre heute, den Versuch der authentischen Identifikation zu wagen, sich nicht gleich vom Text zu distanzieren, als wäre Theater ein Karaoke-Abend... Ein Stück nicht gleich in Frage zu stellen, sondern sich selbst in der eigenen Unfähigkeit in Frage zu stellen, diesem Stück heute wieder Intensität zu verleihen. Stücke ohne "Regieeinfälle", vielleicht wieder einmal ein klassisches Stück so aufzuführen, dass die Luft zu flimmern beginnt. Flimmernde Langweile? Das würde vielleicht dem Taumel früherer Tabubrüche entsprechen.

Nicht hingepoppte Posen auf der Bühne zwischen Koks und Kot, sondern vielleicht die totale Überforderung des Zuschauers oder Zuhörers. Nicht 45 Minuten Vortrag, sondern 45 Stunden, bis einem die Zähne klappern.

Zur Vertiefung: Eine Nummer der philosophischen Kunst-Zeitschrift GAZZETTA zum Thema "Avantgarde" ist bei ProLitteris Schweiz erschienen und kann angefordert werden. Bei:

schneider@prolitteris.ch

Dank an Oliver Schneider