


Auf dem Weg zum Wahnsinn
(und zur Revolution)

Ivana Sajko

Auf dem Weg zum Wahnsinn
(und zur Revolution) – Eine Lektüre

Aus dem Kroatischen von
Alida Bremer
in Zusammenarbeit mit
Janja Marijanovic

 Matthes & Seitz Berlin

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Kapitel 1: Ebendas | 7 |
| Kapitel 2: Etwas Höllisches und wirklich Verdammtes in dieser Zeit | 9 |
| Kapitel 3: Sonst | 27 |
| Kapitel 4: In diesem Sinne ist jeder Künstler mehr oder weniger, je nach seinen Kräften, ein Revolutionär | 28 |
| Kapitel 5: Mimimesis vs. Das Reale | 43 |
| Kapitel 6: Die Psychose | 61 |
| Kapitel 7: Wenn ich die Positionen des nicht Geformten, des Unklaren, dessen, was außer Kontrolle ist | 62 |
| Kapitel 8: Ich war Hamlet: Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung Blabla | 73 |
| Kapitel 9: Die Berliner, die Chinesische, die grüne ... die vierte Mauer durchbrechen | 82 |
| Kapitel 10: Warum ausgerechnet ein Schizophreniker? | 98 |
| Kapitel 11: Herr Foucault hat ein (unmögliches) Buch geschrieben | 116 |
| Kapitel 12: Kunst – Wahnsinn – Tod ... und es handelt sich nicht um eine zwingende Reihung .. | 134 |
| Kapitel 13: Rimbauds Ironie | 148 |
| Kapitel 14: Erasmus' Ironie | 149 |

| | |
|---|------------|
| Kapitel 15: Das Törichte in der Welt hat Gott erwählt, um die Weisen zuschanden zu machen .. | 163 |
| Kapitel 16: Das Geschrei ist drinnen in mir, ich bin die Revolution! | 173 |
| Kapitel 17: Großes Nichts | 200 |
| Kapitel 18: Der Patient | 201 |
| Kapitel 19: Die Freiheit (des Narren) 1 | 212 |
| Kapitel 20: Die Freiheit (des Narren) 2 | 225 |
| Kapitel 21: Einer flog über das Kuckucksnest | 226 |
| Kapitel 22: Wie kann man also verrückt sein? | 245 |
| Kapitel 23: Es ist wahrlich nicht die Angst vor dem Wahnsinn, die uns zwingen könnte, die Fahne der Imagination auf Halbmast zu setzen .. | 246 |
| Kapitel 24: Ecce homo! Ecce Momo! | 261 |
| Kapitel 25: Dort, wo es ein Werk gibt – gibt es keinen Wahnsinn? | 274 |
| Kapitel 26: Um was handelt es sich hier eigentlich? | 280 |
| Literatur | 289 |
| Anmerkungen | 293 |

Kapitel 1

EBENDAS

Ich musste dieses Buch schreiben, um etwas sehr Praktisches und sehr Intimes ausdrücken zu können, und um mir selbst – so meine Hoffnung – meine eigenen ästhetischen und ethischen Ansatzpunkte zu verdeutlichen. Dies ist kein theoretisches Buch – in ebenjenem Ausmaß, in dem meine Dramen keine Dramen sind und meine Prosa keine Prosa ist –, denn ich verwende die Theorie als subjektive Erfahrung, ich wähle sie zufällig und leidenschaftlich, ohne Präntentionen bezüglich ihres Diskursfeldes, ich übernehme ihre Auslöser und ihre Bomben, die mir die Wege zum eigenen Schreiben eröffnen. Damit möchte ich eine Zeitspanne der Intoxikation durch fremde Texte konservieren, eine Auswahl von Werken zur Schau stellen, die meiner Meinung nach wichtig für die Kunst sind (oder zumindest für mich selbst), und diese auf den folgenden Seiten laut vorlesen, nicht so, wie man sie vorlesen sollte, sondern der eigenen Neugier, der eigenen Lust, der eigenen Naivität und der Wut folgend ... um sich von dort ausgehend weiterzubewegen.

Dieses Buch ist eine LEKTÜRE, keine Auseinandersetzung.

Ich bestehe auf diesem Unterschied.

Hiermit bedanke ich mich bei den Theaterwissenschaftlern Dr. Sibila Petlevski, Dr. Boris Senker und Dr. Nikola Batušić, die mir den initialen Anstoß zur Ausarbeitung dieses Konzepts gegeben haben. Mit großem Interesse und mit großer Aufmerksamkeit sowie mit Verweisen auf wichtige Titel hat mich Frau Dr. Ljiljana Filipović aufgemuntert. Ihr schulde ich großen Dank für das Vertrauen, das sie mir entgegengebracht hat.

In besonderer Weise danke ich Herrn Dr. Marin Blažević, der mich mit seinen strengen Anmerkungen und freundlichen Kommentaren zu wichtigen künstlerischen Entscheidungen bewegt hat, und der mir den Raum eröffnet hat, den ich mir ursprünglich selbst versagt hatte.

Und schließlich ist da noch Goran, bei dem ich mich für alle Gespräche bedanken möchte, für das Interesse am Thema und an den Problemen, für sein Eintauchen in das Ganze und für das wunderbare Stichwort, das er mir bei einer Gelegenheit gab, als ich ihm zu erklären versuchte, um was es sich hier eigentlich handelt und was es bedeuten würde, in Richtung Wahnsinn zu gehen. Er antwortete: Heißt das nicht einfach – mit dem eigenen Kopf zu denken?

Kapitel 2

ETWAS HÖLLISCHES UND WIRKLICH VERDAMMTES IN DIESER ZEIT

Das Risiko ist offenkundig.

Über den Wahnsinn zu sprechen, stellt einen *Allgemeinplatz* dar.

Deshalb spreche ich über die Kunst.

Die Tatsache, dass der Wahnsinn zu einem diskursiven *Allgemeinplatz* geworden ist, ist noch das kleinste Paradoxon. Der Wahnsinn hat im Laufe der Geschichte die Position der *Ausschließung* innegehabt, er stand *außerhalb* der Kultur. Heute hat jedoch der Wahnsinn, d. h. der *Allgemeinplatz* seiner verführerischen Bezugskraft die Position der *Zugehörigkeit* eingenommen und sich *innerhalb* der Kultur eingenistet. Damit eröffnet Shoshana Felman ihr Buch »Writing and Madness« – mit der These über die *Inflation des Wahnsinns* in der zeitgenössischen Kulturszene. Einerseits kann der Wahnsinn als eine der subversivsten Fragen der heutigen Zeit überhaupt betrachtet werden, während andererseits die Inflation des Diskurses über den Wahnsinn den Begriff selbst zur Banalität geführt hat. Die Fachgebiete der Philosophie und der Soziologie, der Sprach- und Literaturwissenschaft, der Geschichte und der Psychiatrie haben den Wahnsinn erforscht und durch ebendiese Forschung auch sich selbst

in Frage gestellt. »So verführerisch und so mystifizierend, wie die Inflation des Diskurses über den Wahnsinn zu sein pflegt, kann es da nicht sein, dass sie eigentlich suggeriert, dass es sich bei der Einsamkeit des Wahnsinnigen um etwas handelt, das uns alle angeht?«¹ Shoshana Felman setzt ihren Text mit der Frage fort, was *das Sprechen über den Wahnsinn* innerhalb der zeitgenössischen Diskurse bedeute, in denen der Wahnsinn, zum Allgemeinplatz geworden, die eigene Besonderheit verloren hat – in welchen ausgerechnet diese Tatsache das *Wahnsinnigste* innerhalb des Problems des Sprechens über den Wahnsinn geworden ist. Zuallererst zeige sich die Rhetorik des Wahnsinns selbst »immer als mystifiziert und mystifizierend. *Über den Wahnsinn sprechen* bedeutet eigentlich *ihn zu verneinen*. Wie auch immer man für sich selbst oder für die anderen den Wahnsinn darstellt, den Wahnsinn darzustellen stellt immer, ob bewusst oder unbewusst, eine Aufführung der *Szene* der Verneinung des *eigenen* Wahnsinns dar.«² Das ist der Wendepunkt von der *Rhetorik des Wahnsinns* zum *Wahnsinn der Rhetorik*.

Über den Wahnsinn zu sprechen heißt ihn zu verneinen und zuzugeben, dass ich nicht vorhabe, mich mit dem Wahnsinn zu beschäftigen, sondern mit all jenem, was ihn auf dem Weg *zu* ihm ersetzt. Das ist ein Weg ohne Ziel und jenseits eines bestimmten Ortes. Der Wahnsinn ist im Übrigen das Sprechen über etwas anderes, über die Nachbarschaft zum Wahnsinn, über die ersten möglichen Substitute, die hervorsprossen, nachdem der Wahnsinn selbst entwichen ist.

Schaffenskraft?

Revolution?

Liebe?

Die Entweichungen, um die es hier geht, sind die Entweichungen des Objekts selbst – das weder ausgedrückt noch dargestellt werden kann –, des Wahnsinns, der sich jedem System entreißt, der sich sogar der Metapher entzieht, **immer, immer und immer, in das Neue, Neue und Neue**, in eine weitere übertragene Bedeutung oder in eine Anomalie am Körper des Diskurses oder am Körper der Gewohnheit; er entgleitet **in das andere und andere und andere** poetische oder wissenschaftliche Gebiet, wo er sich erneut konstruiert, um **erneut, erneut und erneut** von dort zu entwischen. Das ist der Charakter der Freiheit. In sie hat sich das Begehren eingeschrieben, das die Bedeutung der Geburt hat – sich selbst durch eine Sprache ausdrücken, durch ein Handeln, durch einen Gedanken, durch etwas, das nicht schon im Voraus determiniert ist.

Es ist sowohl wichtig »was« wie auch »wie« ich spreche.

Denn gerade das »wie« ist das, »was« ich sagen möchte.

Und das, »was« ich sagen möchte – das bin ich.

Ich.

Das Unaussprechbare des Themas Wahnsinn selbst verleitet mich dazu (wenn auch nur aus Trotz), mich auf den Weg zu begeben und den Spuren seiner kurzfristigen Erscheinungen, seines Vorbeistreifens und Auffla-

ckerns, den Narben seiner tektonischen Umverteilungen, seiner Brüche und Durchbrüche zu folgen. Der Weg *zum* Wahnsinn – *zum* Ausdruck seiner selbst – folgt den verschiedenartigen und unerwarteten Momenten seines Hervorquellens, und die Richtung, die dieser Text einschlägt, orientiert sich an ihnen. Der Text schlängelt sich zu diesen Momenten, zu den Ausrutschern, bisweilen auch zu einer neuen Sprache, die in ihrem Entstehen das Gerassel der Schellen und Schlagstöcke der Narren streift. Da es sich um eine Schöpfung handelt, macht meine Absicht, ihr Ziel aufzuheben bzw. den erdachten idealen Ort abzuschaffen, an dem sich der Mensch oder der Künstler endlich bewahrheitet, gestaltet und mitteilt in einem Konsensus der Wahrheit (die zu Dänemark werden könnte) und in einem Konsensus der Poetik (die am Ende zum Verlies wird), diesen Weg zu einer Einladung zum Schaffen. Dieses Schaffen verstehe ich als einen Prozess, der nicht zu vollenden ist, der in seinen Eigenschaften vielleicht mehr kreativer Obsession bedarf als der Muße in jenem, was *sich von selbst versteht*. Was *sich* vielmehr *von selbst voraussetzt* und konsequenterweise *von selbst entsteht*. Der Aufruf zur Revolution begleitet ihn aus dem Hinterhalt, wie ein blinder Passagier, da *die Bewegung zum* Unklaren, Ungeformten, Unausprechlichen und Widersprüchlichen zugleich ein *Abweichen*, ein *Umdrehen* und ein *Verdrehen* ist.

Ich beabsichtige nicht, den Wahnsinn zu sprechen oder über den Wahnsinn zu sprechen, weiterhin beabsichtige ich nicht, die Bücher, die ich hier vorstelle, gut-

zuheißen oder zu widerlegen, da ich meine Kämpfe in einer anderen Diskursart ausfechte, in Dramen, die keine sind, in einer Prosa, von der man ebenfalls sagt, sie sei keine, und in einem Theater, das nur so lange andauert, bis das Publikum begreift, dass die Vorstellung schon begonnen hat, also in den Texten und in den Aufführungen, mit denen ich begierig jede Geschichte und jede Referenz außerhalb meiner selbst aufhebe. Was will ich dann? Laut lesen. Über die Arbeit mit fremden Stimmen sprechen und Verbindungen finden, die nicht ideologischer, sondern erotischer, existenzieller Natur sind. Ich will suchen und herumirren, vom tödlichen Ernst in die Posse und umgekehrt, in alle Richtungen lesen, ohne Methode, sondern indem ich die Positionen des Schaffensprozesses verfolge, die mich bewegen oder zerreißen oder ärgern oder zumindest verwirren, auf der Suche nach jenen Aspekten, welchen das, was ich als wahnsinnig erkenne, innewohnt:

UNLESBAR UND UNANSEHBAR
OHNE SPRACHE UND OHNE BILD
OHNE KÖRPER
OHNE HEIM
AUSSERHALB DER KONTROLLE

Wahnsinnig zu sein, würde vor allem heißen, allein zu sein.

Es würde außerdem bedeuten, dass man aus den Konventionen der bestehenden kulturologischen Modelle

herausfällt – sowohl jener traditionellen wie auch jener zeitgenössischen –, genauso wie es auch eine gewisse Unmöglichkeit der Kommunikation bedeuten würde.

Ich werde bei ihr beginnen.

Die Kommunikation setzt gemeinsame und erkennbare Formen voraus. Monotonie und Wiederholung. Sie ist durch Diskurse kanalisiert, durch *Zeichen der Autorität*, die »den Sinn« produzieren, d. h. das, was mittels des Befehls, des Konsensus, der Konvention oder des Brauchs zu Sinn geworden ist. Auf diese Art entlarvt der Kommunikationsprozess die herrschende Ideologie – ob jene politische oder jene ästhetische –, indem sich ihre Codes genau durch den Diskurs, durch den man kommuniziert, offenbaren. Sloterdijk betont, dass sich die Kluft zwischen dem »Ich« und der Welt aufgrund der festgelegten Kraft der Sprache immer weiter vergrößert, da über jenes, was wirklich, präzise oder wahr ist, Diskurse herrschen, die also zu einer Aneignung aller Denksphären streben. »Die unendliche Fläche des Seienden wird in Bedeutungspartellen aufgeteilt, das endlose Band der Erscheinungen wird in Oppositionen zerschnitten, dem Grenzenlosen werden Ränder und Rahmen angemessen, das Formlose nimmt Gestalten an, das Fließende schießt in feste Bahnen ein [...]« (Sloterdijk 1988, S. 51).

Aber das ist nicht alles.

Nach Pierre Bourdieu liegt im Fundament des Kommunikationsprozesses selbst nicht so sehr der Wunsch nach sprachlicher Produktion und nach Kreativität, sondern vor allem das Interesse an einem bestimmten gesell-

schaftlichen Gewinn. »Als Kommunikationsbeziehung zwischen einem Sender und einem Empfänger, basierend auf Chiffrierung und Dechiffrierung, also auf der Verwendung eines bestimmten Codes oder einer bestimmten generativen Sprachkompetenz, ist der sprachliche Austausch auch ein ökonomischer Austausch, der in einem bestimmten symbolischen Kräfteverhältnis zwischen einem Produzenten mit einem bestimmten Sprachkapital und einem Konsumenten (oder einem Markt) stattfindet und geeignet ist, einen bestimmten materiellen oder symbolischen Profit zu erbringen« (Bourdieu 2005, S.73).

Und was denken die Nomaden darüber?

Bei der Erläuterung des Konzepts des Ausdrucks in der Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari geht Brian Massumi von dem klassischen Verständnis der Kommunikation als Übertragung von Information aus, dem die These zugrunde liegt, nach der der Ausdruck, der kommuniziert wird, eigentlich der Spiegel oder die Form eines Inhalts sei und nach der zwischen diesen beiden eine gewisse Einheit bestehe. Natürlich stimmt das nicht. Deleuze und Guattari zweifeln an einem derartigen Kommunikationsmodell, weil es eine Welt voraussetzt, die aus im Voraus definierten Dingen, Erlebnissen und Emotionen besteht, die anschließend nur gespiegelt wird. Mit einer ähnlichen Beobachtung beendet auch Antonin Artaud seinen Essay über Theater und Kultur: »Wenn es überhaupt etwas Infernalisches, wirklich Verruchtes in dieser Zeit gibt, so ist es das künst-

lerische Haften an Formen, statt zu sein wie Verurteilte, die man verbrennt und die von ihrem Scheiterhaufen herab Zeichen machen« (Artaud 1996, S. 15).

Die Kommunikation, so scheint es mir, setzt eine Welt voraus, in der sich das Leben schon ereignet hat.

Eine Welt, in der sich auch jede mögliche Kunst schon ereignet hat.

Eine Welt, die mich um die Sprache bringen möchte.

Der Autor zeigt sich durch die Aktualität des Diskurses, und zwar eines Diskurses, mit dem er seine Identität, das Autoren-Ich, auszudrücken vermag, wobei er automatisch nach der »Unergründlichkeit der Seele«, so wie man es seit jeher nennt, greift – diese These habe ich in einer der alten Ausgaben der Zeitschrift »Frakcija« gefunden, in einem Artikel von Andrea Zlatar über die autobiographische Aufführung. Das Problem liegt darin, dass jedes »Ich« seinen spezifischen Zugang zu den eigenen inneren Zuständen hat und dass es diese Zustände im Prinzip in einer Sprache ausdrückt, die anderen unverständlich ist. Die Übertretung der Grenze auf dem Weg vom Ich zu den Anderen erscheint unmöglich, denn schon Wittgenstein hat es so formuliert: »Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt« (Wittgenstein 1998, S. 86). Ich paraphasiere:

*Ich, Ivana Sajko, ich bin meine eigene Tochter
mein eigener Vater, meine eigene Mutter
und ich*

Bezogen auf die Literatur würde das in Richtung eines schizophrenen Ausdrucks als eines illustrativen Beispiels der Zerrissenheit zwischen der öffentlichen Sprache führen – des Diskurses, der dank des Konsensus hergestellt wurde, und zwar orientiert an Dingen, *wie diese bereits sind* – und der inneren Sprache, die im eigenen *selbstdefinierenden Feld* verwirklicht wurde, in dem der Autor (eines Textes, einer Rede oder eines Kunstwerks) dem Anderen seine Erkenntnisse nicht übertragen kann.

»Wirklich, die falschen Worte vermitteln das Wahre«, wie Eugène Ionesco einst bestätigte – »das ist das Verrückte« (Ionesco 1962, S. 223).

Einen derart von der Position der Sprachphilosophie ausgelegten schizophrenen Diskurs, so Andrea Zlatař, könne man mit dem Wittgenstein'schen Konzept der *Privatsprache* vergleichen, als einer Sprache, durch die sich das »Ich« wirklich über sein Inneres ausdrücken könne, allein dass es dabei niemand verstehen würde. »Die Privatsprache ist nicht dadurch definiert, dass sie nur von einer Person verwendet wird, noch dass sie sich auf nur ihre Erlebnisse bezieht, sondern wesentlich ist es, dass kein anderer diese Sprache verstehen kann, da sie über Zustände spricht, die nur der Sprecher kennen kann. Die grundlegende Kritik, die man an die Idee der Privatsprache richtet, besagt, dass diese Idee in den Solipsismus führt« (Zlatař 1997, S. 55). Dem kann man auch den Standpunkt Rousseaus hinzufügen, nach dem jeder, der über sich selbst schreiben will, zunächst eine eigene Sprache erdenken muss, um überhaupt über sich selbst

sprechen zu können. Eine derartige Anforderung hat übrigens auch Artaud an sich selbst gestellt. Das Verhältnis zur Welt ist daher notwendigerweise das Verhältnis zur Sprache, so dass sich Andrea Zlatar auf die Syntagmen *zur Welt kommen – zur Sprache kommen* von Peter Sloterdijk beruft. Doch um die Verbindung zwischen ihnen richtig verstehen zu können, muss man noch ein drittes Syntagma hinzufügen, das den dritten und verbindenden Faktor benennt: *zu sich selbst kommen*. »In die Sprache kommen – schreiben, das bedeutet (zu versuchen) sich selbst zu erkennen; sich selbst ausdrücken – das bedeutet, bedeutungsvoll wirklich zu werden, wirklich bedeutungsvoll.« Diese Leitsätze wendet die Autorin weiter auf die Frage der Darstellung in der zeitgenössischen Theaterpraxis an, bei der der Schauspieler – da er aufgelöst ist, zugleich sowohl von seiner Gestalt getrennt wie auch mit ihr verschmolzen – einen doppelten Inhalt auf die Bühne bringt. Doch *zu sich selbst kommen, in die Sprache kommen*, auf die Bühne gelangen, all das ist *schon* Vergangenheit, sogar dann, wenn der Schauspieler sich selbst spielt. »Sich selbst auf der Bühne spielen, bedeutet nicht ›unmittelbar präsent zu sein‹, in voller Identität mit seinem gesamten ehemaligen ›Selbst‹, sondern eben *sich selbst spielen, sich selbst darstellen*, im Medium des eigenen Körpers und der Selbst-Sprache. Im Prozess der Erinnerung sieht das ›Ich‹ sich selbst als einen Anderen, im Prozess des Schauspielens spielt das ›Ich‹ sich selbst als einen Anderen. Das ist die einzige Möglichkeit der Kommunikation mit sich selbst, die es gibt«, schließt

Andrea Zlatar: »Die Alternative ist die Privatsprache als absolute Stille« (Zlatar 1997, S. 57).

Wie also sich selbst *aussprechen*?

»Traditionell, zum Zweck der Kommunikation, ist der Ausdruck im ›Inhalt‹ verankert. Der Inhalt wird gesehen, als würde er eine objektive Existenz haben, die der Gestalt seines Ausdrucks vorangehend und extern ist«³, erklärt Massumi: »Die vermeintliche Solidität des Inhalts wird in die Glaubwürdigkeit des subjektiven Ausdrucks mittels spiegelartiger Überlappung oder einer abgegossenen Harmonie übertragen. Abgegossen und gespiegelt gibt der Ausdruck überzeugend den Inhalt wieder: Er repräsentiert ihn von einer subjektiven Distanz aus. Das ermöglicht die Kommunikation, die man als einen getreuen Austausch der Inhalte versteht, die auf einer angemessenen Distanz von ihrer objektiven Stellung übertragen werden. Nach diesem Modell befindet sich der Inhalt am Anfang und am Ende des kommunizierenden Ausdrucks: Seine äußere Ursache ist die Garantie seiner Validität. Diese kausale Garantie ist ausschlaggebend, da die subjektive Distanzierung, auf der die Kommunikation gründet, sowohl Irreführung wie auch Austausch ermöglicht. Wenn es keine gemeinsame Form oder Überlappung geben würde, wer könnte sprechen? Und was? Egal wer, egal was – außer Kontrolle. Das ›Postmoderne‹ ist ein Bild der Kommunikation außer Kontrolle.«⁴

Es dauert nicht lange, dieses Leitmotiv zu wiederholen. Außer Kontrolle.

Ich fühle es wie den Tod, den darstellenden Küns-

ten sehr nahe stehend: dem Schauspiel ... dem Tanz ... schließlich auch dem Morgen, an dem ich schreibe, der aus der Zeit herausgleitet, aus mir selbst, und ich kann den Weg nicht mehr wiederholen, auf dem ich einen Satz erreicht habe, mehr noch, auch wenn ich zu ihm zurückkehre, nur, um mich zu vergewissern, dass er da ist, auf dem Bildschirm, ist es nicht mehr derselbe Satz, er hat keine Vergangenheit mehr, er hat nicht dieselbe Bedeutung und nicht dieselben Intensitäten, er hat nur den Zünder und die Bombe, um voranschreiten zu können. Das sind für mich Positionen außer Kontrolle, alles andere ist Wissen.

Weiter.

Deleuze und Guattari betonen, dass für das Verständnis der Beziehung zwischen dem Ausdruck und dem Inhalt nicht nur die Unterscheidung von Bedeutung ist, sondern auch mittelbare Zustände, die das Ergebnis ihrer Relativität und Reziprozität sind, »wobei der Ausdruck nicht weniger Substanz hat als der Inhalt und der Inhalt nicht weniger Form als der Ausdruck« (Deleuze/Guattari 2005, S. 65), weshalb jede der Artikulationen zwei Rollen spielen kann. Diese Beziehungen werden sich in jenem Augenblick als außerordentlich bedeutsam für das Nachdenken über das zeitgenössische Theater erweisen, in dem durch das Durchbrechen des Realen die Grenzen zwischen dem, was dargestellt wird, und dem Akt der Darstellung selbst verwischt werden. Die Eigenschaften eines Theateraktes – etwa die Lebendigkeit (Auslanders »liveness«), Unmittelbarkeit, Zufälligkeit, Unwiederhol-

barkeit u. ä. – schaffen das Potential, dass man auf ihrer Grundlage über all das spricht, was sich der Interpretation oder dem Verständnis entzieht, über das Wahnsinnige, über das Entgleiten aus Formen und Erwartungen, über den Ausdruck, der immer *außer Kontrolle* zu sein scheint, denn das, was entgleitet – nicht nur der Rezeption, sondern dem Schaffensprozess selbst –, ist immer reichhaltiger als das, was im Netz der standardisierten kommunikativen Austausche gefangen bleibt.

Das Theater spielt sich also am Rande des Chaos ab.
Oder des Todes.

Es verdunstet vor meinen Augen.

Der Ausdruck, so wie ihn Deleuze und Guattari definieren, durchdringt ununterbrochen die Welt, er ist das Potential, das in der Kreation jenes Mögliche überhöht, denn der Ausdruck ist das Ereignis, und das Ereignis ist alles. »Es gibt keine Entität für den Ausdruck. Es gibt kein Super-Subjekt hinter seiner Bewegung. Sein Hervorquellen in Worten und Dingen ist immer ein *Ereignis* vor der Designation, vor der Manifestation oder vor der Signifikation, die propositionell und vorläufig an das Subjekt gebunden sind«⁵ – das Ereignis des Ereignisses, das die Welt als Entstehung produziert. Deshalb zeigt sich die (Omni-)Präsenz des Ausdrucks – bezogen auf die Diskussion über die Probleme der Kunst – vielleicht am ehesten in jenem, was in jedem Versuch des Ausdrucks entflieht, wegrutscht, in jenem, was sich über das geformte Werk ergießt, bzw. in jenem, was so wirkt, als hätte es »seine Verankerung in der objektiven Harmo-

nie und in Übereinstimmung verloren, und es erscheint ohne Ursache, unmotiviert, in unendlichen, nicht garantierten ›Ausrutschern‹⁶. So wie Gott? »Der Ausdruck ist draußen in der Welt – wo er das Potential darstellt, für das, was er werden könnte. Er ist nicht-lokal, verstreut in unendlichen Kämpfen um die Frage, welche der das Leben definierenden Netze sein Potential einfangen und es in reproduktive Artikulationen oder in aktuelle Funktionen einschließen werden. Das Resultat sind determinierte Gehirne, Subjekte, Körper, Objekte und Institutionen. Das Subjekt, seine Verkörperung, Bedeutungen und Objekte, die es besitzen könnte, Institutionen, die sie steuern werden, all das sind Leitungen, durch die die Bewegung des Ausdrucks strömt. Der Ausdruck übernimmt sie für seine vorläufigen Formen und Inhalte, passend zu der eigenen Fortsetzung, in einer dauerhaften Selbst-Redefinition.«⁷

Massumi betont, dass die Ergebnisse des postmodernen Denkens am sichtbarsten in der Kommunikation sind, oder, besser gesagt, in der Verschiebung des Interesses zur Genese und zu einem bestimmten Aspekt des Schaffens, der etwas schon Bestehendem weder ähnelt noch mit ihm harmoniert. Diese Genese – »die Öffnung des Körpers zur Realität *des* Gedankens«⁸ – verlangt nach dem Handeln durch das Element des Potentiellen, vielmehr durch das, was Alan Bourassa *die Aktualisierung des Virtuellen* (the actualization of the virtual) nennt, und das völlig unfassbar und glitschig ist, da das Virtuelle viel dynamischer und freier ist als das Po-

tentielle, das doch eine Verankerung hat. *Die Aktualisierung des Virtuellen* ist also nicht mit den Möglichkeiten des Subjektes verbunden, z. B. mit dem Künstler selbst, sondern mit einem wesentlichen Aspekt des Schaffens: mit der Unvorhersehbarkeit. Mit einer derartigen Kreation bekommt man Gelegenheit, der objektiven Anpassung innerhalb der vordeterminierten Gebiete zu entgehen. Es ist die Möglichkeit für einen künstlerischen Ausdruck, der unmotivierte Ausrutscher aus den disziplinierten Austausch der fixierten Normen bietet. Die Horizonte, durch die das Problem des Ausdrucks durchdacht wird, wurden erweitert, so dass die Betonung von der Form zur Gestaltung verschoben wurde, wobei »die Form des Dings die eigene Gestaltung nicht reflektiert, sondern einbindet«.⁹

Gegen eine endgültige Form (verstanden als die ultimative ästhetische Kategorie) spricht sich auch Artaud aus, der in »Schluß mit den Meisterwerken« meint, dass das Monopol von schon Geschriebenem, schon Formuliertem oder schon Gemaltem verheerend für die Entwicklung der Kunst sei, da es den Einfluss des Konformismus auf die Dinge der Schöpfung aufzeigt, denn diese – um als Schöpfung benannt werden zu können – könne ein Konzept nicht akzeptieren, demzufolge ein Ausdruck überhaupt beendet werden kann. »[...] sehen wir ein, dass das Gesagte nicht noch einmal gesagt zu werden braucht; dass ein und derselbe Ausdruck nicht zweimal taugt, nicht zweimal lebt; dass jedes Wort tot ist, sobald es ausgesprochen ist, und nur in dem Augen-

blick wirkt, in dem es ausgesprochen wird, dass eine einmal verwendete Form zu nichts mehr nütze ist und nur dazu einlädt, nach einer anderen zu suchen, und dass das Theater der einzige Ort auf der Welt ist, wo eine Gebärde unwiederholbar ist« (Artaud 1996, S. 80).

Der Ort eines möglichen *nicht garantierten Ausrutschens* könnte die Kunst sein, obwohl – wenn wir der leidenschaftlichen Kritik Artauds folgen – sich die Kunst ebenfalls nicht außerhalb des Systems befindet, außerhalb der Sprache, der Institutionen und anderer determinierter Bedingungen, bzw. es gibt keine Garantie, dass das Potential, das die künstlerische Schöpfung mit sich bringt, als Produktion und nicht als Struktur verstanden wird, d. h. als die Virtualität der *Gestaltung* und nicht der *Form*, da auch die Kunst – um es noch einmal zu sagen – innerhalb bestimmter Inhalte und Ausdrücke generiert wird. Sie produzieren die Kunst durch einen individuellen Autor, der von kulturlogischen, ästhetischen, ideologischen, kurzum: von vielfältigen Kommunikationscodes (und vor allem vom Markt!) durchdrungen ist, und sie kehren zu diesen Codes zurück, sie fügen sich in sie ein mittels der Rezeption, die bestrebt ist, jede Aussage oder jeden Akt in die Schubladen einer rigide verstandenen Semiologie einzuschließen.

Artaud hat geglaubt, dass seine Idee eines Theaters der Grausamkeit doch mit dem Publikum kommunizieren und »die Sensibilität des Zuschauers hypnotisieren« (Artaud 2000, S. 88) wird. Seine These lautet, dass »die Menge zunächst nur mit den Sinnen denkt und an de-

ren Verständnis sich zu wenden, [...] absurd ist« (Artaud 1996, S. 90); man solle sich an ihren Wunsch nach Leben und an die Affekte wenden, die sie direkt treffen werden. »Und das Publikum wird unter der Bedingung an die Träume des Theaters glauben, dass es sie wirklich für Träume nimmt und nicht für einen Abklatsch der Realität; unter der Bedingung, dass sie ihm gestatten, in ihm selbst jene magische Freiheit des Traums freizusetzen, die es nur dann wiederzuerkennen vermag, wenn sie mit Schrecken und Grausamkeit durchtränkt ist« (Artaud 2000, S. 91). Das Konzept der Grausamkeit ist nach Artaud nichts anderes als eine unbedingte Hartnäckigkeit der Produktion des authentischen Denkens gegenüber. Das ist ein unmittelbarer Austausch zwischen dem Theater und dem Publikum, das sich wie ein Ereignis abspielt, durch Aspekte, die nicht jene der Bedeutung, des Verständnisses und der Klarheit seien, sondern jene der Unsicherheit, der Wirkungen und der Vitalität des Augenblicks, der stets entschwindet. »Ich gebrauche das Wort Grausamkeit im Sinne von Lebensgier, von kosmischer Unerbittlichkeit und erbarmungsloser Notwendigkeit, im gnostischen Sinne von Lebensstrudel, der die Finsternis verschlingt [...]. Ein Stück ohne diesen Willen, diese blinde Lebensgier, das imstande wäre und alles beiseiteschöbe, sichtbar in jeder Gebärde, jedem Tun und im transzendentalen Charakter der Handlung, wäre ein unnützes, ein danebengegangenes Stück« (Artaud 2000, S. 110 f.).

Man soll an der eigenen Unerreichbarkeit arbeiten

und sich außerhalb der konventionellen, fixierten diskursiven Modelle aufhalten, denn diese führen nirgendwohin ... sie haben keine *Richtung*, in die sie gehen würden. Deshalb sollte man erreichbare Ziele durch das Eintauchen in einen kontinuierlichen Prozess ersetzen, da die einzige wahre Kunst jene ist, »die ihr Gepäck vermint, Falschgeld herstellt und aus ihrer Ausdrucksform das Über-Ich, ihrer Inhaltsform den Tauschwert herausbricht«, wie Deleuze und Guattari verkünden (Deleuze/Guattari 1977, S.173 f.).

Kamikaze?