

DIETRICH HARTH

Antonin Artauds Suche nach einer ›anderen‹ Ästhetik im hindu-balinesischen Orient

Vorbemerkung

Hier soll die Rede von zwei Inseln sein, beide mythenschwer und legendenumwoben. Die eine hat den Namen Bali, die andere den Namen Artaud. Warum der Schriftsteller sich mit einer Insel vergleichen läßt, ist wohl eine Sache des interpretierenden Blicks, bedarf aber keiner umständlichen Erklärung. Denn Artauds Œuvre, auf das der Vergleich zielt, erscheint dem, der nach dem Besonderen sucht, ohnehin als etwas Insuläres. Es kommt darauf an, das näher zu begründen, und dazu soll auch die keineswegs nur als ein Gedanken-spiel konzipierte Überfahrt in die indonesische Inselwelt dienen.

Mit den Namen Artaud und Bali stehen sich außerdem zwei Kultursphären gegenüber, zwischen denen auf den ersten Blick kein Drittes zu vermitteln scheint. Die indonesische Insel war niemals unter französischer Kolonialherrschaft, Artaud, gelegentlicher Kritiker des europäischen Imperialismus, niemals auf Bali. Aber die Vermittlungen zwischen Weltbildern und die Kontakte zwischen räumlich weit auseinander liegenden Kulturen sind ohnehin auf wirkliche Eroberungen und Reisen nicht angewiesen. Die lust- oder angstvolle Erfahrung von Differenz ist nicht unbedingt das Resultat direkter, am unheimlichen Ort erlittener Bewußtseinsschwächen, der sog. Kultur-Schocks. *Unterschiede* sind die Normalform im Verkehr des Selbst mit den Anderen. *Differenzen* wollen *ausgetragen* werden, sie nähern den Verkehr der Konfrontation. Unterschiede zeigen sich überall, innerhalb der eigenen soziokulturell stratifizierten Gesellschaft sowie in den Beziehungen zu anderen Sozietäten, deren Lebensformen und Werte, von diesseits der Grenzen gesehen, als ›fremde‹ beurteilt werden. Das Fremde ist das Ferne, aber die Distanzen sind relativ, sie können – wie der mit Artaud in mancher Beziehung verwandte Rimbaud wußte – in ein und derselben Person in der Gestalt schier unauslotbarer Abgründe auftreten. Anders als der Begriff des ›Unterschieds‹ soll hier der Begriff der ›Differenz‹ etwas absolut Unüberbrückbares bezeichnen, etwas, das kein Vermittlungs- oder Verstehenswunsch aus der Welt zu schaffen vermag.

Vom Fremden sagt man, es widersetze sich der Aneignung. Und darauf baut der Sinn für Distanz, der sich kaum vom Sinn für Differenz unterscheiden dürfte. Erzwungene Nähe hingegen ist ohne Gewalt nicht denkbar. – Von diesen Sätzen ist auszugehen. Denn weder sucht Artaud die vom Fremden hervorgerufene Irritation zu verdrängen noch würde es dem Artaud-Leser nützen,

wollte er schonungslos die Fremdheit tilgen wollen, die zwischen seiner eigenen und der Welt des Künstlers liegt.

Artauds Ruhm

In der gelehrten Literatur über Artaud ist oft zu lesen, erst die Begegnung mit dem balinesischen Theater habe ihn überhaupt dazu veranlaßt, seine berühmten Manifeste über das ›Theater der Grausamkeit‹ zu schreiben und habe also eine Wende von der früheren surrealistischen zur mythenbildenden Programmatik eingeleitet. Wenn dem so ist, dann hat die europäische Theater-Avantgarde der zweiten Nachkriegszeit der Kunstinsel Bali allerlei zu verdanken. Denn das Büchlein, das Artaud im Jahre 1938 unter dem Titel *Le Théâtre et son Double* in kleiner Auflage und ohne nennenswerte Resonanz bei den Zeitgenossen in der Gallimardschen Reihe *Metamorphoses* veröffentlicht hat, avancierte in den 50er Jahren zur Bibel der theatralischen Neo-Avantgarde und gehört insofern zu den wenigen Legitimationstexten des Theaterreformschubs der Nachkriegszeit, der vehement in den 60er Jahren eingesetzt hat.

Einige der wichtigsten, an diesem Schub beteiligten Theatermacher, über die Artaud geschrieben und mit denen er zusammengearbeitet hatte, waren in Frankreich die Schauspieler-Regisseure Jean-Louis Barrault und jener Roger Blin, der als erster den Franzosen Beckett schmackhaft gemacht hat. Andere Theaterleute und Musiker, die in Artaud den Vater der Neo-Avantgarde verehrten, ja bis heute verehren, sind der Engländer Peter Brook, die Französin Ariane Mnouchkine, der italienische Theateranthropologe Eugenio Barba und der 1999 gestorbene Pole Jerzy Grotowski, ein Erneuerer des ritualisierten Körpertheaters. Alle hier Genannten haben den kulturellen Synkretismus als Medium einer anderen, nicht mehr europa-hörigen Theaterästhetik entdeckt.

Aber Artaud fand auch transatlantische Bewunderer: die Amerikaner Julian Beck und Richard Schechner, anarchistische Gründerfiguren des ›Living Theatre‹ und der ›Performance Group‹, die ohne Rücksicht aufs Publikum das »tote Theater« (P. Brook) des Establishments zugrunde richten wollten. Was die Genannten, über ihre markanten Differenzen hinweg eint, das ist die Suche nach einer energetischen und zugleich flüchtigen Kunstform, die alle nur denkbaren Medien nutzt, ohne in ein geschlossenes, auf Kanonisierung angelegtes Werk zu münden. Eugenio Barba nannte dies ein »Theater des Übergangs« (›theatre of transition‹), zu dessen Gründerfiguren für ihn neben Artaud auch Stanislavskij, Brecht und Craig zählen.¹

Aber vergessen wir nicht, welche Rolle die Musik-Avantgarde in der Ausbreitung von Artauds Ruhm gespielt hat. Anfang der 50er Jahre überredete Pierre Boulez den amerikanischen Kollegen John Cage, Artaud zu lesen, dessen *Le Théâtre et son Double* kurz zuvor in der englischen Übersetzung von M. C. Richards erschienen war. Folge war ein inzwischen berühmtes *Untitled Event*

¹ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, London-New York 1991, S. 5.

im Black Mountain College, das die Theatergeschichte als die Geburtsstunde des Happenings feiert.² Der Verdacht ist in diesem Fall freilich nicht von der Hand zu weisen, daß sich diese ›Mutter‹ aller Happenings in parodistischer Weise auf Artauds Konzeption eines zeitgenössischen ›Théâtre sacré‹ einließ und daher sich wie ein ironischer Kommentar zu einer ästhetischen Revolte verhielt, deren Höhepunkt mit der Vernichtung des Theatralischen zusammenfallen sollte. »In der ganzen Welt«, schrieb Derrida leicht übertreibend, behauptete die »theatralische Kühnheit« ihre Treue gegenüber Artaud, aber – fügt er sofort hinzu – es »gibt auf der Welt kein Theater, das dem Wunsch Artauds entspricht.«³

Die Bedeutung Artauds beschränkt sich indessen nicht auf die neo-avantgardistische Theaterkultur. Ihm, der 1948 im Alter von 51 Jahren nach jahrelangen Aufhalten in psychiatrischen Kliniken starb, der mit den Meisterwerken Schluß machen wollte (»En finir avec les chefs-d'œuvre«) und consequenterweise keine eigenen Meisterwerke hinterlassen hat, ihm haben Autoren wie Jean Paul Sartre, Roland Barthes, Susan Sontag und Michel Foucault den Ruhm eines Befreiungsästhetikers verschafft. Artaud, der unter einem hypersensiblen Sprachbewußtsein litt, schrieb und diktierte einen Stil, der jene Paradoxie aushalten wollte, daß Schreiben soviel wie Sterben hieß, nämlich ein Sich-Ausliefern an Grammatik und Lexikon, also – altmodisch gesprochen – an den toten Buchstaben. Die viel diskutierten Themen der Entliterarisierung, des Verschwindens des Autors, der Dezentrierung des Textes, der Kritik an der Mimesis und am sogenannten Repräsentationismus – diese zentralen Themen des Post- und Neostrukturalismus haben die bekannten Lehrer dieser Richtungen schon in Artauds fragmentarischen Texten entdeckt und ihn auf ihre Weise als einen Vorläufer und Propheten in Anspruch genommen.⁴

Die ›andere‹ Kultur Balis

Es ist ja verhältnismäßig einfach, eine Person wie eine Insel zu porträtieren. Das Umgekehrte würde wahrscheinlich nur einem Rabelais gelingen und wäre auf wenigen Seiten sowieso nicht zu schaffen. Daher beziehe ich meinen Versuch, in aller Kürze die balinesische Kultur vorzustellen, vor allem auf die Aspekte, die auch in der Betrachtung über Artauds Erfahrungen mit Kult, Ritual, Tanz und Theater eine Rolle spielen. Eine solche Beschränkung darf allerdings nicht einfach über die kosmologisch-animistischen Symbolstrukturen hinweggehen, die in der Art eines mit Hilfe von Analogien geknüpften Beziehungssystems das scheinbar geringste Werk der Hände mit dem großen Gan-

² Petra Maria Meyer, Als das Theater aus dem Rahmen fiel, in: E. Fischer-Lichte, F. Kreuder, I. Pflug (Hg.), Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde, Tübingen-Basel 1998, S. 178 f.

³ Jacques Derrida, L'écriture et la différence, Paris 1967, dt.: Die Schrift und die Differenz, übers. v. R. Gasché, Frankfurt/M. 1976, S. 353 u. 375.

⁴ Vgl. zur Entliterarisierung und Entdramatisierung des neo-avantgardistischen Theaters Hans-Thies Lehmann, Postdramatisches Theater, Frankfurt/M. 1999

zen einer kunstvoll urbar gemachten, ständig von Naturgewalten (Vulkanismus, Meer) bedrohten Kulturlandschaft verbinden. Ich werde versuchen – anders als ein aktueller Reiseführer – über die Zeit der 30er Jahre nicht hinauszugehen. Denn das ist die Dekade, in der sich Artaud mit dem balinesischen Tanztheater beschäftigt hat. Es darf nicht vergessen werden, daß die Insel zu jener Zeit noch von der holländischen Kolonialmacht beherrscht wurde.

Nach meiner Kenntnis der einschlägigen Literatur über die 30er und aus den 30er Jahren, die im übrigen von exotistisch und ethnographisch interessierten Bali-Reisenden stammt und also, auch ohne es zu wollen, von kulturellen Differenzen erzählt, ist das Theater der Balinesen nicht nur rituellen Ursprungs, sondern in seiner authentischen (also nicht-touristischen) Gestalt bis heute ein integraler Bestandteil des insularen Hinduismus. Der Hinduismus auf Bali hat zwar eine uralte Geschichte, doch ist er noch einmal vor etwa fünf Jahrhunderten in Einheit mit der verfeinerten Hofkultur des Majapahit-Königreiches von der Hauptinsel Java zwangsweise nach Bali gewandert; und seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts – genauer: seit Thomas Stamford Raffles' *History of Java* (1817) – gilt Bali bei den Europäern als musealer Aufbewahrungsort der vom Islam aus Java vertriebenen hinduistisch-aristokratischen Hofkultur mit einem Schuß Schamanenzauber.

Bali als Museum ist ein Thema für sich, auf das ich im Zusammenhang mit der holländischen Fabrikation des Insel-Mythos noch einmal zurückkommen werde. Hinduismus auf Bali, auch das ist ein Thema für sich, denn dieser mit Recht als Bali-Hinduismus bezeichnete besondere religiöse Kult ist jeder Orthodoxie abhold. In einem jüngst erschienenen Bali-Roman Joey Ashleys findet sich eine humorvolle Zusammenfassung dessen, was dem indisch-javanesischen Hinduismus während seiner Migration von Insel zu Insel widerfahren ist:

»Von Barbaren bevölkert! hieß es bei den ersten, aus Indien und China stammenden Händlern. Diese kamen vor 2000 Jahren an, mochten die Küche nicht und gingen wieder. Der Inder ließ in seiner Eile den Hinduismus zurück [...]. Umsonst durchwühlte er seine Taschen, die Hindureligion hatte schon mit dem Animismus angebündelt und ein paar Hexchen in die Welt gesetzt. Der Chinese hatte in der Eile seine Eß-Stäbchen vergessen, die steckten im Nasi Bungkus, das er nicht runterbrachte. *Zu viel Kokosöl!* spuckte er... Hindu fand die Stäbchen, gab eines dem Animismus und beide aßen zusammen. Das aber ist, wie die Tibetmönche sagen, ein bisschen schwieriger als mit einer Hand in die Hände klatschen.«⁵

⁵ »Populated by barbarians! reported the first businessmen: the Indian and the Chinese. They came 2000 years ago, didn't like the food, and left. In his haste, the Indian left behind his Hindu. *Holy Chapati! Where's my Hindu?* He searched in vain through his pockets but Hindu had already eloped with Animism, got married and had baby witches. The Chinese left behind his chopsticks stuck to the nasi bungkus he couldn't eat. *To much coconut oil!* he spat. *Yech!* agreed the giant toothpicks. Hindu found the pair of chopsticks, gave one to Animism, and together they ate. And that, as the Tibetan monks say, is a tad more complex than one hand clapping.« Zitiert nach dem in Denpasar erscheinenden Magazin *The Poleng*, No. 3 (August 1999), S. 4.

Die Karikatur rückt einen Aspekt der balinesischen Kultur ins Licht, der zwar von den reinheits- und authentizitätsbesessenen Fremden, nicht aber von den Insulanern gern verdrängt wird: die Fähigkeit, importierte und zugewanderte Ideen, Bilder, Techniken usw. in die eigene Vorstellungs- und Zeichenwelt zu integrieren und so zu verwandeln. Das gilt auch für religiösen Kult und Theaterkultur, die sich nicht nur an einem sehr komplexen, aber präzise zu befolgenden heiligen Festkalender und an den mit diesem Kalender korrespondierenden lebenszyklischen Initiations- und Purifikationsriten orientieren. Das Theater, für das die Balinesen übrigens keine unserm Begriff äquivalente Sammelbezeichnung haben, umfaßt eine nur mit großer Mühe zu überschauende und zu inventarisierende Vielfalt von Stoffen und Formen. Ein altbalinesisches Wort für alles, was zu Tanz und Schauspiel gehört, lautet ›prembon‹, ein Wort, dessen Bedeutung auf das magische Zusammenfügen von Teilen zu einem Ganzen anspielt und insofern daher am ehesten mit dem von Claude Lévi-Strauss zur Bezeichnung schamanistischer Praktiken vorgeschlagenen französischen Wort ›bricolage‹ (Bastelei) zu vergleichen ist. ›Wayang‹ wiederum ist der Name für eine sehr umfangreiche Reihe verschiedener Puppenspiel-Gattungen, die mit flachen perforierten Lederpuppen (wayang kulit), mit maskierten Schauspielern (wayang wong) oder hölzernen Stabpuppen (wayang golek) realisiert werden und die unterschiedlichsten Stoffe zum Inhalt haben kann, Hauptsache sie erzählen etwas: populäre Abenteuergeschichten, chinesische Märchen, javanische Liebesgeschichten und nicht zuletzt die wieder und wieder spielerisch-tanzend dargestellten Episoden aus den klassischen Dichtungen des *Mahabharata* und *Ramayana*. Hier finden sich zugleich auch die Sujets der anderen das Leben der Balinesen skandierenden Inszenierungen, der Festzüge, Tänze und opernhaften Musikdramen (Ardja), deren eigenartige narrative Strukturen und Zeichenhandlungen der fremde Zuschauer mit großen Augen bewundert, aber kaum nachvollziehen kann. Für alles aber, was wir unter den Begriff des Theaters fassen, gilt in Bali die nach tradierten, z. T. in alten Sanskrittexten enthaltenen Vorschriften ins Werk gesetzte Verwebung zwischen Musik, Rhythmus, Wort, typisierten Rollen, formellen Kostümen, Masken (geschminkte und geschnitzte) und einer stereotypen, gänzlich artifiziell durchstilisierten Körpersprache. Die übliche Erwartung des europäischen Zuschauers an die individuelle Ausdrucksfähigkeit der Spieler wird enttäuscht, da diese Fähigkeit keinen Platz im balinesischen Werte-Universum besitzt. Ähnlich ist die Enttäuschung der Spannung auf den Ausgang der verkörperten Geschichte. Denn hier regieren nicht die Folgerichtigkeit der Handlungsschritte noch das retardierende, *suspense* erzeugende Moment oder die dramatischen Techniken der Steigerung, Peripetie und (katastrophischen) Auflösung im Sinne der klassischen Poetik.⁶ Die rituelle Struktur ist die Antithese zur teleologi-

⁶ »The story, which so much interests us, does not trouble the Balinese in the least. He does not mind at what point it is taken up, nor at what point it is left. The success of a play never depends on the story. There are no good or bad stories, any more than in our ballets, though there may be some which are not suitable - even dangerous to put upon the stage, from some quality of magic they possess.« Beryl de Zoete, Walter Spies, *Dance and Drama in*

schen Dynamik: Sie erlaubt Einstieg und Abbruch an jedem beliebigen Punkt der vorgegebenen Geschichte. Wenn es in Bali heißt, nicht der Tänzer beherrsche den Tanz, sondern der Tanz den Tänzer, so reflektiert diese Redeweise die Prärogative einer überpersönlichen Formtradition, die in der Art augenfällig wird, wie die Tanzlehrer die artifiziellen Bewegungsfiguren in die widerpenstigen Körper der Schüler und Schülerinnen förmlich hineinkneten.

Die Gattungen und Subgattungen der verschiedenen Theaterformen auf Bali sind so zahlreich und variieren wie die aktuellen Aufführungen von Dorf zu Dorf in einem solchen Maß, daß es eigentlich falsch ist, von einer einheitlichen Theaterkultur zu reden. Die Balinesen selbst legen Wert auf die konkurrierende Vielfalt der lokalen Muster. Vom Tanz als dem bestimmenden Paradigma aller Darstellungen, deren Mehrzahl doch zugleich Kulthandlungen sind (wir sprechen von den 30er Jahren), werden drei große Formklassen abgeleitet: 1. die heiligen Tempeltänze (Wali), 2. die Prozessionstänze der Frauen und Mädchen (Rejang) und 3. die kriegerischen Tänze der Männer (Baris). Alle drei Klassen verzweigen sich wieder in eine kaum zu inventarisierende Fülle lokaler Erscheinungsformen und Benennungen, wozu noch die Vielfalt der mit jeder besonderen Gattung verbundenen musikalischen Varianten hinzukommt, die auf unterschiedliche Instrumente und Gamelan-Formationen angewiesen sind. Bedenkt man darüber hinaus die semiotischen Beziehungen, die in Bali zweifellos zwischen Kult, Ritual, Sozialformen und Theatralität bestehen, so verbietet es sich, hier Kunst im europäischen Sinne zu erwarten. Die ethnologischen Studien von Clifford Geertz, deren Ergebnisse durchaus auch für die balinesischen Gesellschaften der 30er Jahre gültig sind, haben gezeigt, daß es einen sehr engen inneren, moralisch und ästhetisch wirksamen Konnex zwischen religiösem Kult, exklusiven, von der Kastengliederung bestimmten Sozialbeziehungen und den Schauspielen inner- und außerhalb der Tempel- und Fürstenhöfe gibt. Die Lokalisierung in der Kastenhierarchie steht in direkter Analogie zu den typisierten Rollen, den kontrollierten Bewegungsstilen und den je nach Kastenzugehörigkeit kodifizierten Kostümen, die der Balinese während des Schauspiels vor sich sieht. Geertz hat dafür die Formel vom »Status-Theater« gefunden, das die Charakter-Rollen und Hierarchien des sozialen Dramas nicht nur darstellt, sondern sie – im Unterschied zum Unterhaltungstheater – vor allem einübt und stets aufs Neue befestigt.⁷

Wer aus dem Normensystem der Kasten-Hierarchie aussteigt, so sehen es die Balinesen selbst, der fällt auch aus der Gesellschaft und verliert mit der so gewonnenen Freiheit die Schutzfunktionen des Kollektivs.⁸ Kein Wunder, daß es

Bali [1938], Singapore-Oxford-New York 1982, S. 16 f.

⁷ »To identify someone, yourself or somebody else, in Bali is to locate him within the familiar cast of characters – ›king‹, ›grandmother‹, ›third-born‹, ›Brahman‹ – of which the social drama is, like some stock company roadshow piece – *Charley's Aunt* or *Springtime for Henry* – inevitably composed. The drama is of course not farce [...] It is an enactment of hierarchy, a theater of status.« Geertz (1993), S. 63.

⁸ »Bali has four castes, listed here in order of ascending privilege: Sudra, Wesya, Ksatriya, and Brahmana. And within these are further subdivisions, some specific to areas of the island and some based on Hindu strictures such as those relating to marriage outside of caste. Partly

für die kleinste Bewegung der Tänzer und Tänzerinnen und für das unscheinbarste Dekor an ihren glanzvollen Kostümen bestimmte, minutiös ausformulierte Vorschriften und eine entsprechend reichhaltige Nomenklatur gibt, die in einem merkwürdigen Widerspruch zu dem Fehlen individueller Vornamen im Familienclan steht.⁹ Die reiche Symbolik der Formen, Farben, Bewegungsfiguren und Töne – die vor allem die Pentatonik nutzende Musik ist nur *ein* Baustein im gesamten kulturellen Zeichenuniversum – entspricht auf einer allerdings eher grobschlächtigen Ebene einer Semiotik, die wie ein System der kosmologischen Ordnungsstiftung die gesamte Lebenswelt der Balinesen vom Bau der Reisterrassen über die vierfache Kastenhierarchie bis hinab zu den Begrüßungsritualen beherrscht. Diese Welt ist freilich nur für den Eingeweihten zugänglich, was den forschenden Beobachter vor Probleme stellt, da der Genauigkeit und Rigidität der Vorschriften zum Trotz die mündliche Tradierung und die lebendige Imitation der Handlungsmuster die Ordnung im Universum der Zeichen permanent leicht verschieben.

Die Grundfigur der balinesischen Kosmo-Semiotik scheint indessen stabil und ist dem Makroanthropos des Jainismus nicht unähnlich. Denn die Dreiteilung *Haupt - Brust/Bauch - Unterleib/Füße* wiederholt sich in der ›triloka‹ genannten Ikonographie der Inselgeographie (*Berg/Göttersitz - Menschenwelt/Agrarraum - Meer/Dämonensitz*), der Tempelarchitektur und der Anlage der Dörfer und Wohnhäuser, die den ›Kopf‹ (Haupttempel = Pura Puseh) auf das Zentralgebirge, den ›Bauch‹ auf den Marktbetrieb (Banjanbaum/Versammlungshalle) und den ›Anus‹ (Totentempel = Pura Dalem; Müllgrube) nach dem Meer ausrichten. Die für den logisch geschulten Verstand oft unverständlichen Beziehungen innerhalb der so gegliederten und vernetzten Räume, die durchaus Gegensätzliches einschließen, repräsentieren im Gleichgewichtszustand das auch als Sozialnorm hoch geschätzte Ideal der Harmonie. Auf der spirituellen Ebene der religiösen Lehre erscheint dieses Ideal in Gestalt jener als ›Trimurta‹ verehrten heiligen Trinität, deren verschiedene und doch zugleich eine Einheit bildenden Mächte Shiva, Vishnu und Brahma heißen.

Natürlich wird das Harmonie-Ideal – wie jedes andere auch – von der realen Lebenswelt dauernd in Frage gestellt. Dem ethnologischen Blick erscheinen daher die Rituale und die mit diesen aufs engste verbundenen Formen der beweglichen ›Künste‹ (Tanz, Drama, Musik) wie übrigens auch der äußerst populäre Hahnenkampf im Licht jener Katharsis, die vielleicht als Objektivation und zugleich Abfuhr der in der Sozialordnung latent wirksamen selbstzerstörenden Kräfte gedeutet werden kann.¹⁰ Vermutlich gehen die mit rituellen An-

overlapping these categories, but also with an organizing structure of its own, is the clan system, which is laid out according to genealogy, historical occupation, and caste. The organization of social and religious station in Bali is Byzantine in its complexity, and can probably only be partly understood by a Westerner.« Fred B. Eisman Jr., Bali: Sekala and Niskala, vol. I: Essays on Religion, Ritual, and Art, Bali 1996, S. 26.

⁹ Miguel Covarrubias, *Island of Bali* [1937], Singapore 1973, S. 225, zählt allein für die Kostümteile der Legong-Tänzerin 20 Namen auf.

¹⁰ Vgl. Geertz, *Dichte Beschreibung*. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, übers. v. B. Luchesi u. R. Bindemann, Frankfurt/M. 1983, S. 202 ff.

lassen verknüpften Tänze und Dramen nicht in einer einzigen, z. B. der apotropäischen Funktion auf, auch wenn sie meist von Kämpfen zwischen den transzendenten, aber figural verkörperten Mächten des Guten und des Bösen erzählen, Kämpfe, die in einem Akt der Reinigung und folgerechten Wiederherstellung des kosmischen Gleichgewichts gipfeln. Das rituelle Theater achtet allerdings nicht die Grenze zwischen Szene und Auditorium und kennt daher auch nicht die strenge Scheidung zwischen Zuschauen und Mitspielen. Über den Zustand der Trance, in den die Zuschauer des tanzend dargestellten Kampfes zwischen der bösen Rangda und dem guten Barong verfallen können, schreibt Clifford Geertz: »In der sich panikartig ausbreitenden Massentrance wird der einzelne Balinese aus der gewöhnlichen Welt, in der er normalerweise lebt, in jene völlig außergewöhnliche versetzt, in der Rangda und Barong leben. In Trance fallen bedeutet für die Balinesen das Überschreiten einer Schwelle zu einer anderen Seinsordnung. [...] Auf seinem Höhepunkt bewegt sich ein Rangda-Barong-Ritus am Rande eines Massen-Amoklaufs [...]«¹¹ Das trifft sehr genau die Essenz des rituellen Vollzugs, da allein über ihn ein zwar gefährlicher, dennoch relativ geordneter Weg von der profanen in die tabuierte (heilige) Welt führt.

Die kolonialistische Inszenierung des balinesischen Theaters in Paris

1936 sprach Artaud in Mexico vor einem großen Publikum über das Theater der Nachkriegszeit in Paris. In seinem Vortrag war unter anderem die Rede von der zeitgenössischen Suche nach einer magischen Kraft auf den europäischen Bühnen, die dem Theater das wieder zurückgeben sollte, was die Herrschaft des dramatischen Wortes, vor allem des geschriebenen Textes ihm genommen hatte: eine Art der ästhetischen und zugleich überpersönlich wirksamen Schockerregung. Man könnte vielleicht sagen, daß es nach Artaud dieser Suche nicht nur um einen Bruch mit der Tradition, sondern auch um eine Unterbrechung der gewohnten Alltagserfahrung ging, die sich nicht mit den bloßen Entlastungs- und Unterhaltungsfunktionen der Schaubühne zufrieden geben wollte. Hier findet sich nun der erstaunliche Hinweis, der Auftritt des Balinesischen Theaters während der Pariser Kolonialausstellung im Sommer 1931 sei ein Teil der französischen Theaterbewegung jener Jahre gewesen.¹²

Welche Kenntnis hatte Artaud vom asiatischen Theater? 1922 sah er während der Exposition Coloniale in Marseille eine Tanzgruppe aus Kambodscha; als Schauspieler unter den für Neues und Fremdes aufgeschlossenen Pariser Theaterdirektoren Charles Dullin und Georges Pitoëff hatte er das japanische Theater kennengelernt. Die Faszination des Fremden und Andersartigen, die von den asiatischen Spielformen ausging und von vielen europäischen Thea-

¹¹ Ebd., S. 83.

¹² »Les extraordinaires représentations du Théâtre Balinais à l'Exposition coloniale, en juillet 1931, qui connurent un brillant succès font, pour moi, partie du mouvement théâtral en France [...]« Artaud, *Messages révolutionnaires*, Paris 1971, S. 68.

termachern seit der Jahrhundertwende geteilt wurde, verband sich nicht nur bei Artaud mit einem bis zum Ekel gesteigerten Überdruß an den als überlebt empfundenen Traditionen der bürgerlichen Kultur. Da kam die Begegnung mit der vielfach gerühmten, aber auf dem alten Kontinent kaum bekannten Tanzkultur Balis gerade recht.¹³

Die Tanzgruppe, deren Darbietungen Artaud im »indisch-niederländischen Pavillon« sah, stammte aus Peliatan, einem Dorf nahe Ubud, dem kulturellen Zentrum der Insel, wo vor allem die Tanz- und Gamelankunst des *Legong* virtuose Höhenflüge erreicht hat. Was die Besucher der Kolonialausstellung in Paris zu sehen bekamen, das waren indes nicht die traditionellen, also autochthonen Darbietungsformen, die an bestimmte Riten und Zeremonien, zumindest aber an den hindu-balinesischen Kult-Kalender gebunden sind und Tage und Nächte in Anspruch nehmen können. Die Vorführungen waren vielmehr ein zusammengestückeltes Arrangement verschiedener Tänze und Musik-Dramen, deren Dauer den Erwartungen des europäischen Publikums angepaßt war. Der von den Ausstellungsmachern ausgeheckte Werbespruch versprach den Besuchern, diesmal sei wahrhaftig das »Panorama unserer ganzen Kolonialgeschichte« zu sehen. Der französische Historiker Leprun, der die verschiedenen Weltausstellungen von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Jahr 1937 untersucht hat, spricht vom »Théâtre des colonies«, um so den inszenierten Schau-Charakter der Exposition zu bezeichnen, deren Regie allein in den Händen der Kolonialmächte lag. So hatten die Holländer ihren Pariser Pavillon, der viel Aufsehen erregte und ausführlich in der französischen Presse besprochen wurde, quasi in postmoderner Manier aus verschiedenen Architekturstilen des indonesischen Archipels zusammengebaut: Teile einer javanischen Moschee kreuzten sich mit den Bruchstücken traditioneller Wohnhäuser und diese – wie die modernen Bank- und Verwaltungsgebäude Balis unserer Tage – mit den ikonischen Paraphernalien balinesischer Hindutempel. Hellsichtig erkannte die holländische Zeitung *Nieuwe Rotterdamsche Courant* in dem Patchwork ein Symbol – so wörtlich – der »niederländischen kolonialen Identität«.¹⁴

Diesem Theater im Theater entsprach auch die Zusammenstellung der balinesischen Tanz- und Theaterdarbietungen. Sie war schlicht Teil einer Reklamestrategie, mit der die holländische Kolonialmacht den Inseltourismus intensivieren wollte. Denn die Holländer hatten längst erkannt, daß Bali unter wirtschaftlichen Aspekten nur als Touristenziel von Interesse war und der Ausbau des Mythos vom Inselparadies als eine lohnende Investition erschien. Sie erfanden aus diesem Grund eine Strategie, die verhindern sollte, daß die Insulaner, verführt von den Glücksversprechen der westlichen Moderne, ihre religiös

¹³ Die europäische Rezeption des asiatischen Theaters behandelt der Überblick von Sang-Kyong Lee, *West-östliche Begegnungen. Weltwirkung der fernöstlichen Theatertradition*, Darmstadt 1993.

¹⁴ Michael Prager, *Lebendige Hieroglyphen: Bali, Artaud und das Theater der Grausamkeit*, in: K.-P. Köpping, Ursula Rao (Hg.), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster-Hamburg-London 2000, S. 196 ff.

motivierten Künste aufgeben und am Ende völlig vergessen. Diese Strategie nannten sie ›Balisering‹, was so viel heißt wie Balinisierung der Balinesen oder Anpassung der autochthonen Kultur an den europäischen Insel-Mythos.

Die Entstehungsgeschichte dieses Mythos ist aufs engste mit einem Bildertransport verknüpft, der zu Beginn dieses Jahrhunderts von europäischen Reisenden in Gang gesetzt worden ist, die, auf der Suche nach den paradiesischen Alternativen zur Moderne, in Bali gelandet oder gestrandet waren: der holländische, in der Manier des Jugendstils arbeitende Maler Nieuwenkamp (seit 1904 in Bali), der Deutsche Gregor Krause, dessen Fotos barbusiger Balinesinnen (1920 im Hagener Folkwang-Verlag erschienen) die europäische wie transatlantische Männerwelt in Ekstase versetzten, und nicht zuletzt der Maler, Fotograf und Theaterenthusiast Walter Spies. Die Aufzählung ließe sich bis in die Gegenwart fortsetzen: Ich erwähne hier nur drei weitere am Bildertransport und an der damit einhergehenden Prägung des westlichen Bali-*Imagineaire* beteiligte Bücher, die zwar nach 1931 erschienen sind, aber dennoch viel mit der in demselben Jahr in Paris eröffneten Kolonialausstellung zu tun haben. Das gilt zumindest für die Autoren Miguel Covarrubias und Beryl de Zoete, denn beide saßen mit Walter Spies und Artaud unter den Zuschauern des Bali-Programms im Pariser Kolonial-Theater. Covarrubias, Anthropologe und Maler, veröffentlichte sein Buch *Island of Bali*, in dessen Anhang ein reichhaltiges, in den frühen Dreißigern produziertes Foto-Album seiner Frau zu finden ist, im Jahr 1937; Beryl de Zoete, britische Theaterkritikerin und Tanzexpertin, lernte während der Kolonialausstellung in Paris Walter Spies kennen, studierte daraufhin während mehrerer Inselaufenthalte das balinesische Tanztheater und veröffentlichte 1938 ihre Ergebnisse zusammen mit den Fotografien von Spies unter dem Titel *Dance and Drama in Bali* – ein Klassiker. Aus Gründen, die etwas mit der Macht bildgestützter Mythenkonstruktionen zu tun haben, sei zum Schluß dieser Aufzählung auf den von zwei berühmten Ethnologen, von Gregory Bateson und Margaret Mead im Jahr 1942 veröffentlichten Band *Balinese Character. A photographic Analysis* hingewiesen; ein Buch, das – allen wissenschaftlichen Ansprüchen zum Trotz – den Mythos vom harmonischen, in natürlicher Schönheit erstrahlenden Paradies noch einmal fröhliche Urständ feiern ließ.

Walter Spies spielt in unserer Geschichte die Rolle einer Schlüsselfigur, da er an der Pariser Demonstration der balinesischen Tanz- und Musikkünste maßgeblich beteiligt war. Spies hatte in früheren Jahren im Atelier Oskar Koschkas, dessen Monodram *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1916) manche Kritiker für den eigentlichen Auftakt der expressionistischen Theaterrevolte halten, die modernen Maltechniken gelernt. Einige Zeit hielt er sich – wie übrigens auch Beryl de Zoete – an der Hellerauer Tanzschule des Eurhythmikers Émile Jacques-Dalcroze auf, dessen musikalisch-rhythmische Methode der Schauspielerausbildung im Verlauf weniger Jahre europaweit Furore gemacht hat. Ob Spies, den es bald in den Orient zog, in Bali auf die dort einheimische Malerei und Tanzkunst den prägenden Einfluß ausgeübt hat, den manche ihm zusprechen, steht hier nicht zur Debatte. Tatsache ist: er war der Ku-

rator der balinesischen Tanzgruppe während der Pariser Exposition Coloniale von 1931 und hat in dieser Eigenschaft nicht nur Einfluß auf das Aufführungsarrangement genommen, sondern zusammen mit einem holländischen Ko-Autor (R. Goris) für die Ausstellungsbesucher eine englischsprachige Einführung in die Geheimnisse der balinesischen Ritualkultur geschrieben: *The Island of Bali. Its Religion and Ceremonies* (Batavia 1931).

Was Artauds ›drittes Auge‹ in Paris sah

In der indischen Mythologie ist das dritte Auge ein mystisches Attribut Shivas. Artaud erwähnt es in seinem mexikanischen Vortrag als etwas Abwesendes, dessen Verlust die Gestensprache des Akteurs im balinesischen Tanztheater unmißverständlich zum Ausdruck gebracht und auf diese Weise eine Art »religiösen Schrecken« (»terreur religieuse«) in den Zuschauern hervorgerufen habe.¹⁵ Hier, an dieser Stelle des Textes, soll nun das dritte Auge die Imagination symbolisieren, die Artaud gefangen nahm, als er über das schrieb, was er im holländisch-indonesischen Pavillon vom balinesischen Theater gesehen hatte. Ob er die Broschüre von Spies und Goris kannte, steht dahin. Immerhin finden sich in seinen Schriften hier und da Bemerkungen, die zumindest auf Kenntnisse aus zweiter Hand schließen lassen. Wenn ich ›zweite Hand‹ sage, so möchte ich damit zum Ausdruck bringen, daß Artauds erste Äußerung, die im Herbst 1931 unter dem Titel *Le Théâtre Balinaï, à l'Exposition coloniale* in *La Nouvelle Revue Française* erschien, eine ganz eigenartige, auch der Form nach idiosynkratische Erfahrung in Sprache faßt. Das gilt in noch höherem Maß für die erweiterte Version, die er später geschrieben und in *Le théâtre et son double* aufgenommen hat. Es ist dies ein poröser, am Ende in Fragmente zerfallender Text, der mit den Worten beginnt: »Das [...] balinesische Theater, das etwas vom Tanz, vom Gesang, der Pantomime und der Musik hat [...], setzt das Theater wieder in seinen Stand als autonome und reine Schöpfung unter dem Blickwinkel der Halluzination und der Angst ein« und mit den Worten schließt: »es hat nichts verstanden.«¹⁶

Es ist nicht Mystifikation und nicht nur Willkür, wenn ich hier Anfang und Ende zitierend aufeinander beziehe. Denn das Subjekt, das am Ende nichts versteht, ist nicht der Autor (obwohl auch das bei streng logischer Prüfung keine Falschaussage wäre), das unverständige Subjekt ist vielmehr jenes »Double«, das in Artauds Großschreibung die Stelle eines Kraft- und Energiezentrums besetzt, von dem die Verwandlungskunst auf der Bühne und die davon

¹⁵ Artaud (1971), S.53 f.

¹⁶ »Le [...] Théâtre Balinaï qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, de la musique [...] remet le théâtre à son plan de création autonome et pure, sous l'angle de l'hallucination et de la peur.« - »[...] il n'a rien compris.« *Le théâtre et son double* wird hier und im folgenden nach der Pariser Ausgabe von 1964 zitiert (hier: S. 81 u. S. 103), die deutschen Versionen lehnen sich mit etlichen von mir vorgenommenen Korrekturen an die Übersetzung Gerd Hennings an: Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin, Frankfurt/M. 1983, hier: S. 57 u. S. 73.

ausgehenden mesmerisierenden Wirkungen auf den Zuschauer abhängig sind. Doch bevor ich diesem Double etwas genauer nachforsche, möchte ich zunächst anhand einer längeren Passage dokumentieren, mit welcher Erfindungskraft der Autor das als Zuschauer Wahrgenommene am Schreibtisch aus den realistischen Kontexten sowohl der Kolonialausstellung als auch der hindu-balinesischen Funktionalität herauslöst, um jene ästhetische Erfahrung vor Augen zu führen, die auf den schriftlichen Ausdruck nicht verzichten kann:

»Was eine farbige Anspielung auf körperliche Eindrücke der Natur ist, wird auf der Ebene der Töne wieder aufgenommen, und der Ton selbst ist die sehnsüchtige Darstellung von etwas anderem, von einer Art magischem Zustand, in dem die Empfindungen derart und so subtil geworden sind, daß sie der Geist gut in Augenschein nehmen kann. Und selbst die imitativen Harmonien, das Geräusch der Klapperschlange, das Bersten aneinander geratener Rückenschilde von Insekten, erinnert an die Lichtung einer wimmelnden Landschaft, die sich gerade ins Chaos stürzen will. – Und diese Künstler in ihren grellen Kleidern, unter denen die Körper wie in Windeln gewickelt sind! Etwas Nabelartiges, Larvenartiges liegt in ihren Bewegungen. Und gleichzeitig gilt es das Hieroglyphische ihrer Kostüme festzuhalten, deren horizontale Streifen in allen Richtungen über den Körper hinausgehen. Sie sind wie große Insekten voller Streifen und Segmente, die sie mit irgendeiner Perspektive der Natur verbinden, und wirken wie deren verselbständigte Geometrie.

Diese Kostüme, die ihr abstraktes Dahinrollen einkreisen, wenn sie gehen, und ihr merkwürdiges Überkreuzstellen der Füße!

Jede ihrer Bewegungen zieht eine Linie durch den Raum, vollzieht irgendeine strenge Figur, in einem sehr genau berechneten Hermetismus, und in diese Figur setzt eine unerwartete Gebärde der Hand einen Punkt. [...]

Diese Schreie aus den Eingeweiden, diese rollenden Augen, diese fortwährende Abstraktion, diese Geräusche von Zweigen, von Becken und hölzernen Trommelwirbeln im riesigen Raum hervorgebrachter Töne, die mehrere Quellen verströmen, all dies fließt zusammen, um in unserm geistigen Innern aufgehoben zu werden, um in einer neuen und, wie ich zu sagen wage, konkreten Konzeption des Abstrakten zu kristallisieren.«¹⁷

¹⁷ Artaud, Theater (1983), S. 68. »Ce qui est une allusion colorée à des impressions physiques de la nature est repris sur le plan des sons, et le son n'est lui-même que la représentation nostalgiques d'autre chose, d'une sorte d'état magique où les sensations sont devenue telles et si subtiles qu'elles sont bonnes à visiter par l'esprit. Et même les harmonies imitatives, le bruit du serpent à sonnettes, l'éclatement des carapaces d'insectes l'une contre l'autre, évoquent la clairière d'un fourmillant paysage tout prêt à se précipiter en chaos. – Et ces artistes vêtus de vêtements éclatants et dont les corps par-dessous semblent enveloppés de langes! Il y a quelque chose d'ombilical, de larvaire dans leurs évolutions. Et il faut noter en même temps l'aspect hiéroglyphique de leurs costumes, dont les lignes horizontales dépassent en tous sens le corps. Ils sont comme de grands insectes pleins de lignes et de segments faits pour les relier à l'on ne sait quelle perspective de la nature dont ils n'apparaissent plus qu'une Géométrie détachées. Ces costumes qui cernent leurs roulements abstraits quand ils marchent, et leurs étranges entrecroisements de pieds!

Chacun de leurs mouvements trace une ligne dans l'espace, achève on ne sait quelle figure rigoureuse, à l'hermétisme très calculé et dans celle-ci un geste imprévu de la main met un

Artaud beschreibt nicht in der Art eines ethnographischen Beobachters. Er interpretiert vielmehr auf eine Weise, die allerdings das Wahrgenommene nicht – wie unter Kunstkritikern üblich – an rein ästhetischen Wertmaßstäben mißt. Es ist nicht leicht, sein Verfahren genau zu bestimmen, es sei denn man nimmt den Terminus wörtlich und versteht das Interpretieren als eine Spielart des Übersetzens. Im vorliegenden Fall ist das ein freies, ein poetisches Übersetzen, das aber nicht allein in Metaphern und Vergleichen aufgeht. Eher benutzt der Autor das fremde Theater als einen Schirm für seine eigenen, weit über ästhetische Urteilsfragen hinausgehenden Projektionen. In der zitierten Passage erscheint z. B. wie eine Spur eine bestimmte Konstellation von Wörtern: »magischer Zustand – das Hieroglyphische – genau berechneter Hermetismus – kristallisieren«. Diese Spur ruft alte Geheimlehren auf die innere Bühne der Phantasia, in denen unterirdische Verbindungen zwischen dem altägyptischen Gott Thoth alias Hermes Trismegistos, dem mythischen Erfinder der piktographischen Hieroglyphenschrift, und dem *Corpus Hermeticum*, einer Sammlung okkulten Wissens eine Rolle spielen. Artauds sprachliche Spielereien mit dieser Tradition, die sich keineswegs auf erklärende Funktionen kaprizieren, sind in zweierlei Hinsicht interessant:

Zum einen liefert der okkulte Hermetismus ein schönes Beispiel für die Bestrebungen zunächst der Spätantike und dann der Renaissance, fernöstliche und mediterrane Religionslehren in einem für weltliche Zwecke brauchbaren Synkretismus zu verschmelzen, in dem Elemente der Gnosis, aber auch der Kristall des Alchemisten ihren Platz finden.¹⁸ Die daraus zusammengebraute Geheimoffenbarung steht wie ein Bastard zwischen den auf Reinheit bedachten kulturellen Paradigmen der großen Religionen. Aus diesem Schatz kultureller Misch- und Widerstandsformen, bedient sich – so möchte ich mutmaßen – Artaud, um sich selber der Verwandlung der cartesischen Scheidemünze in das Gold der vereinigten Gegensätze zu versichern, die er vom Kontakt mit dem rituellen Theater Asiens für die heruntergekommene europäische Schaubühne erhofft.

Zum andern sucht der Revolteur nach vor- und außersprachlichen Ausdrucksformen der szenischen Aktion, die er – und das ist ein bezeichnendes Paradox – in der Hieroglyphenschrift der Kostüme und in einer interpungierenden Gestik der Akteure glaubt wiederzufinden. Paradox ist das deshalb, weil er von einem Theater jenseits der Schrift und der dramatischen Texte träumt, aber vom Schriftmodell (auch wenn dies ein piktographisches ist) als Anschauungshilfe nicht loskommen kann.¹⁹

point. [...] Ces cris d'entrailles, ces yeux roulants, cette abstraction continue, ces bruits de branches, ces bruits de coupes et de roulements de bois, tout cela dans l'espace immense des sons répandus et que plusieurs sources dégorge, tout cela concourt à faire se lever dans notre esprit, à cristalliser comme une conception nouvelle, et, j'oserai dire, concrète de l'abstrait.« Artaud, *Le théâtre* (1964), S. 97 f.

¹⁸ Artaud bezieht im Bali-Essay die ›Alchemie‹ auf die Transformation des ›Geistigen‹ in eine ›Gebärde‹ (1983, S. 71). Vgl. auch seinen Essay *Le théâtre alchimique* (in: Artaud, *Le théâtre* (1964), S.73 ff.; dt. in: Theater (1983), S.51 ff.).

¹⁹ Zum Vergleich mit der Gebärden-›Schrift‹ des Tanzes benutzt Artaud nicht nur die Bilder-

Mit einem Wort: Artauds Schreibweise bewegt sich in jenen Regionen des ›pensée double‹, durch die der faszinierte Leser wie durch ein zerklüftetes, kartographisch kaum auszumessendes Gelände wandert. Die im zitierten Text wie auch anderswo anzutreffenden häufigen Vergleiche der balinesischen Tanz- und Musikkünste mit den Geräuschen der Natur- und Tierwelt scheinen hingegen einem ganz anderen, mit den Spuren okkultur Traditionen inkompatiblen Zeichenrepertoire anzugehören. Doch auch in diesem Zusammenhang gilt das oben genannte Paradox. Denn soviel steht immerhin fest: ›Auf der Bühne‹ heißt für Artaud: »hors des situations et des mots.«²⁰ Jenseits der Worte aber, der Autorität des Autors und der klassischen Texte, liegen für Artaud die unbekanntes Sphären der Naturlaute, der ›Animalität‹, der ›Ekstase‹ und ›Trance‹, und jenseits von Raum und Zeit (›hors des situations‹) die körperlichen Chiffren einer ›absoluten Sprache‹, für die es keine – wie Artaud nicht müde wird, zu behaupten – Tradition im okzidentalen Theater gibt: »Es herrscht etwas Absolutes in diesen Perspektiven, die da aufgerissen werden, eine Art von Absolutem, das wirklich körperlich ist und wie nur Orientalen es zu träumen vermögen.«²¹ Ja es ist dieses ›Absolute‹, das sich – wie Artaud in immer neuen Wendungen wiederholt – in der körperlichen Zeichendynamik allein des orientalischen Theaters ›zeigt‹, in ihm ›zur Erscheinung kommt‹, und das einen Namen hat: ›le Double‹. Dieser Name ist eine weitere *Chiffre der Differenz*. Denn das ›Double‹ ist das Außerhalb und zugleich der Verursacher dessen, was Artaud ›Kultur‹ und ›Zivilisation‹ nennt, also etwas Zerstörerisches, ein Sog des Chaos und der Gewalt (›forces noires‹), etwas, das die wort- und schriftgläubige okzidentale Kultur nur verdrängt, was hingegen die ›Magie‹ des orientalischen Theaters, die den Paroxysmus des Schreckens nicht ausspart, bis zur körpersprachlich vermittelten Erkenntnis zu steigern vermag.²²

Die Bilder des balinesischen, die ›orientalische Kultur‹ stellvertretenden Theaters, die Artauds drittes Auge produziert, gleichen den Visionen eines Ekstatikers. Sie übersetzen eine Erfahrung, die – so scheint es – von den Komponenten der darstellungsästhetischen Reflexion nichts mehr wissen will, die dennoch eine ›andere Sprache‹, ja eine ›andere‹, außerhalb der medien-spezifischen Kategorien zu denkende ›Schrift‹ imaginiert. Das Theater soll nicht dem Text dienen, nicht als Schaubude und Deklamationspodium bloß in Bühnenbild und geschulte Rede übersetzen, was ein anderer – sei es der Mythos, sei es die Moral oder der kanonisierte Autor – bereits vorfabriziert hat. Artauds Vision gilt vielmehr einer Art ästhetisierter Schöpfungstheologie, die den Sün-

schrift der Hieroglyphen, sondern auch die der chinesischen Ideogramme und greift gelegentlich direkt auf Vergleiche mit dem »geschriebenen Satz« oder mit dem »Alphabet« zurück; vgl. z. B. Artaud, Theater (1983), S. 67 u. 71.

²⁰ Artaud, *Le théâtre* (1964), S. 102.

²¹ Artaud, Theater (1983), S. 70 f.

²² Mein Kommentar bezieht sich auf das Vorwort zu *Le théâtre et son double*, das Artaud 1937 unter dem Eindruck seiner Mexiko-Reise und der dadurch ausgelösten kulturtheoretischen Reflexionen geschrieben hat.

denfall wieder rückgängig machen soll, der die Schrift von der Imagination und den Geist von der Materie losgerissen hat. Und er träumt von »unvorstellbaren, für unsre noch schlafenden Menschenhirne befremdlichen Verknüpfungen, die all jene Streitigkeiten lösen, ja sogar vernichten, die der Gegensatz zwischen Materie und Geist, zwischen Idee und Form, zwischen konkret und abstrakt verursacht hat«, auf daß »sämtliche Erscheinungen in einem einzigen, dem spiritualisierten Gold gleichenden Ausdruck verschmelzen« können.²³ Man ist versucht, in Artauds Ablehnung der Darstellungs- und Repräsentationsfunktionen des theatralischen Spiels die Beckettsche Idee eines ›Spiels um Nichts‹ zu vermuten. Doch liegen die Dinge ganz anders, da sich der abtrünnige Surrealist für jene ambivalente, nämlich destruktiv (daher angsteinflößende) und zugleich kreativ wirkende Kraft interessiert, die er unter den Lebensbegriff faßt. »Briser le langage pour toucher la vie«²⁴ (»Die Sprache zerschlagen, um das Leben zu berühren«) heißt es programmatisch im Vorwort zu *Le théâtre et son double*. Das ist zugleich eine entschiedene Absage an die analytische, begrifflich verfahrenende Arbeit der Kritik und ineins damit ein Plädoyer für die mentalitätsverändernde Macht der sinnlichen, bildproduzierenden Imagination.

Dem Leser jener formal und inhaltlich heterogenen Texte, die Artaud unter dem Titel *Le théâtre et son double* zusammengebunden hat, wird schnell klar: Es geht dem Autor nicht um die Absichten des braven Reformers, der eine verkommene Theaterfassade restaurieren will. Die ›andere‹ Theaterästhetik, deren Bilder der Autor mit dem dritten, dem visionären Auge hervorzaubert, reicht viel weiter, da er mit ihr die Hoffnung verbindet, die europäische Kultur von ihrem wortgläubigen Intellektualismus heilen zu können. Ein umstürzlerisches Programm ist das eigentlich nicht, da spätestens seit der Jahrhundertwende – ein vielzitiertes Dokument ist Hugo von Hofmannsthals berühmter Chandos-Brief – alle Künste auf die Zweifel an ihrer Wirksamkeit mit erstaunlichen Novitäten zu antworten wußten. Das Vertrauen in die verwandelnde, eine kollektive, ja eine rituell gefestigte ›Solidarität‹ (Adolphe Appia) stiftende Kraft des Schauspiels gehört spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts – Richard Wagner sei Zeuge! – zu den heilig gehaltenen Träumen der nachromantischen Lebensreformer. Von der Jahrhundertwende an geistert dieser Traum durch die Manifeste der Theaterreformbewegungen, und ihr gemeinsamer Nenner ist die Polemik gegen die vermeintliche Vorherrschaft des Logos vor, auf und hinter der Bühne. Die ›andere‹ Ästhetik des Theatralischen ist also längst Programm vor Artauds Zeit, und nicht gering zu veranschlagen ist in dem damit markierten Umbruchprozeß der Austausch mit den asiatischen Tanz- und Theaterformen. Autonomie der Theaterkunst, nämlich Unab-

²³ Übersetzung D. H. »[...] résoudre par des conjonctions unimaginables et étranges pour nos cerveaux d'hommes encore éveillés, résoudre ou même annihiler tous les conflits produits par l'antagonisme de la matière et de l'esprit, de l'idée et de la forme, du concret et de l'abstrait, et fondre toutes les apparences en une expression unique qui devait être pareille à l'or spiritualisé.« Artaud, *Le théâtre* (1964), S. 80.

²⁴ Artaud, *Le théâtre* (1964), S. 19.

hängigkeit von den klassischen Künsten unter Ausbeutung ihrer diversen Medien, war der Wunschtraum schon der Symbolisten, mit denen Artaud manche verwandten Ideen teilte. Das reicht von der marionettenhaften Entpersönlichung der Schauspieler bei Maeterlinck und Gordon Craig über die Entdramatisierung des Schauspiels bei den Futuristen – Marinettis *Teatro della Varietà* (1916) – bis zu den Entwürfen ›rhythmischer‹ und ›musikalischer Räume‹ in den Konzeptionen Adolphe Appias, eines Bühnenbildners und Adepten der ›Methode Dalcroz‹, ja bis zu den Kunstfigurinen des Bauhausmeisters Oskar Schlemmer.²⁵

Artauds Revolte kann demnach bereits an eine Reihe von Vorgängern anknüpfen. Er treibt seine Neuerungswut freilich bis in metaphysische Höhen, und dazu gehört unter anderem jene Kritik des Okzidents auf dem Umweg über die Verklärung des Orients, die vor allem in der Romania auf eine alte Tradition zurückblicken kann.²⁶ Ist die westliche eine »culture par mots«, eine Wortkultur, heißt es in Artauds *Erstem Brief über die Sprache*, der zahlreiche Motive seiner anderen Texte kommentiert, so ist die des Ostens eine »culture par gestes«. ²⁷ Eine nonverbale Gebärden- und Gestenkultur, die, von Musik und künstlichen Geräuschen unterstützt, die Distanz zwischen Zeichen und Bezeichnetem zugunsten einer energetisch wirksamen Symbolik aufhebt, um auf dem höchsten Punkt des Spiels (der ›performance‹) die Zuschauer aus ihrer passiven Rolle herauszuschleudern. Die Wirkung umschreibt Artaud als ›Identifikation‹ (›identification magique‹), die nun ihrerseits die Distanz zwischen Akteuren und Zuschauern aufheben soll, um diese quasi in Mitspieler zu verwandeln.²⁸ Zugleich bringt diese ›Identifikation‹ aber die Subjekte in Distanz zu sich selbst, da sie das Andere, Fremde in ihren Emotionen aufdeckt, jene ›forces noires‹, die den Grund für eine durch ›Furcht‹ (›peur‹) und ›Schrecken‹ (›terreur‹) initiierte Selbsterkenntnis bilden.

Artaud verwendet gern zur Charakterisierung jener ›anderen‹ Ästhetik, nach der er im orientalischen Theater sucht, Wörter aus dem Bereich dynamischer Prozesse: ›passage‹, ›energie‹, ›transmutation‹. Die so anvisierte Kunst des Übergangs ist zugleich eine ›Kunst der Differenz‹, die einer Welt Realität zu geben sucht, die in keinem Augenblick mit sich identisch ist. In letzter Konsequenz, so könnte es scheinen, muß sie daher jeden Kunstcharakter und damit sich selbst verneinen. Nicht umsonst heißt diese Kunst ›Theater der Grausamkeit‹, ist doch ihr letzter Zweck, in Wort und Gebärde eine »Kraft« freizusetzen, »die von der Zerstörung der Erscheinungen ausgeht und wieder bis zum Geist aufsteigt«. ²⁹ »Das abendländische Theater«, schreibt Artaud im *Vierten Brief über die Sprache*, »erkennt nur die artikulierte, grammatisch arti-

²⁵ Vgl. die einschlägigen Texte in Manfred Brauneck (Hg.), *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek 1982.

²⁶ Edward Said hat diesen *Orientalismus* in einem gleichnamigen Buch als Einverleibungstaktik des ›Westens‹ bloßgestellt (Edward W. Said, *Orientalism*, New York 1979).

²⁷ Artaud, *Le théâtre* (1964), S. 168 f.; *Theater* (1983), S. 117.

²⁸ Artaud, *Le théâtre* (1964), S. 102; vgl. *Theater* (1983), S. 71.

²⁹ Artaud, *Theater* (1983), S. 75.

kulierte Sprache, d. h. die Sprache des Wortes, des geschriebenen Wortes, das ausgesprochen oder nicht ausgesprochen, nicht *mehr* Bedeutung hat, als wenn es nur geschrieben da stünde.«³⁰

Vielleicht ist das rezeptionstheoretisch anfechtbar, historisch ist es genau. Denn Aristoteles, auf den sich Artaud gar nicht erst berufen muß, hat im vierzehnten Kapitel (1453b) seiner *Poetik* unmißverständlich klargestellt, daß Wert und Wirkung des Dramas nicht von der Inszenierung abhängen. Diese sei ›atechnos‹ (›kunstlos‹), heißt es bei ihm, und hänge vielmehr an der Art und Weise, wie eine Geschichte erzählt wird. Für den Griechen ist das (schriftliche) Wort der Schlüssel zur Erkenntnis, daher ist es kein Zufall, wenn er der Argumentationsform (diánoia) der Tragödienrede besondere Aufmerksamkeit schenkt. Also ist es auch kein Zufall, wenn der Franzose gegen das Medium dieser Argumentation, den Dialog, als eine störende und längst überfällige Konvention polemisiert.

Die ›andere‹ Ästhetik Artauds ist darauf aus, das szenische Spiel (›performance‹) von der Macht der Schrift zu befreien, ohne das Spiel damit einem reinen Bildertheater zu überlassen. Das Medium der ›anderen‹ Ästhetik ist eine ›andere Sprache‹. Im ersten Manifest des *Théâtre de la Cruauté* ist zu lesen: »Mit einem ganz orientalischen Sinn für den Ausdruck dient diese objektive und konkrete Sprache des Theaters dazu, die Organe einzudämmen und einzuschränken. Sie läuft über die Sensibilität. Indem sie den abendländischen Gebrauch des Wortes aufgibt, macht sie die Wörter zu Zauberformeln (›mots des incantations‹). [...] Sie gebraucht Vibrationen und Stimmqualitäten. Sie läßt in rasender Weise Rhythmen auf der Stelle stampfen und zerstößt die Laute. Ihr Zweck ist es, die Sensibilität zu steigern, zu betäuben, zu verhexen und anzuhalten. Sie entfesselt den Sinn für eine neue Gebärdenpoesie, die durch ihre reißende Bewegung und Luftschwingung noch die Wortpoesie überbieten wird. Endlich zerbricht sie die von der Sprache ausgehende intellektuelle Unterwerfung und weckt den Sinn für ein neues, tieferes intellektuelles Vermögen (intellectualité), das sich unter den bis zur Würde besonderer Exorzismen aufgestiegenen Gesten und Zeichen verbirgt.«³¹

Artaud ist – wir haben es gehört – überzeugt, diese ›andere Sprache‹ im orientalischen, genauer im balinesischen Theater gefunden zu haben: »Der Offenbarung des balinesischen Theaters«, so beginnt er seinen Essay *Théâtre Oriental et Théâtre Occidental*, »verdanken wir eine körperliche, eine nonverbale Idee vom Theater, nach der das Theatralische in den Grenzen all dessen enthalten ist, was sich unabhängig vom schriftlichen Text auf der Bühne ereignen kann.«³² Einmal mehr wird der Orient mit den Ideen einer reinen Unmittelbarkeit in Verbindung gebracht und zum großen Therapeutikum für den kranken Okzident erklärt, dessen Pathologie Artaud – sei es mit Nietzsche, sei

³⁰ Artaud, Theater (1983), S. 126.

³¹ Artaud, Theater (1983), S. 97; vgl. *Le théâtre* (1964), S. 140.

³² Übersetzung D. H. »La révélation du Théâtre Balinais a été de nous fournir du théâtre une idée physique et non verbale, où le théâtre est contenu dans les limites de tout ce qui peut se passer sur une scène, indépendamment du texte écrite [...]« Artaud, *Le théâtre* (1964), S. 105.

es mit Oswald Spengler – dem um sich greifenden ›*éclatement des valeurs*‹ anlastet. Man darf sich wohl auch in diesem Kontext der These Edward Saids erinnern, der Orient sei nichts anderes als eine europäische Erfindung. Als Franzose, und das heißt: als Angehöriger einer Kolonialmacht, hat Artaud ohnehin eine reichhaltige Tradition des Exotismus im Gepäck.

Es wäre simpel, aber wohl auch etwas steril, Artaud das vorzurechnen und ihm zugleich die Traditionen zur Last zu legen, auf die wir bis jetzt gestoßen sind: die frühen Theaterreformbewegungen, die er fortschreibt, den Orient-Mythos, durch dessen Brille er wie viele seiner Zeitgenossen nach Osten blickt usf. All dies und noch einiges mehr vorausgesetzt, ist es indessen viel interessanter, noch einmal auf den dritten Weg zu achten, den Artauds ›Kunst der Differenz‹³³ zwischen solchen Oppositionen wie heteronom vs. autonom, abstrakt vs. konkret, Wort vs. Geste, Okzident vs. Orient zu bahnen sucht. Das geht mit einer Grundfigur der Vermittlung konform, die bereits in einer sehr alten ästhetischen Denkart zu finden ist, die – *nota bene!* – zum ersten Mal auf der kulturgeographisch signifikanten Schwelle zwischen den westlichen und den östlichen Sphären in Erscheinung getreten ist. Die Rede ist noch einmal von der *Poetik* des Aristoteles und von der von ihm verteidigten Erkenntnisleistung der Künste, dramatische Künste zumal. Die aristotelische Katharsis beruht ja bekanntlich auf der Fähigkeit, zwischen den Empfindungen, den schädlichen und den wohlthätigen, unterscheiden zu lernen, eine Frage der Urteilskraft, die im griechischen Kontext zweifelsohne im Dienst jener Selbsterkenntnis stand, die nicht auf gesteigerte Subjektivität, sondern auf das *summa bonum* der Polisgemeinschaft aus war.

Artaud spricht nicht von Katharsis. Er spricht von ›Exorzismus‹, eine der kathartischen ähnliche Reinigungshandlung, die aber ganz unmittelbar an Riten und Rituale erinnert. Und doch ist das rituelle Handeln für Artauds Theaterkonzeption nicht mehr und nicht weniger als ein Modell; keinesfalls ist es als ein Vorbild gedacht, zu dem die moderne Bühne zurückkehren sollte. Immerhin verschreibt er seiner ›orientalisch-okzidentalischen‹ Kunstmischung eine Heilkraft, die in homöopathischer Manier die westliche Kultur von den Krankheiten der Zeit befreien soll, indem sie die Erreger bis zur Massenepidemie steigert.³⁴ Nicht wenige Theatermacher und Playmaker, die sich auf *Le théâtre et son double* wie auf das Neue Testament einer vom Logos erlösten Theatralität beriefen, haben mit starrem Blick nur auf solche Formeln wie die vom ›*théâtre sacré*‹ und des ›*faire revivre une conception religieuse*‹ geachtet, und sie übersahen die zahlreichen Hinweise darauf, daß Artaud seine Konzeption als den ›Reflex‹ solcher magischen und rituellen Praktiken verstanden hat. Die theatralisch induzierte *Erkenntnis* bleibt allen ekstatischen Äußerungen zum Trotz in jeder Faser der ›anderen‹ Ästhetik maßgebend. Denn der Auf-

³³ Der Ausdruck stammt von Derrida (1976), S. 375.

³⁴ ›La poésie est une guérison (Heilprozeß) ou une épreuve (Prüfung) et par le théâtre cet effet curatif et sauveur doit prendre une importance collective analogue à celle d'une épidémie.‹ Artaud, *Œuvres complètes* V, Paris 1978, S. 235 f.

wand, den Artaud vom Theater verlangt, die ›andere‹ Sprache des Lichts, der Töne, Rhythmen, Bilder und Bewegungsfiguren soll jenen ›arrêt de la pensée‹, jenen Stillstand des *Denkens*, aufheben, den er als das größte Hindernis auf dem Weg zu einer vitalisierenden Wiederverzauberung der erschlafften Kultur betrachtet hat.³⁵ Das Spiel auf der Bühne, heißt es tröstlich wie in einer Schiller-Paraphrase, ist der Schlüssel zum reflexiven Gewahrwerden der eigenen lebendigen Existenz: »Lebe ich, spüre ich nicht, daß ich lebe, aber wenn ich spiele, dann spüre ich, daß ich existiere.«³⁶

Es ist daher auch keine Überinterpretation, wenn wir Artauds Niederschrift seiner Ansichten des balinesischen Theaters im Pariser Kolonial-Theater als einen Versuch deuten, am fremden Beispiel die eigene ästhetische Vorstellungswelt in greifbare Formen zu bringen. Ein Akt des Wiedererkennens liegt dem zugrunde, der sich aber ohne das fremde Beispiel vielleicht nicht in der markanten Weise hätte herausbilden können, deren ›andere‹ Sprache noch die Leser späterer Zeiten zu faszinieren vermag, die nicht nach einer richtigen, sondern nach einer - *malgré lui* - differenten Beschreibung des balinesischen Schauspiels suchen. Artaud hat es vermieden, die ›belebten Hieroglyphen‹ und ›Ideogramme‹, die er vor sich sah, zu entschlüsseln. Es war ihm genug, die Darbietung mit diesen doppelcodierten Signaturen zu vergleichen, die zwischen Bildsymbol und Schriftzeichen stehen, ohne sie im wörtlichen Sinn lesen zu können. Ein zusätzlicher Reiz, der dazu führen kann, daß sich die Grenze zwischen dem, was der Betrachter sieht, und dem, was er wie eine wortlose Sprache der Reflexion im Innern wahrnimmt, auflöst. »Manchmal erzeugt dieser Manierismus« - schreibt Artaud gegen Ende seines Bali-Essays - »[diese exzessive Hieratik] mit seinem rollenden Alphabet, seinen Schreien sich spaltender Steine, mit seinen Geräuschen von Zweigen, von Becken und hölzernen Trommeln eine Art materiellen und beseelten Flüsterns in der Luft, im Raum. Und in der Sekunde eines Augenblicks passiert die magische Identifikation: WIR ERKENNEN, DASS WIR ES SIND, DIE DA SPRACHEN.«³⁷

³⁵ Artaud, Theater (1983), S. 127.

³⁶ Übersetzung D. H. »Quand je vis je ne me sens pas vivre. Mais quand je joue c'est là que je me sens exister.« Artaud, Le théâtre (1964), S. 229.

³⁷ Artaud, Theater (1983), S. 70.