03 2005

Vom "Autor als Produzenten" zum Text als Ereignis

Michaela Pöschl

" ... einen Produktionsapparat zu beliefern, ohne ihn – nach Maßgabe des Möglichen – zu verändern, [stellt] selbst dann ein höchst anfechtbares Verfahren dar, wenn die Stoffe, mit denen dieser Apparat beliefert wird,
revolutionärer Natur erscheinen."
(Walter Benjamin, Der Autor als Produzent)

Im klassischen dramatischen Theater werden unterschiedliche Arten der Bearbeitung von Text präsentiert. Unterschiedliche Textprodukte. Bevor die Proben beginnen, lange bevor der Vorhang hochgeht, ist der Text bereits fertig. Der fertige Text wird im Theater in Szene gesetzt. Auf einer Guckkastenbühne, im Zelt, im Cafe, in einer Fabrik. Mehr oder weniger konventionell. SchauspielerInnen sind Sahnehäubchen am trockenen Kuchen. Sie kauen den Text (auf Anweisung von RegisseurInnen) Buchstaben für Buchstaben, Betonung für Betonung.

Im Regietheater verästelt sich die Pyramide der Befehlsstruktur. Und doch sind sowohl klassische Theaterinszenierungen als auch

Regietheater geradezu gekennzeichnet durch die Vorherrschaft des Textes. Beide Modelle, sowohl klassisches als auch Regietheater, bauen auf die Basis eines fertigen Texts. Innerhalb der Grenzen des Theatertextes gibt es mehr oder weniger Auslauf, doch die Bewegungsfreiheit bleibt beschränkt.

Ich lokalisiere ein *Theater im Text*, ein Text-Paradigma, eine Text-Form, die die Aktion in der Repräsentation, das Performative im Text einschließt: Hinter *und* vor Aktion und Improvisation stehen Texte, die immer wieder auf der Bühne inszeniert und verkörpert werden. Der Text umschließt das Theater der Repräsentation, fixiert starre zeitliche Abfolgen und Hierarchien: Zuerst wird er geschrieben, dann wird er aufgeführt, dann rezipiert. Der Text steht oben, unten folgen die verschiedenen Bearbeitungen, schließlich die Rezeption. Während des klassischen Theaterbesuchs vergleiche ich Theatertext und -vorlage mit der Theateraktion, und klatsche am Ende. Und zum Text davor kommt schließlich auch noch der Text danach hinzu, die Theaterkritik als letztes Glied in der Abfolge des hierarchischen Nacheinanders.

Nun ist es aber keineswegs so, dass deswegen die AutorInnen einfach in solcher Hierarchie eines "Theaters im Text", eines im Text eingeschlossenen Theaters, die Herrschaft ausüben würden. Brecht paraphrasierend meint Walter Benjamin dazu: ".. in der Meinung, sie seien im Besitz eines Apparates, der in Wirklichkeit sie besitzt, verteidigen sie einen Apparat, über den sie keine Kontrolle mehr haben, der nicht mehr, wie sie noch glauben, Mittel für die Produzenten ist, sondern Mittel gegen die Produzenten wurde." Benjamin kritisiert also vor allem die Belieferung des bürgerlichen Theaterapparats, ohne ihn zu verändern. Doch auch was Benjamin in den 1930ern noch als mögliches Instrument der Veränderung erschien, die Durchkreuzung des Spartendenkens, Transdisziplinarität und die

bewusste Vermischung von Formen unter Einsatz neuer Technologien, ist inzwischen tausend Mal durchdekliniert und vereinnahmt. Auch über die gewohnten Strukturen von dramatischem Theater und Regietheater hinaus, in den verschiedensten Versuchen, aus dem Theaterraum, aus dem Regime der AutorInnen und RegisseurInnen und KritikerInnen auszubrechen, den trennenden Dualismus von Produktion und Rezeption zu überwinden, auch im postdramatischen Theater bleibt Text dominant. Hier nicht mehr als rein literarisches oder journalistisches Produkt, sondern als hybride und künstliche Vermischung verschiedener Medien, als verallgemeinertes Drehbuch, Tagesordnung, Probenplan, "Versuchsanordnung". Nur scheinbar verschwindet der das Performative umschließende Text aus dem nun selbstreflexiv oder spektakelhaft gewendeten Theater. Durch postmoderne Beliebigkeit, Entertainment und Spektakel werden die Hierarchien des "Theaters im Text" aber nicht aufgehoben, sondern nur fragmentiert, versteckt und verdeckt. Statt dass Medien und Szenarien formal und inhaltlich miteinander in Beziehung und Austausch gebracht werden, laufen sie automatisch wie Maschinen nebeneinander dahin und harren der mehr oder weniger interessierten Interpretation eines routinierten Publikums. Selbst in scheinbar völlig offenen Environments bleibt so die Dominanz des Texts als beliebige und zugleich begrenzte Anzahl von Möglichkeiten der Bedeutungsproduktion erhalten. Oder diese neue, postdramatische Gestalt des nunmehr in alle Medien ausufernden Textes schließt sich ab und verschanzt sich hinter der ewigen Dekonstruktion der eigenen Verstricktheit in den unauflösbaren Zirkel der Repräsentation: ein über sich selbst sinnierender und lamentierender Kreis, der sich selbst reflektiert auf unterschiedlichsten Ebenen bis in alle Ewigkeit.

Text als Ereignis

Über meiner rechten Augenbraue ist eine Narbe aus dem Kindergarten. Auf meinem rechten Oberarm ist eine Narbe von einer Knochenschneidemaschine. Da sind Narben von Angelhaken, Rasierklingen, von einem Fischmesser und einer Brotschneidemaschine. Am Brustkorb, am Arm, am Daumen und an der Innenseite der Oberschenkel. Auf meinem Bauch ist ein Viereck, auf meinem Brustkorb ein Stern. Ich möchte offen sein, was ich mit einer Klinge erledige. Ich habe mir Angelhaken in die Haut gesteckt und abgeschnitten, mir waagrechte Schnitte am Bauch zugefügt und mir vor Kunstpublikum mit einer Rasierklinge eine 23 cm lange Wunde in den linken Arm geschnitten.

Dem Paradigma des in Text und Repräsentation eingeschlossenen Theaters setze ich das Paradigma von *Text als Ereignis* gegenüber. Die Bilder, die Zeichen und die Aussagen dienen hier nicht dazu, die Welt zu repräsentieren, zu vereinheitlichen und schließlich in eine ordentliche Reihenfolge und Rangordnung zu bringen. Sie dienen nicht dazu, die Welt zu repräsentieren, sondern sie tragen dazu bei, die Welt sich ereignen zu lassen. Im Zentrum des zweiten Paradigmas steht kein – auch noch so postmodernes - Textprodukt, das immer wieder von anderen inszeniert, interpretiert und kritisiert wird, sondern Textproduktion als Prozess und Ereignis.

In den verschiedenen indogermanischen Sprachen, im altindischen, altgriechischen und lateinischen stehen Wörter wie *taksch* oder *tektainomai* für "zimmern" und "ins Werk setzen" oder *texo* für "weben" und "flechten". Hier steht also gerade nicht das fertige Produkt eines Textes im Vordergrund, sondern der Prozess der Verwebung. Das griechische Substantiv *Tekton* bedeutet nicht nur den konkreten "Zimmermann", sondern darüber hinaus auch

"Erzeuger", "Urheber" oder "Anstifter". Im Paradigma des *Texts als Ereignis* geht es genau um diese Funktion des Machens, Produzierens, Erzeugens, das zugleich auch ein ständiges und mannigfaltiges Verweben ist. Es geht hier allerdings auch weniger um eine Subjektposition wie die des Benjaminschen "Autors als Produzenten", als vielmehr um eine Subjektivierungsweise, die nicht unbedingt den zentralen Referenzpunkt eines Subjekts braucht.

Es ist das Ereignis selbst, das Hierarchien überwindet: nämlich die Hierarchie zwischen literarischer Produktion und darstellender Kunst, die Hierarchie zwischen Theatertext und Theateraufführung, die Hierarchie zwischen Darstellenden und Zusehenden. Im Gegensatz zur Repräsentation (der Interpretation eines fremden Textes, eines fertigen Textproduktes - sei es durch RegisseurInnen, SpielerInnen oder RezipientInnen) geht es im Paradigma des *Textes als Ereignis* um Präsentation und Selbstrepräsentation, ums In-Szene-Setzen eigener Bedeutungen und Geschichten. Bei diesen Geschichten handelt es sich nicht um die Suche nach Wahrheit und Identität, nicht um eine essenzialistische Form der Selbstfindung, sondern um ein Gewebe aus Fiktion und Dokumentation: ein Gewebe, das auch entsteht aus dem Spiel mit Identitäten, mit verschiedenen Formulierungen und Aneignungen des Ich. Ein Verwirrspiel, bei dem ProduzentInnen und RezipientInnen nie genau wissen, woran sie sind, welches Ich gerade gespielt wird.

Schneiden am eigenen Körper

Der Schnitt in die Haut funktioniert wie ein Schnitt in die Wirklichkeit. Im Kontext von bildender Kunst und Performance

ist das Schneiden am eigenen Körper ein Medium unter vielen. Eine schreibt, einer malt, und einer verwendet den eigenen Körper oder die Körper anderer. Kunst sagt, "es ist Kunst" und verschiebt Perspektiven: In diesem Kontext hat Schneiden für mich Freiheit bedeutet.

Einmal habe ich zwei Schnitte übereinander gemacht, die heute als Narbe ein Kreuz sind, ein anderes mal Buchstaben. Sonst immer nur gerade Schnitte. Das letzte Mal, als ich mich geschnitten habe, war, als ich Initialen in die Hand geritzt habe. Vielleicht denke ich nur, es hat noch dieses eine Mal gegeben, und dann wars zu Ende - ich weiß es nicht. Als Selbstverletzung hat Schneiden sowohl mit Sprachlosigkeit als auch mit Sprache zu tun und steht vielleicht auch für den Wunsch, eine Verletzung zu haben, über die Kommunikation stattfinden kann. In der Selbstverletzung werden innen und außen, Schmerz und Stimme eins: im Akt, sich eine Stimme erschaffen zu wollen. Mit einem Teppichmesser die Nagelhaut der bis zum Fleisch herabgebissenen Fingernägel zerschneiden, die Initialen von Hugo Boss - der in der NS-Zeit u.a. die Wehrmachts- und SS-Ledermäntel entworfen und produziert hat - in die Hand nähen, für die Peformance "Art must be beautiful, Artists must be beautiful" die Haare so lange bürsten, bis die Kopfhaut blutet, sich eine eigene Dornenkrone mit langen dünnen Kanülen durch die Kopfhaut stecken: Derartige Praxen der Körperbearbeitung und -verletzung sorgen in Kunst-Kontexten seit den siebziger Jahren immer wieder für Diskussionen. Im Rahmen dieser Arbeiten tauchen auch immer wieder die selben falsch gestellten und fehl leitenden Fragen auf wie: Hat es weh getan? Wieso tust du das? Bist du das im Bild? Die komplexeren Arbeiten der Body Art stellen sich als Ereignis jedoch gerade gegen den Diskurs der Authentizität des Bildes und der Echtheit der Person im Bild. Die Geschichte, die die Schnitte auf meinem Körper

erzählen, ist meine eigene. Nicht meine Wahrheit, nicht in dem Sinn, dass es eine eindimensionale Erzählung wäre. Aber sie ist meine Erfindung. Nicht zuletzt deshalb hat Sich-Schneiden mit Lust zu tun, in SM-Kontexten auch als autoerotischer Akt.

Jemand-anderen-Schneiden

"Jemanden Schneiden" ist eine Metapher und bedeutet so viel wie "nicht sprechen mit", "nicht in Kontakt treten wollen" ... *Ich war zwischen 13 und 14, da hat einer der Nachbarn bei uns im Dorf mich fast vergewaltigt. Als er mit seinem Körper auf mir drauflag, habe ich eine Säge zu fassen gekriegt, die in einem Werkzeugkasten unter der Kommode lag, und hab ihm beim Umdrehen mit der Säge über den Arm geschnitten. Dann habe ich ihn mit der Säge in der Hand dazu gebracht, mich rauszulassen. Ich bin rübergerannt zu meiner Oma und hab ihr die Geschichte erzählt. In der Zeit, als sie wiederum rüber gegangen ist, um ihn zur Rede zu stellen, habe ich alles aufgeschrieben und eine Art Protokoll erstellt. Ich habe nicht daran gedacht, dass ich ein Opfer gewesen bin, sondern habe mich an die Vorstellung gehängt, ihn verletzt zu haben. Dann ist meine Oma zurückgekommen, und das war ernüchternd. Sie hat erzählt, dass er eine andere Version erzählt, sie nicht wüsste, wem sie glauben soll, und es besser wäre, man belässt es dabei. Im Nachhinein gefällt mir die Vorstellung, dass ich zwar Narben am Arm habe, dass er an seinem Arm aber eine ähnliche Narbe hat, und zwar von mir.*

Wenn ich jemanden schneide, ist das aber auch eine Möglichkeit, Nähe herzustellen, Emotionen zu erzeugen. Für mich war Schneiden eine zeit lang die intensivste Art, jemandem nahe zu sein. Hier wird Besitz auf einer spielerischen Ebene gekennzeichnet

und Hingabe abverlangt. Meine Signatur wirkt umso machtvoller, wenn sie von anderen entziffert wird.

Sich-gegenseitig-Schneiden

Ich erinnere mich an Maggie, meine beste Freundin: Als ich nach einem Jahr LA nach Österreich zurückging, haben wir uns ein M ins Knie geritzt: sie mir, ich ihr, an derselben Stelle, und danach mit Tinte und Asche eingerieben, damit die Ms sichtbar bleiben. Wir wollten uns erinnern. Ohne Gedanken an andere RezipientInnen unserer Ms.

Alle drei Varianten – Sich-selbst-Schneiden, Jemand-anderen-Schneiden und Sich gegenseitig-Schneiden – konkretisieren Austausch und In-Beziehung-Setzen, das ständige Weben und Verflechten als elementare Qualitäten des Paradigmas *Text als Ereignis*. Zentrales Moment für alle drei Formen ist mit sich selbst und mit anderen im Austausch zu sein. Letztlich verweist das auch auf das, was bei Benjamin die "organisierende Funktion" des "Autors als Produzenten" heißt: eine Praxis der Organisierung, die Text nicht mehr als hierarchische Funktion oder willkürliche Zusammenstellung instrumentalisiert, das Theater nicht mehr in den Text einschließt, sondern den Text sich ereignen lässt.

Walter Benjamin, Der Autor als Produzent, in: ders., Gesammelte Schriften II 2, 683-701

Alex Gerbaulet, Michaela Pöschl, Sprengt den Opfer-Täter-Komplex!, in: Fiber, Juni 05, 30-31

Michaela Pöschl, Hundstrümmerl und Opferbild, in: Kulturrisse 1/05, 10-12

Alex Gerbaulet, Michaela Pöschl, Sprengt den Opfer-Täter-Komplex!, Videoinstallation, ega-Lounge, Wien, 26.2.-4.5. 2005

Alex Gerbaulet, Michaela Pöschl, Das Wort Liebe kommt nicht vor, Videoinstallation, Präsentation im Rahmen der Ausstellung *the personal is political, und peinlich*, Kunsthalle Exnergasse, 22.4.–29.5. 2004

Die erste Fassung dieses Textes wurde in dietheater Künstlerhaus in Wien im Rahmen der Veranstaltungsreihe DO! Text am 4. April 2005 mit Video- und Fotomaterial als Lecture/Performance präsentiert.