

Ästhetisierte Gewalt im Theater

Über einen ambivalenten Gewaltbegriff zwischen Kunst und Realität



Isabella Roumiantsev

Masterthesis / Zürcher Hochschule der Künste

Departement Darstellende Künste und Film / Vertiefung Regie

15. Dezember 2021

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Zum Begriff der Gewalt.....	3
1.1 Was ist Gewalt?	3
1.2 Der Gewaltbegriff bei Reemtsma	5
1.3 Der soziale Aspekt der Gewalt.....	9
1.4 Bild und Gewalt	11
2. Grenzen	13
2.1 Die Haut.....	14
2.2 Ich-Konstitution	18
2.3 Reduktion auf den Körper	20
2.4 Das Spiel mit der Grenze	22
3. Gewalt im Theater	23
3.1 Allgemeines	23
3.2 Typologie der Gewaltdramen nach Stehlik.....	26
4. Analyse von GESÄUBERT und TANZ.....	30
4.1 Zur Gewalt in Sarah Kanes GESÄUBERT	30
4.2 Zur Gewalt in Florentina Holzingers TANZ	32
Schluss	39
Quellenverzeichnis	41
Abbildungsverzeichnis	42

Einleitung

In dieser Arbeit erörtere ich den Begriff der Gewalt, insbesondere die Ästhetisierung von Gewalt in der Kunst und im Theater. Zunächst war es mir ein Anliegen, für meine geplante Diplom-Inszenierung zu recherchieren. Für diese Inszenierung habe ich mir aus verschiedenen Gründen den Roman «Lolita» von Vladimir Nabokov ausgewählt; ich würde gerne herausfinden, wie ich ein literarisches Format für die Bühne übersetzen kann, zumal ein Format, das sich durch seine sprachliche Qualität auszeichnet. Natürlich interessiert mich auch der Umgang mit einem tabuisierten Sujet wie Kindesmissbrauch, wie es dort ganz ausdrücklich zur Sprache gebracht und verhandelt wird.

Der Roman hat aber nicht nur aufgrund des Tabubruchs so viel Erfolg eingebracht, sondern vor allem weil es Nabokov über die verführerische bildreiche und poetische Erzählweise gelingt, Mitgefühl mit dem Täter und Ich-Erzähler Humbert Humbert zu erwecken. So sehr man sich dem verwehrt und natürlich jederzeit bewusst sagen könnte, dass der Protagonist schlichtweg ein gewissenloser Verbrecher ist, befindet man sich im Leseprozess doch in einer Ambivalenz der Haltung, da es dem Erzähler immer wieder gelingt, sein Begehren als hilflose und romantische Liebe auszugeben. So wird der Leser automatisch zum Komplizen aller Taten, die Humbert an der 12-jährigen Dolores Haze vollzieht, zunächst der psychischen Gewalt in Form von Drangsalierung, Manipulation und Übermächtigung, schließlich der Taten physischer Gewalt, die eine Intoxikation durch Betäubungsmittel und immer entgrenztere sexuelle Übergriffe beinhalten. Möchte man diese Romananlage also für die Bühne übersetzen, stellen sich jede Menge Fragen der Ethik, des Geschmacks, der Repräsentation von Tätern und Opfern, und Fragen nach der Darstellung von Gewalt im Theater.

Ich setze mich zunächst unabhängig von meinem Diplom-Projekt auf eine grundlegendere Art mit dem Gewaltbegriff auseinander. Hierfür gebe ich im ersten Kapitel die Übersicht wieder, die insbesondere die Autoren Eva Stehlik, Jan-Philipp Reemtsma und Wolfgang Sofsky, jeder aus einer eigenen Haltung und Sichtweise heraus, erarbeitet haben.

Im zweiten Kapitel formuliere ich einige Gedanken zum Thema der Grenze. Da mich aus der Position als Theaterschaffende vor allem auch der körperliche Aspekt interessiert, ist für mich die Haut als Körpergrenze ein ganz wesentliches Motiv, wenn ich über Gewalt sprechen

möchte. Daher gehe ich im Kapitel über Grenzen exkursartig noch eingehender auf das Thema der Haut und ihrer Funktionen ein.

Schließlich widme ich mich Eva Stehliks Auslegung verschiedener Typen des Gewaltdramas. Ihre Dissertation über Gewaltformen im spanischen Gegenwartstheater bietet eine substanzielle Grundlage für die zwei Theaterstücke, die ich gewählt habe, um die Frage nach der Gewaltdarstellung konkret und beispielhaft stellen zu können. Einerseits beschäftige ich mich mit dem Stück GESÄUBERT von Sarah Kane, um zunächst nur die literarische Form des Dramas zu betrachten, und andererseits analysiere ich die Tanzperformance TANZ von Florentina Holzinger, die einen formalen Kontrast zu Kane darstellt. Schließlich versuche ich, die zwei Theaterformen, die beide auf ihre Art tief gewaltbehaftet sind, unter den vorhergehenden Recherchen miteinander zu vergleichen.

Mein Hauptinteresse liegt beim Begriff der Ambivalenz. Sie ist wie oben erwähnt in der Leseerfahrung von «Lolita» zu finden. Später versuche ich auch, Jean-Luc Nancy nachzuvollziehen, der vom ambigen Verhältnis zwischen dem Bild und der Gewalt spricht.

Meine Frage ist vor allem, ob man eine Ambivalenz in der theatralen Gewalterfahrung mitteilen kann, ohne dass die Frage der Ethik verwischt wird oder sie überhaupt gestellt werden muss. Man könnte annehmen, dass eine Darstellung von Gewalttaten diese reproduziert oder sogar verherrlicht, oder auch, dass die Fokussierung von Täterschaft dem Opfer den Raum nimmt. Manche Positionen sagen, dass gerade das Thema der Gewalt und des Machtmissbrauchs sehr sensibel behandelt werden müsse, und es dort keinen Spielraum für Grenzüberschreitungen, Provokationen, widersprüchliche Haltungen und spielerische oder sogar humorvolle Ästhetisierungen gäbe. Diese Fragen könnte man zu einer grundsätzlichen Diskussion über die Funktion und den Auftrag des Theaters weiterführen.

Meine These ist, dass gerade die Kunst ganz besonders die Ambivalenz von Gewalt entfalten und deren Spannung aushalten kann.

In dieser Arbeit verwende ich aus Gründen der besseren Lesbarkeit das generische Maskulinum. Weibliche und andere Geschlechteridentitäten werden dabei ausdrücklich mitgemeint.

1. Zum Begriff der Gewalt

1.1 Was ist Gewalt?

Um mich einer Rahmung des Gewaltbegriffs nähern zu können, ziehe ich die Definitionen von Reemtsma, Stehlik, Sofsky und Müller-Salo zu Rate. Aus allen Positionen geht deutlich hervor, dass Kultur und Gewalt sich gegenseitig durchdringen und bedingen. Stehlik mutmaßt über zwei Deutungen bezüglich Gewalt in der Moderne: dass einerseits der technische Fortschritt und die zivilisatorische Entwicklung das Phänomen der Gewalt ausgrenzen und zurückdrängen und dass andererseits Gewalt unserer Zeit inhärent ist und zugenommen hat, wie man an den Massenverbrechen des 20. Jahrhunderts sehen kann.¹

Reemtsma eröffnet seine Schrift über Gewalt mit seiner These, dass es zunächst hinfällig sei, wieder und wieder und immer fassungsloser die Frage zu stellen «Wie konnte das nur geschehen?» oder «Wer tut so etwas?». Wir betiteln einen Gewaltakt, von dem die Medien berichten, als «sinnlose Grausamkeit» und verschieben sowohl das Prozedere des Vorfalls wie auch den zugrunde liegenden Kontext an einen Unort, den wir unserer Welt nicht zuordnen müssen. Könnten wir die Frage «Warum nur?» beantworten, hätten wir diesen Unort, in den wir die Gewalt abschieben, geschlossen; es darf also im Prinzip immer nur eine rhetorische Frage bleiben.²

Wenn wir nicht nur rhetorisch «Wieso bloß» fragen wollen, können wir Analysen vornehmen. Eine grundlegende Eingrenzung des Gewaltbegriffs findet sich in Müller-Salos Zusammenstellung eines Überblicks über das Begriffsfeld. Unbestritten lassen sich die körperlichen Handlungen wie Schläge, Tritte, Prügeleien, Vergewaltigung, Tierquälerei, Verstümmelung, Totschlag und Folter unter dem Begriff Gewalt subsumieren. Zudem auch in einem etwas abstrakteren Bereich Vandalismus, häusliche Gewalt, Terror, Massaker und Krieg. Weniger eindeutig sind die Zusammenhänge zwischen Macht, Herrschaft, Zwang und Gewalt.³

Man könnte mutmaßen, Gewalt sei zunächst ein Prozess beziehungsweise ein komplexes Gefüge, welches sich in einem gewissen Zeitraum zwischen Ursache und Ziel entfaltet und

¹ Vgl. Stehlik 2011, S.11.

² Vgl. Reemtsma 2008, S. 13.

³ Vgl. Müller-Salo 2018, S. 9.

meist mehrere soziale Faktoren und Mitagierende einschließt. Da dies jedoch für jede Tätigkeit gilt, ist dieser Versuch einer klaren Definition der Gewalt ungeeignet.

Betrachtet man also im Gegensatz dazu eine einzelne Handlung als Gewaltakt, reicht es zunächst, wenn ein Subjekt, das ein gewisses Ziel erreichen möchte, dafür eine entsprechende Handlung vollzieht und durch diese ein oder mehrere Opfer schädigt. Der Verursacher muss insofern verantwortlich gemacht werden können. Als Gewalttäter kommen daher einzelne Menschen, Menschengruppen oder Institutionen in Frage, allerdings auch Tiere und metaphorische Instanzen wie Gott oder der Teufel.⁴

Es ist nicht so einfach festzulegen, wer in so einer Gewaltdefinition eindeutig an der Opferposition des Täter-Opfer-Gefüges stehen kann. Der fühlende Körper, sei es bei Menschen oder Tieren, kann Opfer von Gewalt werden. Unklar sind jedoch Situationen, in denen eine Person sowohl Täter wie Opfer ist, etwa, wenn Gewalt unter Zwang ausgeübt wird oder ein Opfer sich selbst am Täter rächt. Man könnte auch fragen, wie lange eine Person Täter ist, nachdem eine Tat vollzogen oder nachdem sie bestraft wurde, beziehungsweise wie lange nach der Tat eine Person Opfer bleibt.

Das gewaltsame Handeln gegenüber Gegenständen eröffnet wiederum Unklarheiten darüber, wer in solchen Fällen der Geschädigte ist. Nicht jede Schädigung jedoch ist zwingend ein Gewaltakt, wenn man an eine Lüge, Diebstahl, Fahrlässigkeiten oder milde Formen des Betrugs denkt. Schwerlich kann man objektiv bestimmen, ab welchem Grad eine Schädigung so tiefgreifend wirkt, dass sie eindeutig als Gewalt betitelt werden kann.⁵

Treffender ist es vielleicht anders herum einzugrenzen, dass dort eine Gewalttat vorliegt, wo zur körperlichen Grenzüberschreitung die Zustimmung des Gegenübers fehlt. Entsprechend dieser Betrachtung ist all das *nicht* Gewalt, wo die betroffene Person ihr Einverständnis klar ausgedrückt hat, etwa bei Operationen, sexuellen Praktiken, oder selbstschädigendem Verhalten. Es gilt nicht nur der physische Angriff als konkrete Gewalt, sondern auch emotionale oder indirekte Gewalt, wie ein Auftragsmord oder traumatische Schädigung durch Gewaltandrohungen.⁶

Das Phänomen der psychischen Gewalt entzieht sich nun auch wieder einer einfachen Festlegung, und findet auf einem subjektiven, nicht allzu leicht beweisbaren Terrain statt, welches die Gewalt in feine Schattierungen zerlegt, und hier meist doch in einem

⁴ Vgl. Müller-Salo 2018, S. 13.

⁵ Vgl. Ebd., S. 15.

⁶ Vgl. Ebd., S. 18.

prozesshaften Vorgang vonstatten geht. Hier müsste ganz differenziert das Gewaltpotenzial in der Sprache betrachtet werden; darunter fallen verbale Demütigungen, Erpressungen, Drohungen, Verletzungen, wie auch Abwertungen durch den sprachlichen Gestus und die stimmliche Lautstärke. Das körperliche Auftreten und laute, einschüchternde Gesten tragen aber auch bereits die Androhung physischer Gewalt in sich, sie demonstrieren die Bereitschaft, jemanden körperlich zu übermächtigen. Per Definition gehört also auch die Androhung von physischer Gewalt in das Feld der psychischen Gewalt.⁷

1.2 Der Gewaltbegriff bei Reemtsma

Der Sozialwissenschaftler Jan Philipp Reemtsma vertritt die Position, dass Gewalt zunächst immer physisch sei, insofern schon die Androhung von Gewalt wie auch jegliche Form psychischer Gewalt als physisch erlebt werden. Er spricht von seelischen Schmerzen, die oft als «drückend, weh, beklemmend, schneidend» beschrieben werden, sodass man von einem seelischen Korpus sprechen kann, wenn es um Schmerz jeglicher Form geht. Oft sei sogar die Drohung schlimmer als die Ausführung, physische Gewalt sei jedoch immer die konkrete Gewalt, auf die sich jegliche Drohungen beziehen.⁸

Reemtsma plädiert dafür, zunächst nicht auf die Ursachen der Gewalthandlungen zu schauen und zu versuchen, darin Gründe für die Taten zu finden, sondern auf die Symptomatik der Gewaltleidenden, auf den Schmerz zu schauen, und ebenso auf das *Wie* der Handlungen anhand der jeweiligen Körperbezogenheit.

Hierbei unterscheidet er drei strukturelle Posten: die lozierende, die raptive und die autotelische Gewalt.

Die *lozierende* Gewalt wird laut Reemtsma angewendet, um etwas oder jemanden fortzuschaffen. Der Körper, der beschädigt wird, ist in den Augen des Täters nichts weiter als eine Masse, die stört. Entscheidend ist, dass es nicht um den Gewaltakt geht – weicht die Person freiwillig, ist es für den Täter ebenso gut. Eine Ehefrau würde beispielsweise ihren Mann umbringen, um Zugriff auf dessen Kreditkarte zu erhalten, und im Komplex dieses Vorhabens ist der Mann von keiner weiteren Bedeutung, als dass er Störfaktor ist.⁹

⁷ Vgl. Müller-Salo 2018, S. 20.

⁸ Vgl. Reemtsma 2008, S. 104.

⁹ Vgl. Ebd., S. 108.

In «Lolita» plant der Protagonist die Ermordung Charlotte Hazes, Lolitas Mutter, jedoch bloß, um sie aus dem Weg zu schaffen; als diese schließlich ohnehin durch einen Autounfall stirbt, ist es für ihn sogar eine Erleichterung, dass das «Schicksal» ihm diese Hürde mühelos genommen hat. Selbst die Kreuzigung des Christus ist im Wesentlichen als lozierende Gewalt zu beschreiben, ganz gleich wie brutal die Praktik einer Kreuzigung ist. Christus sollte sterben, weil er eine störende Masse im altbewährten Gefüge der jüdischen Religion war, er sollte lediglich zum Schweigen gebracht werden.

Lozierende Gewalt findet sich also gerade im politischen Raum und in der Kriminalität. Hier ist vor allem militärische Gewalt maßgebend, da Kriegsführung im wesentlichen Kern das angreift, was dem politischen Ziel im Weg steht – und wenn das eine einzelne Soldatengruppe an einer Landesgrenze ist. Sobald der Feind kapituliert, ist der Krieg vorbei, und jede darüber hinaus stattfindende Gewalt an einem feindlichen Soldaten wird schlagartig illegitim.¹⁰

In der Kriminalität gilt dies gegenüber dem Wächter, der den Safe bewacht. Hier vollzogene Gewalt ist meist eine Notwendigkeit auf dem Weg zum Ziel.

Lozierende Gewalt findet sich auch in der Bestrafung eines Täters, grob gesagt, da dieser aus der Welt zu schaffen und an weiteren Verbrechen zu hindern ist. Es ist ein Desinteresse am Körper, wogegen raptive und autotelische Gewalt sich maßgeblich auf den Körper beziehen.¹¹

Raptive Gewalt ist im Wesentlichen die Inbesitznahme des Körpers, häufig betrifft es die Vergewaltigung bis hin zur Ermordung einer Person. Der Aspekt der Übermächtigung, also das Macht-Empfinden gegenüber einer hilflosen Person, spielt hier auch eine Rolle – es geht allerdings nicht um Macht per se, sondern um die sexuelle Übermacht – die Unterwerfung des Körpers, um an oder mit ihm etwas zu tun. Der Körper ist nicht ein Hindernis oder ein Werkzeug, sondern er ist Objekt und Ziel selbst.¹²

Die dritte Form scheint der umstrittenste und gleichsam – besonders für das Theater – wichtigste Begriff zu sein, was Gewalt und Täterschaft betrifft: die *autotelische* Gewalt tritt dann in Erscheinung, wenn über die Ermordung eines Körpers hinaus noch weitere Gewalt angewandt wird. Weshalb etwa schießt ein Täter nach dem tödlichen Schuss noch 300 weitere Male auf das Opfer? Es scheint die ganz konträre Form zur lozierenden Gewalt zu sein; es genügt nicht, den Körper beiseite zu schaffen, ungeachtet dessen Identität oder Fortbestand. Auch bei einer Vergewaltigung kann es dazu kommen, dass dem Leib des Opfers

¹⁰ Vgl. Reemtsma 2008, S. 109.

¹¹ Vgl. Ebd., S. 112.

¹² Vgl. Ebd., S. 116.

wesentlicher Schaden zugefügt wird, gegebenenfalls wird das Opfer auch getötet, um das Stillschweigen sicherzustellen, und doch ist dies nicht der Fokus der raptiven Gewalt.

Das Autotelische erzielt die Desintegration des Körpers. Im besten Fall wird er unkenntlich gemacht, seiner Identität beraubt, und zwar nicht, weil es im Zuge der Handlungen dazu kommt, sondern weil die autotelische Absicht sich per se darauf richtet.¹³ Dieser Zerstörungswille ist sehr schwer zu begründen, denn jegliches zweckmäßige Beseitigen einer Person greift hier nicht mehr, und auch sexuelle Lust und Machtgelüste sind in der raptiven Gewalt schon ausgeschöpft. Auch die Macht, über jemandes Leben und Sterben zu entscheiden, ist mit der Tötung einer Person eingelöst, man steht als der Sieger da. Weshalb fällt jemand nun über den Leichnam her und zerfetzt und verstümmelt ihn wie ein Tier? Reemtsma nennt beispielsweise die Soldaten, die sich mit abgetrennten Körperteilen vergewaltiger Frauen ausstaffieren, oder die einem vietnamesischen Mädchen eine Handgranate in die Vagina einführen und explodieren lassen. Die Akte der Demütigungen scheinen unbegrenzt in ihrer Ausgestaltung – und diesen «unnötigen» Handlungen, die oft auch lange Planung und viele Mühen benötigen, schreibt man die Phrase «sinnlose Grausamkeit» ein.¹⁴

Selbiges gilt für Hinrichtungsformen, die fantasievoll gestaltet sind, wie das der chinesischen Tradition entstammende Lingchi oder «Tod der tausend Schnitte», in welchem dem Opfer, an einen Pfahl gebunden, graduell die Körperteile abgetrennt werden. Die ohnehin fragwürdige Instanz der Todesstrafe könnte allenfalls den Zweck verfolgen, einen Täter aus dem Kreis der Gesellschaft fortzuschaffen, ihn wohl endgültig «aus der Welt zu schaffen», dennoch wäre es hierfür ausreichend, ihn in Sicherheitsverwahrung zu halten. Und doch scheint gerade die Zerstörung des Leibes zum Zweck der Bestrafung in ihrer Vielfalt und Kreativität unbegrenzt zu sein.¹⁵

Aus der Antike ist der Skaphismus überliefert; hier wird der Körper in einer für diesen Zweck gebauten Vorrichtung fixiert, mit Milch und Honig begossen und gefüttert, und in der Sonne siechend liegen gelassen. Auf diese Weise wird der Körper über eine lange Zeit von Ungeziefer befallen und von innen zerfressen. Insbesondere Folter- und Tötungsmethoden, deren Maßnahme die möglichst langwierige, feinteilige Entgliederung und Zersetzung oder auch die Durchstechung des Körpers ist, sind zuhauf überliefert. Sie sind teils institutionalisiert und prozesshaft ausgefeilt worden. Gerade die institutionalisierte Hinrichtung, welche den Körper zerstört, war oft ein präzises und aufwändiges Ritual, wie

¹³ Vgl. Reemtsma 2008, S. 117.

¹⁴ Vgl. Ebd., S. 118.

¹⁵ Vgl. Ebd.

etwas das «Hängen, Schleifen und Vierteln», worin man im Wesentlichen den Körper des Hingerichteten noch im Wachbewusstsein ausweidete, dessen Herz verbrannte und seinen Leib schließlich vierteilte und in allen vier Himmelsrichtungen vergrub. Andererseits scheinen Einzeltäter auch ohne jegliche Vorplanung im Moment der Gelegenheit den plötzlichen Impuls (und auch ausreichend scharfe Luzidität für eine gelingende Umsetzung) zu spüren, den anderen Körper «aufzureißen und sein Inneres nach außen zu kehren».¹⁶

In Kleists Theaterstück «Penthesilea» scheinen Penthesilea und Achill dafür bestimmt zu sein, sich gegenseitig zu töten, wenn auch die Frage offenbleibt, wem von beiden dies gelingt, und wenn auch die romantisch-verklärte Dopplung von Sterben und Lieben bis zum Schluss Verwirrung stiftet. Es ist aber auch hier von Bedeutung, dass Penthesilea danach trachtet, Achills Leib zu zerstören, so, als könne sie ihre eigene Identität nur dann wieder herstellen und zurückerobern, wenn Achill, ihr Spiegelbild in jeder Hinsicht, seiner körperlichen Integrität entledigt wird. In diesem Fall geht es auch um die Einverleibung des Anderen, in anderen Fällen ist es das radikale «Von sich Fernhalten», das Anlass zur absoluten Zerstörung des Besiegten gibt.

Auch wenn diese oben genannten Folterungen sich als Absichten der Warnung legitimierten, oder auch die Demütigung zum Zeichen des Triumphs über das Opfer zur Erklärung dienen will, scheint doch immer wieder eine symbolische Triebkraft aus einem mythischen Ort aufzusteigen, und auch etwas über den Täter auszusagen. Achill schleifte Hektor eine lange Zeit an seinen Wagen gebunden durch den Sand, bis sein Gesicht unkenntlich war. Frauen werden die Kennzeichen ihrer Weiblichkeit verstümmelt, und auf den hilflosen Opfern einer Vergewaltigung oder eines Mordes werden nach der Tat noch Worte oder Symbole in die Haut der Opfer geschnitten.

Die Haut als Symbolträger der Integrität, des Schutzes, und auch der Verwundbarkeit, ist immer wieder das Objekt von Skalpierungen, Brandmarkungen, Auspeitschungen und Foltermethoden; es ist als könne die Gewalt selbst nicht zulassen, dass in ihrem Wirkungsfeld eine Unversehrtheit bestehen bleibt.

¹⁶ Vgl. Reemtsma 2008, S. 119.

Reemtsma beschreibt, dass die westlichen Kulturen sich schwer damit tun, mit dem Phänomen der autotelischen Gewalt umzugehen.¹⁷ Ihre symbolische Wirkkraft ist zu tiefgreifend. Dass jemand «Böses um des Bösen willen» tut, erweckt einen Schrecken über etwas, was in unserer Auffassung von uns selbst keinen Ort hat.¹⁸

Waren früher die Gladiatorenkämpfe ein öffentliches Schauspiel, wie auch die zahlreichen mittelalterlichen Hinrichtungen durch Folter ein gesellschaftliches Ereignis, so gibt es in unserer Kultur keinen legitimierte Platz für diese Form von Gewalt, und so verfangen wir uns in einem endlosen Rasonieren über mögliche Gründe, Absichten und die Pathologie der Beteiligten, und schließlich über unsere eigene Fassungslosigkeit, Unversehrtheit, Betroffenheit, etc.; dieses Darüber-Reden kann nicht aufhören, weil wir unsere Hilflosigkeit ob dieser tabuisierten Gewaltform nicht ertragen könnten.¹⁹

1.3 Der soziale Aspekt der Gewalt

Im Deutschen haben wir es mit der doppelten Wortbedeutung von Gewalt zu tun, die sich im Englischen klar als *violence* und *power* unterscheidet. Es ist aber nicht klar festzulegen, ob es Macht ohne Gewalt überhaupt geben kann. Wolfgang Sofsky zeichnet in einer vereinfachten mythischen Erzählung nach, wie die Gesellschaft sich überhaupt erst gebildet hat, um der Gewalt entgegenzuwirken. Anlass dazu sei die Angst vor dem Nächsten gewesen, denn in einer Gruppe, in der jeder frei und gesetzlos leben kann, sei das Gewaltpotenzial unbändig. Um diese bedrohliche Freiheit einzugrenzen, bestimmten die Menschen erwählte Wortführer, welche für ihre Sicherheit sorgen sollten. Der einzelne Mensch übergab seine Waffen in die Hände dieser Schutzherren, welche wiederum ein Gesetz nach dem anderen erließen, um Gewalttaten zu ahnden und zu bestrafen.²⁰

Es entstand der Begriff der Ordnung, welcher schon zu beinhalten scheint, dass dieser Wert gewisse gewaltvolle Maßnahmen legitimiert. Wer die Gesetze brach, wurde verfolgt, verhört, bestraft, öffentlich vorgeführt, hingerichtet. Es wurden Häuser der Verwaltung und Gefängnisse errichtet, um Orte für die jeweiligen Instanzen zu haben, in welche die Menschen einsortiert wurden. Jede neue Vorschrift hingegen zeitigte neue Verstöße, diese wiederum neue Regelungen, und wieder neue Auflehnungen. Die bedingungslose Disziplin, die das

¹⁷ Vgl. Reemtsma 2008, S. 118.

¹⁸ Vgl. Ebd., S. 120.

¹⁹ Vgl. Ebd., S. 124.

²⁰ Vgl. Sofsky 1996, S. 7.

Leben der Menschen umklammerte, schien das dem Menschen inhärente Gewaltpotenzial weiter zu steigern.

So entstanden Unruhen und Rebellionen gegen die Gesetzeshüter, schließlich wurden all die Schutzherrn selbst hingerichtet, und das Volk konnte seine neue erkämpfte Freiheit zelebrieren. Sofsky erzählt von entfesselten Raubzügen und Verwüstungen, blutig gefärbten Flüssen; die Menschen hatten sich ihren ursprünglichen Zustand zurückerobert.²¹

Um die Idee eines Staates von innen heraus erhalten zu können, müsste jeder Mensch freiwillig auf die Ausübung von Gewalt verzichten. Sie bleibt jedoch allgegenwärtig. Die Gewalterfahrung führt die Menschen zueinander, damit sie sich voreinander schützen und ein Regelwerk finden können, das das Zusammenleben ermöglicht. Der Gesellschaftsvertrag setzt jeder sozialen Interaktion einen Rahmen, aber jeder Vertrag braucht Überwachung und Sanktion. Wer könnte Herr über die Wahrung der Gesetze sein, und dabei ohne Gewalt auskommen, ohne Raubzüge, Kriege, Verfolgungen durch die Länder zu treiben? Ordnung verlangt nach klaren Systemen, Zuordnungen, nach Homogenität und Konformität. Sie bedeutet insofern auch Ausschluss jeglicher Andersartigkeit.²²

Und obgleich dieser Apparat entwickelt wurde, um die Angst vor dem Nächsten zu unterbinden, braucht er die Angst des einzelnen, um seine Macht zu sichern. Er schürt sie regelmäßig durch Maßnahmen der Strafe, durch Ächtung von Außenseitern; der Staat perpetuiert sich durch Akte des Einschließens oder Ausschließens. Dieses Projekt ist niemals fertig, da es einerseits kontinuierlich seine Macht legitimieren und andererseits immer geordnetere Zellen für jedes Wesen jeder Art herstellen muss.²³

Die Ordnung macht sich auch die Gewalt untertan; öffentliche Hinrichtungen sind stark inszeniert und rituell gegliedert. Die Folter macht Gebrauch vom Wissen über die Anatomie des Körpers und verabreicht Schmerz in kalkulierten Dosen. Die entfesselte Furore des puren Gewaltpotenzials wird nicht von Wut oder Rachegehlüsten gesteuert, sondern zum Anlass einer rigiden Zweckmäßigkeit gebündelt.²⁴

Die Herrschaftsordnung ist markiert von Repression und Expansion; bis die Gewalt der Ordnung gestürzt wird, so zeichnet Sofsky seine Erzählung nach, bis sich die Gewalt der anarchischen Horde ausbreitet und die Menschen sich massakrierend aus der Unterdrückung

²¹ Vgl. Sofsky 1996, S. 10.

²² Vgl. Ebd., S. 16.

²³ Vgl. Ebd., S. 20.

²⁴ Vgl. Ebd., S. 22.

befreien.²⁵ So mythisch diese Beschreibung bleibt und das Verlangen nach einer differenzierteren Betrachtung unserer komplexen Welt aufkommt, scheint die wellenförmige Bewegung dieser Analyse überall erkennbar zu sein.

1.4 Bild und Gewalt

Der französische Philosoph Jean-Luc Nancy schreibt in seiner Abhandlung «The Ground of the Image» über die Ambivalenz des Bildes. Dabei reflektiert er über die Zweidimensionalität des physischen Bildes und dessen symbolische Übertragung, er schreibt über die Illusion, Repräsentation und die Maskenhaftigkeit der bildlichen Darstellung. Seine Charakterisierung von Gewalt steht in tiefer Resonanz zu den Darstellungen Reemtsmas und Sofskys, die ebenfalls die Grundlosigkeit der Gewalt betonen. Dieser Begriff ist mit Nancys Auslegung der «Bodenlosigkeit» zu übersetzen wie auch als Fehlen einer tieferen Bedeutung im Sinne Reemtsmas.²⁶

Bilder von Gewalt sind in der Welt allgegenwärtig. Laut Nancy ist Gewalt die Anwendung von Kraft auf ein System, in welchem sie fremd bleibt. Er nennt beispielhaft das Bild einer Schraube, die aus der Wand herausgebrochen wird. Dies sei ein gewaltsamer Akt, denn man folge nicht mehr der ihr inhärenten Logik und Mechanik des Herausschraubens. Gewalt hat keine Absicht, sie zerstört und massakriert und nimmt ihrem Objekt oder Opfer die Form und Bedeutung. Sie macht das Opfer zum Zeichen ihrer Wut und Lust.²⁷

Sie will draußen bleiben, auf keinen Fall irgendwo einverleibt oder eingewöhnt werden, sie will immer unerträglich bleiben innerhalb der Grenzen dessen, was sie attackiert. Wie im Bild der Schraube muss die Gewalt der Logik des Schraubens fremd bleiben, und diese Logik auch radikal unterminieren. Sie ist ganz wesentlich stumpf, unwissend und blind. Sie interessiert sich für keine Verbindung, Bedeutung, Kontextualisierung, sondern nur für ihren erschütternden Einbruch in etwas, was sie vernichten kann. Gerade dieses Unbewusste und Blinde vermag seine Kraft daher zu bündeln und einzig auf die Tat zu richten, sodass es zerschmettern, ausrenken und aufspalten kann. Die Gewalt enthüllt sich als eine Figur ohne Form, eine gesichtslose «Monstration», das pure Sich-Zeigen.²⁸

²⁵ Vgl. Sofsky 1996, S. 24.

²⁶ Vgl. Nancy 2005, S. 22.

²⁷ Vgl. Ebd., S. 16.

²⁸ Vgl. Ebd., S. 17.

In Bezug zum Begriff der Wahrheit stellt Nancy fest, dass Wahrheit wie Gewalt sich selbst demonstrieren müssen. Sie können nicht sein, ohne im Ausdruck erfahrbar und sichtbar zu werden. Sie existieren nur in ihrer Manifestation. Auch Wahrheit bricht gewaltvoll herein, wie im Höhlengleichnis zerrt sie den bewusstwerdenden Menschen aus der Höhle heraus, um ihn mit ihrem Licht zu blenden.²⁹

Wahrheit und Gewalt stehen in einem ambigen Verhältnis zueinander. Aufgrund dieser Ambiguität spricht man von guter, notwendiger, liebevoller, interpretierbarer, revolutionärer und göttlicher Gewalt. In der Mythologie oder im Alten Testament ist göttliche Gewalt etwa der Blitz über dem Olymp oder eine Plage in Ägypten; es sind eindrückliche Einschnitte in die Realität der betroffenen Menschen, und so grausam und gnadenlos die göttliche Gewalt für die eine Seite ist, umso positiver wird sie als göttliche Gnade für denjenigen dargestellt, der Gott um Hilfe gebeten hatte. Seit jeher wird der Niedergang des Feindes als göttliche Gewalt bezeichnet, welche zugunsten der eigenen Partei oder Nation den anderen niederstreckt.³⁰

Ambivalenz findet sich auch in der Unvorstellbarkeit eines Gewaltakts, er ist *unimaginable*, und gleichsam ist das Bild der Gewalt eins von grotesker Farbigkeit und Energie. Der Gewalttätige möchte Blut fließen sehen. Er setzt alles daran, das Kernprinzip des Lebendigen nach außen zu kehren, es in seinen fließenden, rot leuchtenden Eigenschaften zu zeigen. Der Gewalttäter will nicht ins Leere, sondern ins Rote, Lebendige schauen. Aus beiden Gründen ist wohl die Religion, die seit jeher Bilder und Abbilder verbietet und tabuisiert, überbordend repräsentiert in der Ikonografie ihrer Motive.³¹

Gewalt macht immer ein Bild von sich und legitimiert sich, sie vervollständigt sich im Bild.

Ein gewalttätiger Mensch hinterlässt immer einen Abdruck, eine Kennzeichnung in seinem Opfer, aus dieser Markierung zieht die Gewalt auch ihre Lust, sie vollzieht sich darin.

Nancy sagt, die Gewalt des Folterknechts bestehe darin, die Wunde seines Opfers zu zeigen und auszustellen.³² Das Bild nimmt die Dinge aus ihrem reinen Sein heraus und bringt sie in die Repräsentation, es stellt sie quasi vor sich selbst; sie präsentieren sich. Das Bild ist nach Nancy «monstrant» oder «monstrativ», es trägt eine Warnung in sich.³³

²⁹ Vgl. Nancy 2005, S. 18.

³⁰ Vgl. Ebd., S. 21.

³¹ Vgl. Ebd., S. 25.

³² Vgl. Ebd., S. 21.

³³ Vgl. Ebd., S. 26.

Nancy spricht von einer Unterseite des Bilds, das keine Tiefe hat, der Boden wird durch die Gewalt des Bildes geöffnet. Wir sprechen immer von ungeahnten Abgründen, aber es gibt dort keinen Abgrund, keine psychologische Tiefe, keine Erklärung oder Erlösung. Es gibt nichts zu enthüllen. Diese Bodenlosigkeit ist eine für immer drohende Gefahr, weil es eine Spannung oder Aufladung bündelt. Das Bild ist eine Ankündigung, die nie eintrifft.³⁴

So abstrakt diese Schlussfolgerungen scheinen mögen, sehe ich doch eine Art Übertragung dieses zuletzt beschriebenen Gedankens in Marina Abramovics Performance «Rest Energy» (1981), welche im Wesentlichen durch ein Bild charakterisiert ist: Abramovic und ihr Partner Ulay stehen voreinander, sie hält einen Bogen in der Hand, Ulay den dazugehörigen Pfeil, mitten auf ihr Herz gerichtet. Schließlich lehnen sich beide simultan nach hinten, sodass durch beider Körpergewicht der Bogen maximal gespannt wird. Würde Ulay den Pfeil aus der Hand verlieren, schösse er unmittelbar durch Abramovics Körper. Die Performance dauert vier Minuten, in denen diese Energie der Aufladung und Todesangst und der Notwendigkeit, sich aufeinander zu verlassen, sehr intensiv werden. Es ist das direkte «Davor», das eine dringende Ruhe verlangt. Diesem Bild ist ein hohes Gewaltpotenzial eingeschrieben.³⁵

2. Grenzen

Um die Reichweite des Zerstörungspotenzials von Gewalt verständlich zu machen, ist es wichtig und hilfreich, den Blick auf das Körpersystem zu richten, welches unser Selbst herstellt. Wir leben in einem Innen-Außen-Gefüge; das betrifft den physischen Körper ebenso wie unsere psychische Anlage. Hierbei geht es um die Grenzen, die ein Ich konstituieren. Dies ist die wesentlichste Grundlage für die Betrachtung von Gewalt.

Schon frühkindlich ist es eine wichtige Erfahrung, über die eigene Haut und den Umgang mit ihr – vornehmlich die Berührung der Haut – festzustellen, dass man innerhalb dieser Grenze ein Subjekt ist, welches durch die Haut wie durch eine Schicht in Beziehung zum Außen steht. Sie grenzt ab; das ist eine Kernerfahrung, deren auch nur geringe Erschütterung oder Verletzung tiefgreifende und lebenslange Folgen für das Ich-Empfinden der betroffenen Person haben kann.

³⁴ Vgl. Nancy 2005, S. 22.

³⁵ Vgl. M HKA, <http://ensembles.org/items/rest-energy?locale=de>.

Das Verlassen des Mutterleibs, die verlorene Geborgenheit, der Kontakt mit kalter Luft, dann wiederum mit warmem Wasser und immer wieder sanften Berührungen, sind diejenigen Erfahrungen, welche den Säugling bereits die Körpergrenzen lehren. Mit dieser Lernerfahrung geht auch die notwendige Einsicht «Ich bin ausgeliefert» einher. Im besten Fall wird im selben Zuge auch gelernt, dass man seinem Umfeld vertrauen kann, dieses Ausgeliefertsein nicht zu missbrauchen oder anzugreifen. Es ist die Erfahrung «ich bin ausgeliefert, aber werde auch geschützt»; im schlimmsten Fall erfährt man vom eigenen Ausgeliefertsein durch frühe Gewalterfahrungen der Grenzüberschreitung, sei es physischer wie psychischer Art, denn die Verletzungen der Seelengrenzen funktionieren genau so wie die der körperlichen Hautgrenze. Im diesem Fall können sich langfristig verschiedene Störungen entwickeln, zu denen häufig symptomatisch der Versuch zählt, die eigene Haut zu verletzen und insofern eine Selbsterfahrung herzustellen, oder die Grenze zwischen «Ich» und der Welt zu spüren und wieder integer zu machen.³⁶

Auf der anderen Seite wird eine meditative Auflösung des «Ich», oder die Distanzierung vom Ich, häufig durch Schmerzunempfindlichkeit demonstriert. Das Ich scheint also wie von einer psychischen Haut umgeben und definiert zu sein, die ganz wesentlich schmerzempfindlich ist.³⁷

2.1 Die Haut

Die Haut als Motiv ist ein Sujet, das zu einem zentralen Symbol zahlreicher kultureller Prozesse geworden ist. Ich werde hier nur einen ganz flüchtigen Überblick über die etlichen Ebenen ihrer Funktionen und Bedeutungen geben können, obwohl es so viele wertvolle und kluge Auseinandersetzungen dazu gibt, denen ich gerne noch weiter nachgegangen wäre.

Gerade weil, wie oben beschrieben, dieses Organ so konstitutiv für eine Individuation und Entwicklung des Selbst ist, fließt der Begriff der Haut in viele Bereiche ein, in denen sie eine Relevanz hat. Nicht nur ist das Thema der Hautfarbe im Diskurs ethnischer Zuordnung ein gewaltiger eigener Kosmos, sondern auch die Codes von Schönheit und Jugend sind ihr je nach Ort und Gesellschaftsform verschiedenartig eingeschrieben. Wie schon früher benannt, ist Haut im Zusammenhang mit Folter wichtig, aber auch in der medizinischen Praxis, in der Religion, in den Medien, in der Kunst werden ihre Motive wieder und wieder aufgegriffen und bearbeitet. Dass so viele sprachgebräuchliche Referenzen zur Hautfunktion existieren, lässt auf eine sehr weit zurückreichende kulturelle Entwicklung und Auseinandersetzung der

³⁶ Vgl. Reemtsma 2008, S. 104.

³⁷ Vgl. Ebd., S. 134.

Gesellschaft mit diesem komplexen Organ schließen: Man spricht im Volksmund von einem «dünnhäutigen» Menschen, der anders als jemand, der «ein dickes Fell» hat, sensibler erscheint. Man fühlt sich nicht wohl in seiner Haut, kann nicht aus seiner Haut heraus oder etwas geht einem unter die Haut. In weiteren Redewendungen fährt jemand aus seiner Haut, schlüpft in jemand anderes Haut oder ist mit Haut und Haaren verliebt. Die Haut ist ein immer wiederkehrendes Motiv in jeglicher Form von Dichtkunst und Bildsprache. Man spricht davon, «jemandem das Fell über die Ohren zu ziehen», oder dass jemand «nur noch Haut und Knochen ist». In einigen Phrasen wird die Haut buchstäblich stellvertretend für das Leben verwendet, etwa in «sich seiner Haut erwehren», «die Haut fürchten», «seine Haut retten», «mit der Haut zahlen»; dies sind ältere Metaphern, die vor allem in lang tradierten Märchen zu finden sind.³⁸

Es ist interessant festzustellen, dass dieses größte der körperlichen Organe eine Innen- und eine Außenseite hat, also zu einem großen Teil auch nach außen sichtbar und verwundbar ist. Ansonsten ist dem Menschen seine innere Körperwelt unbekannt, fremd. Nur in seltenen Fällen bekommt man seine eigenen inneren Organe je zu Gesicht, man weiß von ihren Funktionen und um ihren Zustand Bescheid, aber es besteht nur wenig Identifikation mit der eigenen Leber, Niere, Lunge. Die innere Körperwelt ist uns unheimlich, wir stellen sie uns dunkel und düster vor, sie birgt immer die Gefahr einer unbemerkten Krankheit oder Bedrohung, und wir imaginieren nach Innen auch eine unbegrenzte dunkle Tiefe, worin unser Unterbewusstsein platziert zu sein scheint, auf das wir ebenso wenig Zugriff haben und dem wir eine unkontrollierte Übermacht zugestehen. Gleichsam ist unser Körperinneres faszinierend und schützenswert, und nicht selten überkommt uns ein Schauer, wenn etwas davon nach außen dringt oder sichtbar wird, und seien es nur ein wenig Blut in einer Schnittwunde oder ein Knochenfragment.

Die Foltermethode der Häutung hat in seiner symbolischen Betrachtung eine ungemaine Bedeutung, wenn man ernst nimmt, dass damit die konstituierende Wand zwischen dem Menschen und der Welt aufgehoben wird. Mit diesem Akt wird eine Tötung nicht nur im physischen Sinne vollzogen, sondern man entfernt das Individuum sorgfältigst aus dem Bereich des Seienden. Dieser Tötungsform wohnt also eine besonders tiefe Grausamkeit inne. Die Häutung oder Schindung ist ein sehr altes Strafritual, das auch vielfach in bildlicher Form

³⁸ Vgl. Benthien 1999, S. 27.

überliefert wurde.³⁹ Zentral ist der Mythos des Marsyas, der es wagte, den Gott Apollon im Flötenspiel herauszufordern. Dieser bestrafte Marsyas für seine Hybris, indem er ihn an eine Fichte hängte und am lebendigen Leib häutete. Dieses Motiv findet sich in unzähligen Gemälden und Zeichnungen verschiedener Künstler. Die unsäglichen Qualen, die die Praktik des Schindens mit sich führt, stehen im Gegensatz zu der sachlichen Präzision, mit der dieser anatomische Vorgang wie an einem Objekt durchgeführt wird. Er kommt der Sezierung einer bereits verstorbenen Person gleich.⁴⁰

Der Mensch ohne Haut ist seiner Identität entledigt, er ist nackter als nackt. Auch hier findet sich nichts «unter» der Haut, keine Tiefe, keine Innenseite der Identität. Zum Abziehen dieser planen Projektionsfläche könnte man auch einen Bezug zum Gemälde auf einer Leinwand herstellen; denn das Bild, das ganze Wesen eines Menschen, ist auf dieser Fläche zu finden, es gibt keine Rückseite und keine Tiefe.

In anderer Symbolik wird das Häuten als ein Akt der Erneuerung gelesen, man streift eine alte Haut oder Identität ab, etwas, was tot ist und nicht mehr an einem haften kann. In dieser Metamorphose gewinnt man ein neues Selbst durch das bewusste Ablegen des alten.⁴¹

Das faszinierendste, all diese Paradigmen verbindende Merkmal ist wohl die Ambivalenz der Haut und ihrer Bedeutungen. Wie oben beschrieben verfügt sie über eine Innen- und eine Außenseite, sie schützt unser inneres Milieu vor Störungen von außen, und gleichsam trägt sie auf der Oberfläche die Zeichen dieser Störungen, in Form von Narben, Verfärbungen, Rissen, Verformungen. Bei aller Robustheit ist sie unvergleichlich in ihrer Sensibilität, die sie durch die Unmengen an Nervenzellen und Tastkörpern, die auf ihr liegen, erhält. Sie regeneriert sich unter ständiger Austrocknung, sie ist sehr dehnbar und elastisch und kann auch beträchtlich klein zusammenschrumpfen. Die Haut grenzt ab, aber sie lässt auch ein, diese Wechselwirkung der Zellmembran doppelt also Schutz mit Verwundbarkeit.⁴²

An ihr doppelt sich auch der Schmerz mit der Lust, was den Punkt aufgreift, den Didier Anzieu macht, wenn er von einer narzisstisch wie libidinös besetzten Haut spricht. Ein Baby erlebt seine Haut bei der Pflege, beim Stillen und Füttern auf lustvolle Art, sodass auf der Haut schließlich jegliche Form von sexueller Erregung platziert ist, auf ihr entstehen erogene Zonen. Anzieu spricht hier von einer libidinösen Aufladung der Haut, oder im Gegensatz dazu von einer narzisstischen Aufladung, die dazu führt, eine «doppelte Haut zu tragen», also

³⁹ Vgl. Benthien 1999, S. 79.

⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 84.

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 107.

⁴² Vgl. Ebd., S. 14.

sich mit einer «strahlenden, verstärkten, unverletzbaren Hülle» zu bedecken, die ihren Träger unantastbar, aber auch unempfindlich macht.⁴³ Aus beiden Zuständen können sich Persönlichkeitstörungen entwickeln, die libinöse Erfahrung kann hin zu einer masochistischen Lust an der Haut verdreht werden, die frühe Entbehrung von Hautkontakt oder Unlusterfahrungen können zu einem «narzisstischen Phantasma der verdoppelten Haut» führen.⁴⁴ Auch dies bildet also eine Ambivalenz am Angelpunkt der Haut.

Markus Schroer schreibt in seiner Abhandlung über Räume und Grenzen, dass unsere Vorstellung von der Haut als der lückenlose Container für unser Sein das Produkt einer langen Entwicklung ist. Die Haut als Hülle, die alle Organe, Muskeln und Knochen umspannt, scheint wie ein Gefäß zu fungieren.⁴⁵

Auch Benthien greift diese Vorstellung von der vollkommenen Hülle auf. Sie zeichnet nach, dass die Haut erst in langen Prozessen seit der Renaissance zu unserer Vorstellung von einer «ununterbrochenen Linie» geworden ist, und sie stellt die zwei Körperauffassungen vor und nach dieser mentalen Wandlung gegenüber. Vor der Forschung an der Humananatomie und der Entstehung der Dermatologie habe man den Leib als porös, offen, gleichsam mit der Welt verwoben erlebt, und später repräsentierte die Haut die Wohnstätte des individuierten, «monadisch bürgerlichen» Subjekts, das in dieser Hülle wohnt – im gleichen Zuge wie überhaupt das bürgerliche «Wohnen» aufkam.⁴⁶

Auch der Idee eines idealen Menschen, der sich in Schönheit, Reinheit, edler Geistigkeit vervollständigt, folgte das Ideal einer alabasterweißen, glatten Haut ohne Makel, und die bürgerliche Diskretion verlangte nach einem fertigen, streng begrenzten, nach außen verschlossenen und unvermischten Körper, zweidimensional, anders als das Bild des vorhergehenden «barocken» Körpers, der sich beinahe ausschließlich über die Ausstülpungen und Eindellungen, die Vertiefungen, Löchrigkeit, das Hereinragen in die Welt definierte.⁴⁷

Schroer diagnostiziert unserer Zeit heute einen erneuten Wandel: «Die Vorstellung von einem Körper als natürlichem Organismus mit einer ihn umschließenden Haut, die ihn von der Außenwelt trennt, scheint gegenwärtig ad acta gelegt zu werden. [...] Mittlerweile könnte man vielleicht von einem *body of flows* sprechen. Körper werden gegenwärtig als fragmentiert und zersplittert beschrieben. Mit der Grenzauflösung der Körper, ihrer

⁴³ Vgl. Anzieu 1996, S. 139.

⁴⁴ Vgl. Benthien 1999, S. 14.

⁴⁵ Vgl. Schroer 2006, S. 290.

⁴⁶ Vgl. Benthien 1999, S. 49.

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 50.

Zerstückelung und ihrem Zerfließen spielen auch Körpermodifikationen durch Transplantationen und der Einsatz von Prothesen eine Rolle».⁴⁸

2.2 *Ich-Konstitution*

Der gewaltsame Zugriff auf den Körper kann das Ich-Gefühl stark beeinträchtigen oder zerstören. Begründen könnte man dies mit Modellen von Freud und Lacan. Nach Freud generiert sich das Ich als Abwehr gegenüber dem Außen, gegenüber der Umwelt, die Unlust erzeugt. Man grenzt sich dazu als etwas «anderes» ab, und entwickelt eine Konstanz oder Substanz, die über Schmerzempfindungen und über das Gefühl, ausgeliefert zu sein, hinausweist. Der Erfahrung, verletztlich und ausgeliefert zu sein, wird ein Empfinden von Robustheit und Integrität entgegengesetzt. Dass diese Selbst-Sicherheit auch zerbrechlich ist, spüren wir nicht häufig, eben um sie zu erhalten, jedoch umso stärker im Zusammenhang mit Gewalt. Sie weckt das Bewusstsein der eigenen Fragilität in verschiedenen Schweregraden, sie kann jegliches Gefühl von Sicherheit und Stärke auf Lebenszeit ruinieren. Damit geht in schweren Fällen nicht nur eine Sicherheit verloren, sondern das existenzielle Ich-Gefühl. Spätestens in diesem Fall sprechen wir von einer Traumatisierung. Die seelische Kompaktheit wird rissig oder geht ganz zu Bruch. Jan Philipp Reemtsma beschreibt dies als eine Regression des Menschen in ein Dasein ohne Grenze, ohne Haut, die ein Ich definiert. Man wird zu einem «Wesen ohne Zentrum», das der Außenwelt schutzlos ausgeliefert ist.⁴⁹

Bei Reemtsma findet sich hier anschließend auch der sehr interessante Folgegedanke, dass man sich zum Teil wenigstens aus diesem unbegrenzten, kernlosen und maximal verwundbaren Zustand retten kann, indem ein Teil-Ich erstellt wird. Die traumatisierte Psyche entwirft Strategien, um die verlorene Abgrenzung wieder herzustellen, indem – wenn beispielweise die traumatisierte Person von verletzenden Worten getroffen und ein innerer Schmerz ausgelöst wird – eine Art «Milchglasscheibe» sich vor die Welt schiebt. Dies ist eine Reaktion auf eine verletzende Fremdeinwirkung, diese Scheibe bildet einen imaginierten Ersatz für die verlorene Hülle. Es gibt verschiedene Erfahrungen von Entkoppelung oder Fragmentierung, sei es, dass für eine gewisse Zeit das Gehör ausfällt oder Erinnerungen verschwinden, bis hin zur Aufspaltung der Persönlichkeit in viele Scherben-Persönlichkeiten,

⁴⁸ Vgl. Schroer 2006, S. 290.

⁴⁹ Vgl. Reemtsma 2008, S. 135.

kleinere Ichs, deren Abgrenzung und Ich-Erhaltung besser gelingt als für die gesamte beschädigte Person. Es hilft, das Ich in Teilbildern wieder zu formen und einzugrenzen.⁵⁰

Eine andere Perspektive wird von Lacan dazu gebracht, der beschreibt, dass ein Kind ab sechs Monaten die Fähigkeit besitzt, sich selbst im Spiegel zu erkennen. Es bemüht sich sogar mit viel Aufwand, den Blick in den Spiegel noch ein zweites Mal herstellen zu können, sofern es in seiner körperlichen Hilflosigkeit irgendwie möglich ist. Denn das Spiegelbild bedeutet für das Kind die Möglichkeit, dem Ausgeliefertsein zu entkommen, es stellt eine Art «Befestigungsanlage, ein befestigtes Lager» dar, in welchem das Ich eine Sicherheit erfährt.⁵¹ Freud beschreibt diese Spiegeldopplung so, dass das Ich vor allem ein körperliches sei, und zudem sei es nicht nur ein Oberflächenwesen, sondern selbst Projektion einer Oberfläche.⁵² Diese Projektion umspannt eine Integrität. Wirkt aber – je frühkindlicher umso verheerender – extreme Gewalt auf dieses Werden ein, «geht der Spiegel zusammen mit dem Körper zu Bruch. Das eigene Gesicht kann – im inneren Spiegel – nicht mehr erblickt werden.⁵³

Es ist unter dem Aspekt des Theaters auch von großer Wichtigkeit zu betrachten, welche Rolle der Blick hierbei spielt. Das Kind schaut in den Spiegel und auf sein eigenes Bild – auf seine Rückversicherung, dass es vorhanden ist. Diese Spiegelung findet aber auch durch den Blick der Personen statt, die es lieben. Wenn Eltern es dem Kind verwehren, von Angesicht zu Angesicht jede Emotion und Grimasse zu spiegeln und dem Kind zu zeigen, dass es ein Bild nach außen abgibt, entziehen sie ihm die Möglichkeit, eine Selbstwahrnehmung und -sicherheit zu entwickeln, und ohnehin wird auch der Bezug zum Gegenüber erschwert.

Auch dies verunsichert auf Lebenszeit das Selbst-Empfinden und kann sich bis hin zu einer narzisstischen Persönlichkeitsstörung entwickeln, deren Symptomatik auch die kontinuierliche Suche nach Bestätigung des Ichs umschließt bzw bestrebt ist, das innere Vakuum übermäßig zu kompensieren.⁵⁴

Gleichermaßen ist es auch ein Blick, der einen Menschen von einem Individuum auf einen Körper reduziert; der Blick, der den Körper als Objekt sieht, das aus dem Weg geschafft, benutzt oder zerstört werden soll. Dies zu spüren – allein mit solchem Begehren oder solchen Absichten betrachtet zu werden – kann die innere Robustheit erschüttern. Der Blick scheint bereits die Drohung voranzustellen, dass man das Ich anzugreifen gedenkt und dass die

⁵⁰ Vgl. Reemtsma 2008, S. 137.

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 135.

⁵² Vgl. Ebd., S. 134.

⁵³ Vgl. Ebd., S. 136.

⁵⁴ Vgl. Ebd.

körperliche Unversehrtheit dem Betrachtenden nichts bedeutet.⁵⁵ In konstitutiver wie destruktiver Hinsicht scheint der Blick also eine identitätsstiftende Funktion zu tragen.

2.3 Reduktion auf den Körper

Das Wesen der Grausamkeit ist die Reduktion des Menschen auf seinen Körper. Dieser Befund ist nach Reemtsma die Begründung, weshalb Gewalt immer als primär physisch gedeutet werden sollte.⁵⁶

Auf dem Spektrum der Intensität von Gewalt ist auf jeder Stufe erkennbar, dass diese Tatsache im Gewaltakt die wesentliche Rolle spielt. Schon ein ungewollter Übergriff mit der Hand signalisiert eine Missachtung dessen, dass dem berührten Körper noch ein Geist und eine Person innewohnen, und diese das Recht hätten, ihre eigene Integrität zu verteidigen. Dieses brachiale Missachten vollzieht sich am extremen Ende des Spektrums in aller Vollständigkeit, wenn dem Leib nicht nur Folterqualen, sondern auch tödliche Verwundungen zugeführt werden. Es sind die Überlebenden der Folter, die berichten können, dass in der Qual der Geist stirbt, dass er sich in dem Verstehen ergeht, nur noch reines Fleisch zu sein. Und dieses Verstehen kann keine Konsequenzen mehr haben, denn jeglicher Intellekt ist bereits der Präsenz der Qual gewichen, und erst wenn später «schwache Denkkräfte zurückkehren», könne man lediglich staunen über die Erkenntnis, dass man selbst «Fleisch und Tod werden kann».⁵⁷

Die Betonung soll auch darauf liegen, dass es sich nicht um eine Metapher handelt, nicht um «sich wie» oder «als ob» fühlen, sondern dass der Mensch in der Zuführung des unerträglichen Schmerzes geistloses Fleisch *ist*. In der lozierenden Gewalt ist er ein störendes Objekt, im raptiven Vorgehen ein zu benutzendes Objekt, und im Autotelischen tritt die objekthafte Eigenschaft, zerstört werden zu können, in den Vordergrund.⁵⁸

Auch Sofsky betont diesen Aspekt der Folter. Er beschreibt am Beispiel von Francis Bacons Malerei, dass dieser lediglich den schmerzenden Leib darstellt, nicht die Tat oder den Täter. Bacons Bilder zeichnen sich durch ein leuchtendes Kolorit aus, häufig in Rot oder dunklem Violett, beides Farben des Fleisches, des Bluts, der inneren Organe.⁵⁹ Die dargestellten Wesen sind an mancher Stelle mitten im Schrei festgehalten, in einer weiten Öffnung des Mundes, überwältigt vom Schmerz. Betrachtet man diese Darstellungen von Verstümmelung,

⁵⁵ Vgl. Reemtsma 2008, S. 136.

⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 125.

⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 126.

⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 127.

⁵⁹ Vgl. Sofsky 1996, S. 65.

Verdrehung und Deformierung, lässt sich tiefer verstehen, wie der Geist im Moment der Folter verschwindet und den Menschen auf das zuckende Fleisch reduziert. Sofsky schreibt: «Gewalt macht den Menschen zur Kreatur, zu einem schreienden Angstbündel, zu schmerzdem Fleisch. [...] Die Verletzung trifft zugleich Seele und Geist, das Selbst und die soziale Existenzweise. Der abgehäutete Schädel hat kein Gesicht, es fehlt die Stirn, dieser Ort des Verstandes, und es fehlen die Augen, die Fenster zur Seele. Der Rumpf ist aufgetrennt, eine klaffende Wunde, das Innere ist nach außen gestülpt.»⁶⁰

Und so ist die Drohung von Gewalt bereits ungeheuer wirkmächtig. In der Frühen Neuzeit war dies besonders gebräuchlich im Zeigen der Folterinstrumente zu Beginn einer Anhörung, welche meist ausreichte, um den Gefangenen gefügig zu machen. Denn die Drohung, auf den Körper reduziert zu werden, verengt den Wahrnehmungshorizont rein auf die Erwartung von Schmerz und Vernichtung, auf die Präsenz und Herrschaft aller Leidensempfindungen, die ein Körper durchleben kann.⁶¹

Sichtbar wird dies auch an den körperlichen Reaktionen, die durch Androhung von physischer Gewalt zutage treten, wie Zittern, Schwitzen, Erstarren, Herzrasen, Atemnot, Herzstillstand; Vorboten einer unerbittlichen Vernichtung der Person und schließlich auch ihres Körpers.

Psychische Folter ist jedoch nicht allein die Androhung physischer Gewalt, sondern vollzieht die Reduktion auch durch etwa Schlafentzug oder Reizentzug, also die Verkümmern des Geistes durch Langeweile, da er buchstäblich aushungert und letztlich ins Reflexhafte regrediert.⁶²

Reemtsma spricht auch von einem Stolz, den derjenige entwickeln kann, der dieses «Bloß-noch»-Sein erfährt. Etwa in militärischen und strategischen Situationen, in denen der eigene Leib im ganzen Gefüge nur eine Funktion trägt, welche für den Erfolg doch so unerlässlich ist, dass es maximal identitätsstiftend ist, reine Mechanik, reine Waffe zu sein. Im Extremfall ist dies auch beim Selbstmordattentäter zu erkennen. Dieser Vorgang trägt keine Spur von Märtyrertum mehr in sich, da das Bewusstsein sich im Akt der Gewalt bereits auf das pure Funktion-Sein reduziert hat.⁶³

Kulturell hat sich für das Leiden eine Art Überbau der Bedeutung entwickelt. Eine Forderung, es als asketische Selbstüberwindung zu betrachten, sich läutern und erziehen zu lassen durch

⁶⁰ Vgl. Sofsky 1996, S. 66.

⁶¹ Vgl. Reemtsma 2008, S. 127.

⁶² Vgl. Ebd.

⁶³ Vgl. Ebd., S. 128.

die Erfahrung des Schmerzes. Gerade in der religiösen Tradition wird das Leid Christi prototypisch zum heiligen Schmerz erhoben, der uns für immer als Lehre gelten soll; die «mater dolorosa» ist die Galeonsfigur für die heilende Kraft des Erleidens und Aushaltens. In der Figur des Märtyrers ist dieses Bild manifestiert, die Apostel haben letztlich allesamt eine Vielfalt an grausamen Tötungen erfahren, sie wurden gekreuzigt, geschlachtet, in siedendes Öl getaucht. Auch in anderen nicht-religiösen Strömungen findet sich zumindest der Gedanke, dass man sich als Mensch beweist, seine Stärke und Kontrolle demonstriert, dass man graduell den Körper überwindet, wenn man viel Schmerz ertragen kann. Und doch scheint das Leiden niemals das einzulösen, was diese Narrative versprechen – vielmehr scheint es immer und immer wieder sinnlos zu sein. Der Schmerz hat keine Botschaft, er verweist auf nichts. Er ist möglicherweise die schlimmste Erfahrung, die ein fühlendes Wesen machen kann.⁶⁴

2.4 Das Spiel mit der Grenze

Die Grenze ist also maximal konstitutiv für jegliche Art von Formgebung und Identitätsbildung. Dies gilt für nationale, symbolische, psychologische und körperliche Grenzen, und in all diesen Punkten markiert die Grenze eine ambivalente Funktion, wie sie oben bereits beschrieben wurde. Sie stößt ab und lässt ein, sie stiftet zwei benachbarten Ländern jeweils ihre Nationalität, an ihr dreht und wendet sich die Paradoxie von Innen und Außen, welche unbegrenzt ineinander verschachtelt sind.

Diese symbolische Figur, die unsere Selbsterfahrung so wesentlich zeichnet, findet im Theater ein Labor, worin sie betrachtet und erprobt wird. Am eindringlichsten spüren wir die Gefahr, die unserem existenziellen Kern droht, in Performances, die die Grenze betonen, verschieben, verwischen und belasten. Die Performancekünstlerin Marina Abramovic beispielsweise stellt ihren eigenen Körper stellvertretend für alle Körpererfahrungen der Welt zur Verfügung, und exerziert an ihm Übungen der Höchstbelastung.

1974 zeigte sie ihr Stück «Rhythm 0» in Neapel. Abramovic beabsichtigte, den Ball an das Publikum zurückzuspielen und zu erproben, inwieweit es die Trennung zwischen Performer und der Öffentlichkeit überschreiten würde. Die Anlage war, dass Abramovic sich selbst für sechs Stunden zum Objekt erklärt, und dass sie in diesem Zeitraum die Verantwortung für alle Handlungen übernehmen werde. Das Publikum hatte Zugriff auf eine große Auswahl an

⁶⁴ Vgl. Sofsky 1996, S. 71.

Objekten und Werkzeugen, seien es Obst, Bücher, Federn, Farbe, oder auch eine Pistole, eine Peitsche, Nägel, eine Schere, usw. Über den Zeitraum der sechs Stunden entwickelte sich eine Dynamik unter den Zuschauern, die immer mehr an Zurückhaltung verlor. Zum Schluss wurde die Waffe geladen und auf Abramovic gerichtet, sie hatte Schnittwunden am Hals und an den Brüsten, jemand hatte von ihrem Blut getrunken.⁶⁵

Der Opferaspekt spielt hier auch eine Rolle. Sie beschreibt, wie sie sich als freiwilliges Opfer, also quasi ihre verwundbaren Grenzen offen zur freien Verfügung stellt, um dem Gegenüber zu ermöglichen, diese entgrenzte Energie bei sich selbst freizusetzen.

«What I was doing in Rhythm 0—as in all my other performances—was staging these fears for the audience: using their energy to push my body as far as possible. In the process, I liberated myself from my fears. And as this happened, I became a mirror for the audience—if I could do it, they could do it too.» (Marina Abramovic)⁶⁶

Es ist, als sei der Wunsch der Grenzüberschreitung manifest geworden an den Verletzungen in ihrer Haut; Abramovic hat also vor allem ihre eigene Haut zum Symbolträger der Grenze zwischen Subjekt und Objekt, Ich und Welt, innen und außen gemacht. Die Grenze ist auch in diesem Fall ambig, sie kehrt die Verhältnisse um und macht das Publikum zum Performer.

3. Gewalt im Theater

3.1 Allgemeines

Die Theoretikerin Eva Stehlik beschreibt in ihrer Dissertation zu Gewaltdarstellungen im spanischen Gegenwartstheater sehr detailliert die Bezüge zwischen Gewalt, Gesellschaft und Theater. Einvernehmlich mit Wolfgang Sofskys Darstellungen schreibt sie von einer «gegenseitigen Durchdringung von Kultur und Gewalt».⁶⁷

Wir haben es scheinbar mit einer Paradoxie zu tun: Gewalt hat eine gewisse Alltäglichkeit und Omnipräsenz, die Medien berichten täglich von privaten Familiendramen, Femiziden und

⁶⁵ Vgl. Tate Americas Foundation, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-t14875>.

⁶⁶ Vgl. Farnam Street Media Inc., <https://fs.blog/lessons-marina-abromovic>.

⁶⁷ Vgl. Stehlik 2011, S. 11.

von religiöser Diskriminierung oder rassistischer Gewalt, und doch erleben wir das singuläre Ereignis als so fremd, dass man es nicht einordnen oder fassen kann.

Wohin man auch blickt in der Geschichtsschreibung, findet man keinen Gründungsmythos für Städte, Gesellschaften und Religionen, der ohne Opfer, Blut, Märtyrertum, Schlachten und Gemetzel auskommen würde. Diese Gründungsmythen sind Geschichten, die wieder und wieder überliefert, deren Bilder und Detailbeschreibungen wohl immer weiter aufpoliert werden, nicht zuletzt deshalb, weil den Menschen ein gewisses Maß an Sensations- und Schaulust innewohnt.⁶⁸ Susan Sontag beschreibt zu dieser Schaulust, dass wir nicht nur aus unschuldiger Neugier an einem Autounfall vorbeikommen und ihn betrachten, sondern auch mit dem vielleicht kleinen, aber vorhandenen Wunsch, etwas Schreckliches zu sehen. Die Liebe zum Unheil, die Liebe zur Grausamkeit gehören laut Sontag genauso zur Natur des Menschen wie das Mitgefühl.⁶⁹

Es gibt also seit jeher ein Spannungsverhältnis zwischen diesen Bildern und Erzählungen von Gewalt, deren Inszenierung und Pointierung, und der Realität von Macht und Gewalt.

Die Mythen, in denen Gewalt ausformuliert wird, tragen ein großes Maß an Imagination in sich. Gewalt ist immer bildhaft – es ist ein Bild der Grausamkeit, von dem wir zuckend den Blick abwenden, damit es sich nicht in unser Bewusstsein einbrennt und das wir nicht ungefiltert aufnehmen wollen. Die sprachliche Beschreibung einer grausamen Szene beinhaltet per se den Filter der Sprache, das Bild jedoch besitzt die Fähigkeit, uns tief zu treffen, zu erschüttern und vielleicht zu traumatisieren. Ein Bild von Gewalt, sei es fotografiert, gemalt oder darstellerisch inszeniert, ist aber auch per Machart ästhetisiert. Es ist bewusst gestaltet und produziert also unsere Gewaltfantasien, die wir in uns tragen, in einem Rahmen, der sie gestattet. Wird diese produzierte Fantasie aber in die Wirklichkeit umgesetzt, wird gleich klar, dass sie nicht mehr Ästhetisierung ist, sondern die realen Gesetze sofort in Kraft treten, es wird nicht mehr über die Rahmung gewacht und keine Rücksicht auf den Rezipienten mehr genommen. Sofort wird die Grenze klar, welche reale Gewalt und ihre ästhetisierte Repräsentation unterscheidet, auch wenn diese Grenze in gewissen künstlerischen Darstellungen stark ausgereizt wird, wie etwa bei den beschriebenen Performances von Marina Abramovic.⁷⁰

⁶⁸ Vgl. Stehlik 2011, S. 13.

⁶⁹ Vgl. Sontag 2003, S. 111.

⁷⁰ Vgl. Stehlik 2011, S. 13.

Dieser Filter variiert in seiner Belastbarkeit auch je nach Medium. Kunstblut im Theater ist immer als Mittel ersichtlich, auch ein gemaltes Bild von expliziter Gewalt kann erschüttern, unterscheidet sich aber eindeutig von einer realen Szene. Anders ist es bei Videospiele, deren Textur immer weiter gen Realismus strebt, und deren immersives Format einen ebenso phasenweise in den Bann ziehen und täuschen kann. Die Fotografie – die ja erstmal nur die Realität wiedergeben will – ist das durchlässigste Medium der Abbildung. Wir haben keine Sicherheit gegenüber ihrer Darstellung. Was sie an Gewalt zeigt, hat so stattgefunden, und gewährt uns einen Einblick in eine Situation, an der wir visuell und emotional beteiligt sein können, vor der wir jedoch auch maximal hilflos und tatenlos stehen.⁷¹

Wer also Gewalt darstellt, braucht auch ein Gegenüber, das diese Darstellung rezipiert. Man könnte fast von einem Spiegelverhältnis sprechen: nicht nur bekommt das Publikum manchmal sein eigenes Sein wie einen Spiegel vorgehalten, sondern die Anlage zur Gewalt und die Faszination am Tabu der Gewalt werden im Raum der Kunst und der Repräsentation legitimiert. Wenn Kunst im Sinne der Katharsis wirkt – wobei Aristoteles *eleos* und *phobos* in seinem Werk der «Poetik» als Grundmaßstäbe für diese Wirkung gesetzt hat – hat man eine Substitution für Gewaltakte. Das ist bei der realen Gewalt der Gladiatorenkämpfe ebenso effektiv wie bei den gemalten Bildern von Francis Bacon. Die Darstellung der Gewalt ist so intensiv wiedergegeben, dass «Gewaltausübung im Medium der Kunst den gleichen Ursprung wie Gewaltverhinderung» hat.⁷² Ob diese durch das «Jammern und Schaudern» ausgelöste kathartische Reinigung – also eine rein produzierte Gewaltschau – wirklich diese präventive Wirkung hat, sei noch in Frage gestellt.

Die Reflexion über die Unterscheidung von Realität und Repräsentation kann nie ausbleiben. In der Kunst wird Gewalt gezeigt, um gezeigt zu werden, sie wird nicht tatsächlich vollzogen. Der Zuschauer kann sich jederzeit der präsentierten Situation entziehen, ganz gleich wie intensiv oder bedrohlich die Darstellung ist. Es ist immer metaphorische Gewalt, die zum Ziel hat, im Wesentlichen die Grenzen der Selbstsicherheit des Zuschauers aufzuzeigen, indem die Grenze zwischen Realität und Imagination thematisiert wird. Gerade das Theater eignet sich, laut Stehlik, um den sozialen Status quo zu beleuchten und anzugreifen, denn im Rahmen der Theaterrmittel ist es notwendig, die Konflikte zu komprimieren und zu verkünstlichen, Spannungsbögen zu ziehen, sodass ein schützendes Framing entsteht, in welchem die Legitimation, die Ästhetisierung, das *wie* der Gewalt reflektiert werden können.⁷³

⁷¹ Vgl. Sontag 2003, S. 76.

⁷² Vgl. Stehlik 2011, S. 14.

⁷³ Vgl. Ebd., S. 15.

3.2 Typologie der Gewaltdramen nach Stehlik

In Bezug zum Theater formuliert Eva Stehlik nun vier Modi der Gewaltdarstellung. Zunächst bespricht sie das *symbolische Gewaltdrama*. Während wir heute ein sehr breites Spektrum der Möglichkeiten zur Gewaltdarstellung haben – wobei vor allem CGI und Videospiele an der Vorfront der realistischen Darstellung und Immersion stehen –, sind künstlerische Verarbeitungen von Gewalt jedoch nicht überholt worden. Es gibt in der Darstellung von Gewalt im Theater jedoch immer ein gewisses Problem mit der Echtheit, und der Versuch, über Kunstblut und Schauspielkunst einen Realismus zu imitieren, birgt auch immer das Risiko der Lächerlichkeit. Die ungefilterte Darstellung von Mord, Vergewaltigung, Folter und Leid kann schnell eine gewisse Grenze der Glaubwürdigkeit sprengen und ist eigentlich immer als Nachahmung identifizierbar. Erlebnisse des Sterbens und Erleidens bleiben dadurch sehr schwer zugänglich oder nachfühlbar. Die symbolische Repräsentation oder Verarbeitung der Handlungen jedoch stimuliert vielmehr die sinnliche Wahrnehmung der Rezipienten, und diese Sinnesreize besitzen in diesem Moment etwas Reales und Glaubwürdiges.⁷⁴

Das Theater kann die Fantasie des Zuschauers anregen, indem es den Gewaltakt nur impliziert, ihn etwa der konkreten Handlung voranstellt, in der Sprache repräsentiert oder in transformierte Handlungen und Ausdrucksformen übersetzt. Der Zuschauer wird insofern einbezogen und beauftragt, diese «repräsentative Codierung» zu entschlüsseln und sich das wahre Geschehen selbst zu konstruieren und zu interpretieren. Alle Elemente auf der Bühne erhalten in diesem Zuge eine metaphorische Aufladung in Bezug auf die implizierte Gewalt.⁷⁵

Ganz ähnlich ist auch das *psychische Gewaltdrama* eine Form der Reduktion, die darauf zielt, die Vorstellungskraft des Rezipienten zu bewegen. Es zeigt weniger Gewaltbilder, als dass es sie thematisiert – oft in der Sprache platziert.

Es handelt sich um Stücke, denen Diskriminierung, verbale Gewalt und festgesetzte Stereotypen eingeschrieben sind. Schon allein das Setting in einem Kriegsschauplatz impliziert die gewaltvolle Atmosphäre, in der die Handlung stattfindet, auch wenn sie nicht deutlicher thematisiert wird. Etwa in Stücken von Simon Stephens wird oft ein soziales Milieu als Schauplatz gesetzt, in welchem Armut und häusliche und sexuelle Gewalt eine

⁷⁴ Vgl. Stehlik 2011, S. 30.

⁷⁵ Vgl. Ebd.

Rolle spielen. Meist wird dies nicht als solches benannt, sondern lässt sich dem Sprachgestus und den oft knappen verbalen Äußerungen der Protagonisten entnehmen.

Die Gewalt liegt zwischen den Zeilen und Figureninteraktionen, sie wird beschrieben und nur selten gezeigt; es entsteht oft eine Atmosphäre von Ungehagen und Belastung. Meist geht es im Stück selbst um die Ursachen oder Konsequenzen einer Gewalt, die ins Off verlagert wurde. Sie entfaltet sich dadurch stärker, dass die Figuren damit hadern, einen Umgang mit ihr zu finden, und es doch immer weiter versuchen. Das Ausgeliefertsein gegenüber dieser sozialen Realität kann sich sehr intensiv übertragen.⁷⁶

Je schmäler die Informationen über die konkrete Gewalt sind, umso mehr ist auch hier der Zuschauer in der Not, sich mit den Mitteln seiner eigenen Vorstellung zusammenzureimen, was geschehen ist, welche Hintergründe eine Figur hat, was sie plant oder erleiden musste. Auf diese Art ist das Publikum nicht tatenloser Voyeur einer aktiv stattfindenden Gewaltszene, sondern mental eingebunden, denn seine eigene Erfahrung und Imagination gestalten die implizierte Gewalt persönlich. Er wird auch angehalten, über seine Interpretation und Wahrnehmungsmuster zu reflektieren und gegebenenfalls widersprüchliche Positionen nachzuvollziehen.⁷⁷

Anders ist es nun beim *physischen Gewaltdrama*. Das Theater als Medium ist daher zuträglich für eine Darstellung von expliziter Gewalt, da die Performativität – im Gegensatz zur Literatur beispielsweise – auch eine nonverbale Bildlichkeit und die Kopräsenz von Bühnengeschehen und Publikum anbietet. Eine detailgetreue Inszenierung von einer gewaltsamen Begegnung kann sehr effektiv in der Veranschaulichung des Konfliktkontexts sein.⁷⁸

In diesem Fall ist der Zuschauer ganz klar in der voyeuristischen Position. Das Geschehen weckt Emotionen und auch eine Identifikation zumindest mit dem körperlichen Erleben des Opfers. Möglicherweise erlebt auch der Zuschauer eine gewisse Form des Ausgeliefertseins, da er nur zusehen und nicht eingreifen kann. Selbst wenn das Bild der Übermächtigung ihm einen Impuls einzugreifen versetzt, ist jedoch immer der Theaterkontext zumindest teilweise bewusst, insofern hält er das Mitgefühl bei sich und fügt sich in die Rolle als passiver Betrachter ein. Allenfalls kann der Betrachter sich schützen, indem er das Theater verlässt oder den Blick abwendet.

⁷⁶ Vgl. Stehlik 2011, S. 31.

⁷⁷ Vgl. Ebd.

⁷⁸ Vgl. Ebd.

Wenn auf der Bühne schonungslos das Leiden und der Schmerz des Opfers gezeigt wird, muss umso mehr untersucht werden, ob das Stück ausreichend kontextualisiert ist. Denn nur ein ästhetisiertes Framing kann eine unvermittelte Gewaltdarstellung davor schützen, geschmacklos zu sein oder nach außen hin zu verwunden. Ein unvorbereiteter Betrachter kann durchaus tief getroffen sein von der Haptik und Visualität des Brutalen. Es muss zumindest zu vermuten sein, dass alle Beteiligten gut geschützt, betreut und vorbereitet sind. Auch inhaltlich sollte die Darstellung in einen Kontext eingebettet sein, der eine psychologische Tiefe hergibt und mögliche Ursachen und Hintergründe anbietet.⁷⁹

Als vierte Form erwähnt Stehlik noch das *transgressive Gewaltdrama*, und bezieht sich auf gewisse Stücke des spanischen Gegenwartsdramas, deren Inhalte mir nicht bekannt sind. Ein Beispiel aus dem deutschsprachigen Theaterraum zu finden, scheint hier kaum möglich. Es ist eine Form der Ästhetisierung, die so scharf und explosiv ist, dass sie jedes Framing überschreitet. Tabu oder Moral sind hier keine Größen mehr, denn der Exzess, die Überhöhung, schöne und grausame Bilder sind alles einschlagende Mittel, denen das Publikum sich kaum entziehen könnte.⁸⁰

Die Theatererfahrung wird zu einer Erfahrung der Erschütterung, zum direkten Einblick in den Abgrund des Menschlichen, jenseits von bewusster Figurenführung und inszenierter Symbolik. Es ist wie ein energetischer Vorstoß, in dem die Theaterschaffenden selbst riskieren, den Schutz und die Rahmung zu verlieren. Und doch versteht sich diese ästhetisierte Gewalt als Gegenpol zur realen Gewalt. Diese Darstellungsform lotet das Verhältnis von Realität und Repräsentation neu aus.⁸¹ Vergleichbar wäre gegebenenfalls die Art von künstlichem Exzess, den Filme von Quentin Tarantino verströmen; eine schonungslose und tabulose Anhäufung des Artifizialen und Schamlosen, die einerseits mit einer sehr eindeutigen Moral von Gut und Böse kokettiert und andererseits die Schaulust und die Begeisterung über entgrenzte Gewalt im Zuschauer anrührt.

Ein relevanter Bezug kann hierbei wohl zu den Formen der Gewalt hergestellt werden, die der Pädagoge Henry Giroux unterscheidet. Er bezieht sich auf Darstellungen im Film, und nennt hier die *ritualistische*, *symbolische* und *hyperrealistische* Gewalt.⁸² Erstere zeichnet sich durch ihren Mangel an Inhalt aus, es geht hier mehr um das Äußerliche des Spektakels und

⁷⁹ Vgl. Stehlik 2011, S. 32.

⁸⁰ Vgl. Ebd.

⁸¹ Vgl. Ebd.

⁸² Vgl. Ebd., S. 42.

die Glorifizierung von Blut und zugerichtetem Fleisch. Die Gewalt weidet sich an sich selbst, ohne sich reflektieren zu wollen.⁸³ In der Übertragung auf das Theater müsste man fragen, ob die angewendete Darstellung Gewalt glorifiziert wird, es eher um eine Schockwirkung geht oder ob eine Kritik doch deutlich herauszulesen ist.

An zweiter Stelle ließe sich die *symbolische* Gewalt nach Giroux dadurch kennzeichnen, dass die Reflexion über die explizite Darstellung gewünscht ist; dass ein intellektueller Raum eröffnet wird, der zusammen mit den physischen Eindrücken angeregt wird. Mit der Frage, ob die Gewalt metaphorisch verstanden werden könne, entzieht sich die symbolische Gewalt einer simplen Antwort. Der Blick muss dafür auf die existenziellen Abgründe hinter der Handlung, auf die Grenzen des Verstandes und auf menschliche Widersprüchlichkeiten gerichtet werden.⁸⁴

Schließlich ließe sich die *hyperreale* Gewalt mit dem transgressiven Gewaltdrama zusammenschließen, denn auch hier ist die Tarantino-Ästhetik beispielhaft zu nennen, mit Fokus auf der Parodie und der technischen Überreizung durch die Mittel. Der Hyperrealismus zeichnet sich durch die Sprengung des Realismus aus, eine Überschreitung der naturgetreuen Präzision bis ins Abstruse hinein, eine Schärfung der Motive – wie etwa Täter-Opfer-Dichotomien, die Bestrafung des Gegners, Stereotypen von Heldenfiguren – über die maximale Schärfe hinaus. Es ist, als richte sich das Bild direkt an den Zuschauer, als transzendiere es in seinem gewaltvollen Ausbruch und seiner lustvollen Entgrenzung die vierte Wand, schlichtweg qua Macht seiner ästhetischen Mittel.⁸⁵

Der Mensch erscheint im transgressiven Drama über die Figuren hinaus als monströse Existenz. Hier finden wir den Bezug zu Nancys Vokabel des «Monstrativen». Nancy analysiert die Moderne auch als «transgression of boundaries» und diese Überschreitung gilt als Durchstechung des Seins selbst durch Gewalt.⁸⁶

⁸³ Vgl. Stehlik 2011, S 42.

⁸⁴ Vgl. Ebd.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 43.

⁸⁶ Vgl. Nancy 2005, S. 18.

4. Analyse von GESÄUBERT und TANZ

4.1 Zur Gewalt in Sarah Kanes GESÄUBERT

Sarah Kanes drittes Stück GESÄUBERT, wurde im April 1998 am Royal Court Theatre in London uraufgeführt. Sarah Kane war eine maßgebliche Vertreterin des In-yer-face-Theaters, das in der britischen Theaterszene der 90er Jahre hohe Wellen schlug. Es zeichnete sich vor allem durch die unmittelbare Thematisierung von sozialer Gewalt und einen brutalen Sprach- und Bildgebrauch aus. Es sollte nicht mehr über eine zurückhaltende Symbolik von Gewalt und der Lebensrealität der Menschen sprechen, sondern sich direkt übertragen und eine einschlagende Wirkung erzielen.⁸⁷

In GESÄUBERT gibt es sieben Figuren, die auf unterschiedliche Weise in Beziehung stehen und in einer Abfolge von insgesamt zwanzig kompakten Szenen etwas miteinander verhandeln. Sie sind alle bereits in einer tiefen Notlage, sei es in einer Drogenabhängigkeit, in einer schweren Depression, usw. Sie suchen nach der Nähe des anderen.

Handlungsort ist laut Eröffnungsangabe eine umzäunte Universität. Aufgrund des Zauns und der Grausamkeiten, die innerhalb der unergründlichen Anstalt stattfinden, könnte der Schauplatz jedoch auch als Konzentrationslager oder psychiatrisches Krankenhaus interpretiert werden, dadurch dass stellenweise Zellen und eine Schocktherapie erwähnt werden. Die Handlung findet in mehreren Räumen statt; es gibt einen weißen, roten, schwarzen, und einen runden Raum, und auch „draußen“, vor der Universität, als Schauplatz. Die Räume werden als Sanatorium, Sporthalle und Bibliothek deklariert. Wie in Kanes Stücken üblich, sind diese Räume alle sehr beengt und wirken klaustrophobisch. Die Szenen sind diskontinuierlich und entbehren einer narrativen Entwicklung oder Chronologie.⁸⁸

Die zunächst getrennt auftretenden Handlungsstränge konvergieren im Laufe des Stücks mit der sich verändernden Dynamik der Charaktere immer mehr. Das Stück zeigt Menschen auf der Suche nach Liebe oder Verbindung zueinander, doch die Bemühungen der Insassen der rätselhaften Anstalt werden ständig von einer sadistischen Figur namens Tinker vereitelt, unter deren Kontrolle sie leben.

⁸⁷ Vgl. Sierz, <http://www.inyerfacetheatre.com/what.html>.

⁸⁸ Vgl. Kane 2010, S. 117 ff.

Tinker experimentiert und testet die „Studenten“, um herauszufinden, welche Macht die Liebe über sie hat. Er prüft ihre Belastbarkeit und Bereitschaft, sich für eine geliebte andere Person herzugeben. Von Anfang an wird Tinker als Folterknecht vorgestellt, der Macht und Autorität repräsentiert. Er ist derjenige, der über den Mikrokosmos dieser Institution herrscht. Während des gesamten Spiels wird Tinker mit dem Tod in Verbindung gebracht. Dies wird bereits in der ersten Szene deutlich, in der er der Figur Graham hilft, sich durch eine Überdosis Heroin zu töten. Im weiteren Verlauf des Stücks werden alle Liebenden von Tinker bestraft. Er ist eine Art Big-Brother-Figur, die jederzeit alle Beteiligten beobachtet. Tinker richtet seine Gewaltbereitschaft auf die psychische Integrität der Charaktere und attackiert sie auf sehr methodische Art und Weise. Es gibt Szenen der Drangsalierung, Demütigung, Sexualisierung, Vergewaltigung und physischer Folter, etwa durch Ratten, die an den Wunden der Personen nagen. Die Gewalt wird vor allem in den Regieanweisungen platziert, was eine spezielle Referenz zur Theatralität des Stücks zieht. Einerseits wird in den Regieanweisungen eine theatrale Übersetzung für eine Gewaltszene angeboten – nämlich die körperliche pantomimische Reaktion des Opfers auf die Schläge unsichtbarer Täter. Andererseits sind andere Gewalthandlungen in den Anweisungen unmittelbar und explizit benannt, etwa „Er packt Carls Arme und schneidet ihm die Hände ab.“⁸⁹

Es wird nie eine Begründung für seine grausamen Handlungen und Bestrafungen geliefert. Die Figuren Grace und Graham, Bruder und Schwester, sind in der Schlusszene zwar noch lebendig, aber schwer gemartert und verstümmelt. Man könnte das bei Sarah Kane häufig verwendete Bild des „gleißend weißen Lichts“, das zum Schluss alles überstrahlt, als ein Motiv der Hoffnung deuten, jedoch ist dieses schon von Beginn an gebrochen durch die Kenntnis der Folter, die die Figuren durchstehen mussten; der Betrachter hat zuviel schon bezeugt. Auch wenn der Regen durch die Sonne und Carls Tränen durch Graces Lächeln ersetzt werden, haben die Gewalt und der Terror fortwährende Konsequenzen.

Am Ende sind wir als Rezipienten mit Carl und Grace taub und blind: *Die Sonne wird immer heller und heller, das Quietschen der Ratten lauter und lauter, bis das Licht gleißend und der Klang ohrenbetäubend ist.*⁹⁰ Diese Regieanweisung beziehungsweise die theatrale Umsetzung über Licht und Sound bezieht den Zuschauer physisch mit ein.

Dieses letzte Bühnenarrangement beginnt als etwas Belebendes, verwandelt sich dann aber plötzlich in Zerstörung. Die Funktion des Lichts könnte die biblische Metapher von Licht als

⁸⁹ Vgl. Kane 2010, S. 41.

⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 162

Erkenntnis, als göttliche Präsenz, aufgreifen, „bis das Licht blendet“; so wird aus dem, was als Hoffnungsschimmer beginnt, etwas Vernichtendes. Schon vorher im Stück, und generell vor allem in Kanes Darstellungen von Psychiatrien, wird Licht als etwas Schmerzendes, Verstümmelndes dargestellt, was auch durch die Überflutung mit weißem Licht jegliche Existenz raubt.

4.2 Zur Gewalt in Florentina Holzingers TANZ

Im Folgenden werde ich einen kurzen Überblick über Florentina Holzingers Performance TANZ geben.⁹¹ Diese Arbeit fokussiert sich auf eine Betrachtung des weiblichen Körpers, aber auch auf das Zusammenspiel von Grenze und Gewalt. Es ist auch interessant, an dieser Performance zu beobachten, dass Bilder der Gewalt produziert werden, und zu analysieren, inwieweit das ausgestellte Produziertsein die Gewalt in ihrer Wirkung verschärft oder mildert.

Die Performance ist in mehrere Phasen unterteilt, die jeweils mit einer Überschrift übertitelt sind. So beginnt es mit *Learning how to govern the body*. Dem geht eine Art prologisches Bild voran, in welchem Beatrice Cordua, die im Folgenden als Protagonistin durch das Stück laufen wird, im Dunkeln auf dem Boden sitzt, umringt von mehreren weiteren Frauen, neben ihr ein Haufen Eingeweide. Dem folgt ein Wechsel zu einer Ballettstunde. Cordua, die erste Balletttänzerin, die «Le Sacre du Printemps» nackt tanzte, steht als Ballettlehrerin zwischen acht nackten Performerinnen, die an der Ballettstange verschiedene Übungen exerzieren. Sie instruiert alle auf eine liebevolle Art und beschreibt verschiedene Texturen der Körperbewegungen. Ein wichtiger Satz von ihr ist «imagine a rope in your back holding you up».

Strukturell folgt das Stück weniger einem konsekutiven Narrativ oder einer Figurenentwicklung, als dass – ähnlich wie bei Kane – mehrere szenische Bilder aneinandergereiht werden, die verschiedene Assoziationen zu Themen des Körpers aufmachen. Insbesondere der weibliche Körper steht offenkundig im Vordergrund, und auch der Umgang mit ihm, aufgefädelt über den Zugang des Tanzes, dessen Praktik ja immer zwischen Schönheit und strenger Körperarbeit oszilliert.

⁹¹ Holzinger *Tanz*, Mousonturm Frankfurt 2019.

Die Bühne ist sehr zweckmäßig ausgestattet, es liegt weißer Tanzboden auf der gesamten Fläche. Die Rückwand dient als große Projektionsfläche. Hinten auf der Bühne steht ein hoher Block, der zunächst weiß verhangen ist, weit außen rechts und links hängen nochmals Leinwände für Videoprojektionen. Zudem schweben im hinteren Bereich zwei Motorräder in der Luft auf etwa drei oder vier Meter Höhe.

Für die Ballettstunde werden Barren auf die Bühne getragen, später kommen – je nach Situation – Sportmatratzen, Eimer, Staubsauger, variété-entlehnte Requisiten und eine Arztliege dazu.

Von Beginn an wird das Mittel der Überhöhung stark gemacht, indem vor allem externe Soundeffekte zu hören sind. Hier kommen also beispielsweise zu einer gespielten Attacke ein lautes Wolfsgrollen und tierische Fressgeräusche aus den Lautsprechern dazu. In anderen Fällen werden etwa Sprünge oder andere Bewegungen durch cartoonhafte Fall-, Klirr-, Scheppergeräusche begleitet, sodass gerade die Bewegungen und die gewaltsamen Vorgänge als Übertreibung gekennzeichnet werden.

Auch die verwendete Musik – mal klassische Musik, mal Trash-Techno – wird als Musikeinspielung ausgestellt. Die Einsätze sind oft zu spät oder soundtechnisch nicht gut abgestimmt.

Aus der Ballettstunde ausbrechend beginnt also beispielweise eine Performerin, einen Staubsauger in Betrieb zu nehmen und darauf über die Bühne zu reiten, wie eine Hexe auf einem Besen.

Die Ballettlehrerin ruft dann zur gemeinsamen Vaginainspektion auf, wozu die Tänzerinnen sich gehorsam in eine Reihe setzen und dann schließlich auf allen Vieren stehend stillhalten, während Cordua jede Vagina betrachtet, verzückte Laute ausrufend kommentiert und sich schließlich auf die dritte stürzt und unter lauten Geräuschen wie ein Wolf darin festbeißt.

Sie instruiert die Frauen zur Masturbation, so wie sie Anweisungen für die Ballettübungen gegeben hat. Dies gipfelt darin, dass eine Performerin «let me have it in my butt» schreit und ihr Gesäß nach oben streckt, woraufhin sich eine andere an einem Seil von dem hohen Block im Bühnenhintergrund nach vorne schwingt, einen langen Besenstiel nach vorne auf das Gesäß gerichtet, – bevor er auftreffen kann, tritt ein Black ein.

Die Bühne wechselt daraufhin zur einer Märchenverortung: auf die Rückwand wird ein dunkler Wald projiziert, das Licht wird künstlich-grün. Eine schwarze Kiste wird auf die

Bühne gezogen, eine der Performerinnen hineingelegt. Es ist eine Trickkiste, in welcher in einem Akt der inszenierten Spannung die Tänzerin zum Verschwinden gebracht und mit einer kleinen Babypuppe ausgetauscht wird.

Die Performerinnen ziehen einen großen Hexenkessel auf die Bühne, der – über die überhöhten Off-Sounds – laut brodelte. Die kleine Puppe wird verknüpft mit Babygeschrei aus dem Off, es wird am Bein gepackt und rituell immer wieder in den Hexenkessel getaucht. Beim Untertauchen hört das Schreien auf und es bleibt nur das überlaute Blubbern übrig, es ist also buchstäblich der Vorgang des Ertränkens. Zwischendrin wird das kleine Baby unter entsprechenden Soundeffekten geboxt.

Die zuvor verschwundene Performerin taucht auf und wird von der «Hexe» ebenso gnadenlos gepackt, im qualmenden Kessel versenkt und schließlich durch das Hinzufügen eines Föns unter Strom gesetzt und getötet.

Durch ein Black folgt schließlich ein Abschnitt, der mit *how to be light* übertitelt wird. Hier wird mit dem Überbau einer Ballettstunde ein neuer Stunt vorgeführt. Die Instruktionen in der Ballettstunde haben ja zum Ziel, den Körper in strenger Abrichtung die Schönheit und Anmut produzieren zu lassen, die der Körper per se nicht hat oder erst ausbilden muss. Es ist also ein konstanter Akt der Grenzverschiebung und Verbesserung der feinen Muskelbewegungen und Ausdrucksweisen. «Leicht» zu wirken ist beispielsweise das Ergebnis von brachialem Training, das den Körper zunächst aus seinen Grenzen herausgebrochen hat. Diese Grenzbelastung wird auch zum Thema, indem drei Performerinnen sich in dieser Übung mit ihren Haaren an ein von der Decke hängendes Seil knüpfen und sich selbst über den Zug eines zweiten Seils nach oben ziehen. Das Gewicht des Körpers wird hier ausschließlich von den Haaren und der Kopfhaut getragen und ausbalanciert.

Es schließt wieder eine Szene in der überhöhten Ästhetik des Märchens an. Überschriften als *animals will follow you* wird hier wieder das klassische Ballett zitiert, einerseits in der Musik, andererseits in den Kostümen von Wolf und Hexe, wie auch in den verspielten, überhöhten tänzerischen Gesten der Performerinnen, während Beatrice Cordua über die Bühne gescheucht wird.

Schließlich landet sie auf einem großen Bürostuhl, vor dem die Hexe niederkniet. Eine Performerin filmt im Folgenden, wie die Hexe jede Menge Kunstblut im Schoß Corduas verteilt und dann mit ihrer Hand zwischen ihren Schenkeln herum gräbt. In der Nahaufnahme ist das blutüberströmte nackte Fleisch zunächst nicht zuzuordnen, es mutet an wie die Wunde

während einer Operation. Schließlich zieht die Hexen-Gynäkologin sehr langsam ein sehr dunkles Objekt aus der Vagina Corduas hervor, welches sich als eine große schwarze Ratte herausstellt.

Come sweet death: Während im hinteren Teil der Bühne auf einer Arztliege einer Performerin kleine Haken in die Rückenhaut gestochen werden (auch dies wird nah gefilmt und projiziert), stehen drei Tänzerinnen im Vordergrund aufgereiht und imitieren einen Vorgang des Schlagens und Tretens in abstrahierter Form. Zwei Frauen treten die mittlere Frau, und werfen sie in großen Gesten durch den Raum. Im Prinzip wird hier aufgegriffen, was in GESÄUBERT beschrieben ist: das Verprügeln einer Person ohne direkten Körperkontakt. In dem Stück sind die Angreifer unsichtbar und nur am Körper des Opfers sichtbar, das nach hinten fällt und immer wieder zusammensuckt.

Eine weitere signifikante Stuntszene ist überschrieben mit *having thick skin*. Sie ist im Prinzip der Höhe- und Schlusspunkt der Inszenierung. Die Performerin, die vorher bereits kleine Haken implantiert bekam, wird nun an einem von der Decke hängenden Seil aufgeknüpft. Es ist ein Akt der Sorgfalt und Ruhe, begleitet von einer schweren, tragenden Musik. Das Seil endet unten in einer Art Kamm mit fünf oder sechs Häkchen, welche alle am Rücken eingehakt werden, sodass quasi die Auslastung auf die Breite dieses Kamms verteilt wird. Die Haut stülpt sich aus, und aus jeder Einstechung läuft ein feines Rinnsal Blut den Rücken herab, diesmal das tatsächliche Blut der Tänzerin. Sie wird nach oben gezogen, und vollzieht in diesem Schwebезustand einige anmutige Tanzgesten, aus denen heraus sie immer weiter in alle Richtungen ausschwingt. Ihr wird ein Besen gereicht, auf dem sie schließlich reitet. Das Bild wechselt zuletzt die Musik und die Atmosphäre, als die anderen Tänzerinnen beginnen, mit Besenstielen nach der Schwebenden wie nach einer Piñata zu schlagen, ohne sie wirklich zu treffen. Es erinnert an Schlachtvieh und zeigt eigentlich das maximale Ausgeliefertsein, hält sich allerdings die Waage mit der radikalen weiblichen Autonomie und Robustheit, die diese Geste ausstrahlt.

Sie wird herabgelassen, und Beatrice Cordua tritt als Protagonistin wieder in den Vordergrund. Ihr wird eine Zigarette gegeben und angezündet, eine Performerin setzt sich dienerlich auf den Boden neben Cordua und hält ihre Hand auf, sodass Cordua ihre Zigarettentasche dort hineinfallen lassen kann.

Unter *to gain knowledge one needs to penetrate something* geschehen schließlich wilde Gesten des Kampfes. Die Tänzerinnen rennen gegen die Wand, fliegen durch den Raum, schlagen sich gegenseitig, blutige Plastikkörperteile wirbeln durch die Luft; alles auf einem Niveau der Überhöhung durch Soundeffekte (lautes Knallen und Reißen) und in Überschneidung mit geführten tänzerischen Bewegungen. Es ist ein blutiges wildes Massaker, in dem der Wolf auch eine am Boden zuckende Tänzerin attackiert und frisst.

Schließlich wird die Performerin im Wolfskostüm gefangen genommen, hochgehoben und auf einen sehr dünnen vertikalen Pfahl gelegt, sodass die Pfahlspitze wie eine dünne Nadel gegen seinen unteren Rücken sticht und dort der Balancepunkt gesetzt wird. Der Wolf wird nun von den Frauen mehrfach auf diesem Punkt gedreht, bis die Nadelspitze an seinem Bauch hervortritt, er also auf dem Pfahl etwas weiter nach unten gerutscht ist. Auch dies ist in seiner Machart offenkundig freigelegt – eine kleine Metallstange wird auf den Bauch gehalten, sodass es aussieht, als sei es die penetrierende Nadelspitze – und doch gelingt das Bild der Gewalt.

Abgeschlossen wird das Stück mit *the end*, wo Beatrice Cordua ihre «girls» ermahnt, diese Unordnung beiseite zu schaffen und wieder ordentlich am Barren Platz zu nehmen. Alle Spuren des vorigen Massakers lassen sich natürlich nicht beseitigen, und so findet die brave Ballettstunde zur Klaviermusik zwischen verstreuten Gegenständen und verschmiertem Blut statt.

4.3. Vergleich von GESÄUBERT und TANZ

Anschließend an Reemtsmas und Stehliks Auseinandersetzung mit den verschiedenen Facetten des Gewaltvollen ließe sich schlussfolgern, dass die Performerinnen in TANZ hier gerade nicht auf ihren Körper reduziert werden. Vielmehr zitieren sie eine solche Form realer Gewalt – eingebettet in ein vielfach gesichertes Framing –, um möglicherweise auf weniger explizite Formen von etwa psychischer und struktureller Gewalt zu verweisen.

Die Verwendung von Blut, zunächst als Gore-Effekt, schließlich in realer Form, bedient sowohl die symbolische Ebene der Lust am Massaker, als auch das Thema der Haut. In all den Bildern ist die körperliche Grenzüberschreitung ein zentrales Motiv, und zuletzt beim Austritt von Blut aus den Einstichlöchern am Rücken wird die Umkehrung von innen und außen ganz besonders betont – und die Dichotomie von Innen und Außen ebenso in Frage gestellt. Anders aber als der gewaltvolle Umgang bei Reemtsma beschrieben wird, ist diese Durchstechung der Haut sichtlich autonom gesteuert und reguliert, und so kehrt sich die

symbolische Aufladung ins Robuste, in die Belastbarkeit und Widerstandsfähigkeit des Körpers, hier insbesondere des weiblichen Körpers. Die Körpergrenzen werden nicht verletzt oder überschritten, sondern gedehnt, behutsam belastet und verschoben, und somit auch reflektiert. Hier findet kein Leiden statt, allenfalls wird es achtsam vorbereitet und geschützt. Dieses Motiv der Grenzüberschreitung findet sich in vielen Arbeiten Holzingers, etwa auch in APOLLON MUSAGÈTE, wo die Darstellerinnen sich lange Nadeln durch die Haut stechen oder sich einen Nagel in die Nase schieben und mit einem Hammer tiefer hineinklopfen. Dies alles sind Stunts, deren Symbolkraft eben dadurch eine Wirksamkeit entfaltet, als dass sie trotz aller Rahmung einen verstörenden Anblick bieten. Durch die körperliche Übertragung und der physischen Teilhabe, die durch den Theaterbesuch erstmal gegeben ist, kann der Betrachter sich kaum einer eigenen körperlichen Reaktion – wie etwa Gänsehaut, einer Abwehrbewegung oder das Abwenden des Blicks – erwehren.

Holzingers Performance geht sehr spielerisch mit Bildern der Gewalt um. So sehr alle darstellenden Frauen auch eine Wildheit und Entgrenztheit ausstrahlen, tragen sie auch eine große Leichtigkeit und Fantasie nach außen. Die überhöhten Sound-Effekte und der Habitus der Spielerinnen tragen hin und wieder auch eine Komik in sich – etwa in der Szene, in der das Baby im Hexenkessel ertränkt wird. Hier doppelten sich der grausame Inhalt und darstellerische Mittel, die Leichtigkeit und eine humorvolle Atmosphäre erzeugen.

Die Bühnenmomente entstehen aus grob zusammengetragenen Requisiten und offengelegten Mitteln wie etwa die Sicherheitsseile, die vom Bühnenturm herabhängen. Auch sehr ausgestellt ist, wie bereits erwähnt, die Audioebene. Sie wird auf eine Art bespielt, die immer wieder daran erinnert, dass wir in einem Theater sitzen, das Theatermittel benutzt. Selbiges gilt für die exzessive Verwendung von Kunstblut, Nebel- und Lichteffekten, die etwas groteske Opulenz der zwei schwebenden Motorräder, und nicht zuletzt die direkte Ansprache an das Publikum. Diese Rahmung durch die künstlichen Theatermittel ermöglicht es, so viele reale und explizite Bilder zu zeigen. Sie entfalten zumindest daher eine gewaltvolle Wirkung, als dass sie so exzessiv Kunstblut verwenden und die Live-Kamera einen so nahen Blick auf etwa die Einstechungen der Haut am Rücken ermöglicht.

Man könnte schnell sagen, wie haben es hier mit physischer Gewalt zu tun, jedoch kaum mit psychischer Gewalt – mit Ausnahme der sexuellen Übergriffe durch Beatrice Cordua innerhalb ihres Ballettunterrichts. Mir stellt sich jedoch die Frage: Wo beginnt Gewalt, wenn wir ein Spektrum zwischen Artistik, Akrobatik, Stunts, Performance-Kunst und tatsächlicher physischer Verletzung haben? Im Rahmen der Artistik ist klar, dass die Durchstechung der

Haut so achtsam durchgeführt wird, dass keine bedrohlichen Verletzungen entstehen. Und doch stellt sich gerade an der Arbeit mit der Haut die Frage, wie weit die performative Darstellung von Verletzung in dem Rahmen des theatralen Schutzes ausreizbar ist. Es ist eine feine Grenze zwischen eindeutiger Sicherheit und körperlicher Schädigung, auf der diese Stunts sich bewegen.

Auch Sarah Kane wählt eine expressive Bildsprache. Selbst wenn sie ihre Figuren oft in Einzeilern oder in Äußerungen, die nur ein Wort umfassen, sprechen lässt, sind die Worte, die sie äußern, aufgrund der poetischen Qualität des Textes mit viel Bedeutung aufgeladen. Das Stück *zeigt* eher, als dass es erzählt; es ist eine Reihung von Bildern der Gewalt, wie sie oben im Zusammenhang mit Nancy und Sofsky erwähnt wurden. Kane spielt mit der Sprache und experimentiert mit den Grenzen des Darstellbaren, jedoch verlässt sie sich nicht nur auf die literarische Kraft. Mir zeigt sich in *GESÄUBERT* eher eine Art Misstrauen gegenüber der narrativen Funktion der Sprache, was in der sehr reduzierten Erzählung sichtbar wird, und auch darin, dass sie die Theaterschaffenden mit unmöglichen Regieanweisungen konfrontiert. Darin fordert sie eine Unmittelbarkeit der Handlung (beispielsweise soll eine körperliche Verstümmelung stattfinden), kann aber damit nur darauf verweisen, dass auch die Sprache der Regieanweisung immer gefiltert bleibt. Sie beschreibt ein Bild, aber in meiner inneren Vorstellung wird es schon verarbeitet, während ich die Anweisung lese. Es ist somit eher ein stückinhärentes literarisches Mittel, und die Inszenierung hat eine Aufgabe bekommen, muss aber ihre eigene Lösung finden, die sich so oder so vom originären Stücktext unterscheiden wird.

Vergleichend lässt sich sagen, dass *TANZ* ganz frei von Aggressionen Bilder produziert, die den Körper in seinen Stärken und seiner wundersamen Widerstandsfähigkeit zelebrieren. *GESÄUBERT* hingegen entspricht eher dem von Stehlik beschriebenen psychischen Gewaltdrama. Hier kommen Diskriminierung, Folter, soziale Unterdrückung und psychische Leiden zur Sprache, ohne jedoch eine Erklärung oder eine Lösung aufdrängen zu wollen.

Der Titel *GESÄUBERT* eröffnet mehrere Deutungsmöglichkeiten. Es lässt sich die Vernichtung großer Menschengruppen im Sinne einer faschistischen Anordnung assoziieren, eher aber noch die Reinigung im religiösen Gebrauch. Man kann vermuten, dass nach der schweren Tortur, die dieser Korpus aus sechs Figurenopfern erleiden musste, irgendeine Form von Erleichterung oder Hoffnung zu spüren ist. Ich sehe eine zynische Anspielung auf die Form von Katharsis, die uns der Mythos verspricht. Schmerz als reinigender Prozess; sollte dies die

These gewesen sein, kann man mit Blick auf Sarah Kanes Biografie nur feststellen, dass sie eine Antithese dazu formulieren wollte. Viele Religionen und Traditionen beinhalten das Moment der rituellen (mentalen wie körperlichen) Reinigung, vor allem aber das Christentum fügt die Aufladung der existenziellen Erlösung hinzu, es erzählt von der Reinheit der Seele, die schließlich dann in ein seliges und ewiges Leben übergehen kann, wenn sie sich von der Schuld und der Sünde befreit hat; wenn diese Schuld gesühnt wurde.

Kane entzieht sich einer solchen Auflösung aber auch im theatralen Sinne. Gerade in Bezug auf das Well-made Play der 90er Jahre setzt sie ein ausgefranstes Fragment ohne Erklärung, ohne klassischer Dramenstruktur, ohne fertige Figuren vor.

Schluss

Das Schreiben dieser Thesis ist zu einem Prozess geworden, den ich noch um viele Schichten hätte erweitern können. Die Literatur zum Thema Gewalt aus der Perspektive verschiedenster Disziplinen scheint auf immer weitere Texte zu verweisen, auf tiefere und erkenntnisreichere Schichten, die diesem Thema unterliegen.

Ebenso gibt es noch unzählige weitere Beispiele aus dem Theater, die unter dem Aspekt der ästhetisierten Gewalt zu untersuchen wären.

Aus dieser Recherche ist zunächst hervorgegangen, wie wesentlich das rätselhafte Phänomen der Gewalt zum basalen Menschsein gehört. Aus meiner westlich-kulturellen Prägung heraus erlebe auch ich jegliche Gewaltform als nicht verortbar. Es scheint eine tief in uns verankerte Ansicht zu sein, dass Gewalt etwas dem Menschen grundlegend Fremdes ist, und dass sich eine gewalttätige Person insofern unmenschlich verhält; als gäbe es einen Konsens darüber, dass Gewalt in der Zivilisation nicht auftauchen sollte, und wenn sie es tut, erschauert man über diesen Regelbruch.

Ich sehe aber auch deutlicher, dass diese Aussonderung von Gewaltimpulsen eine kulturelle Praxis ist, die nicht zuletzt auch auf dem Gebot der Nächstenliebe und des Mitgefühls beruht, die mit dem Christentum in die westliche Welt eingezogen sind. Diese Entwicklung bedeutet zunächst, dass durch die christlichen Institutionen eine Ordnung errichtet wurde, die auch Mitgefühl institutionalisiert hat. Gerade die bürgerliche Gesellschaft scheint sich zu jener Struktur zusammengezogen zu haben, die Gewalt – und nicht nur zerstörerische Akte,

sondern auch Gewaltbilder, -fantasien, -impulse – eben nicht duldet oder erträgt, in der man nicht über Gewalt spricht.

Es ist aber auch interessant darauf zu schauen, dass Aristoteles die Affekte von Schaudern und Mitgefühl erzeugen wollte, als sei seinen Theaterstücken eine lehrende Funktion eingeschrieben. Möglicherweise ist das Hervorbringen von Mitgefühl über die Kunst daher tiefgreifender, als dass der Mensch sie individuell als sein eigenes erlebt, anders als ein institutionalisierter Codex der Nächstenliebe es leisten kann – dessen Regelbruch auch bestraft wird.

Es scheint jedoch so zu sein, dass die Menschheit immer wieder vor der Aufgabe steht, die widersprüchlichen Affekte des Zerstörerischen und des Schützenden in ihrer jeweiligen Tiefe und Natürlichkeit zu sehen und sich an ihnen entlang zu entwickeln. Wir stehen oft vor Entscheidungen, in denen wir destruktive oder aufbauende Handlungen wählen können, und ich halte es für konstruktiver, beides gleichermaßen gültig sein zu lassen. In der künstlerischen Arbeit hat diese Ambivalenz immer einen Raum und eine Legitimität.

Mit Blick auf Holzinger und Kane hat sich mir auch die Frage nach der Moral gestellt. In Sarah Kanes Stücken stellt sich für mich meistens ein Beigeschmack von Vorwurf her, und somit auch einer Aggression, die den Blick des Lesers oder Betrachters auf die Leiden der Menschen forcieren will. Im Vergleich dazu wirkte TANZ konstruktiver und freilassender. Zwischen diesen Polen befinden sich natürlich noch unzählige künstlerische Arbeiten in der Darstellenden wie in der Bildenden Kunst, die alle auf ihre legitime und experimentelle Art eine Übersetzung für Gewalt und Schmerz finden, und immer wieder unter Beweis stellen, dass das Medium der Kunst – vielleicht durch die Notwendigkeit der Unordnung – zutiefst geeignet ist, Gewalt erträglich zu machen und es zu ermöglichen, sie in diesem «Spiegel» anzuschauen – ohne dass der Spiegel eine moralische Lehrfunktion beansprucht.

Ich selbst halte es für valide, Gewalt auch in ihren facettenreichen Ausformungen von Grausamkeit zu zeigen, und immer wieder neue Übersetzungen und Abstraktionen zu finden. Auf diese Art stellen wir diesen Impulsen der Gewalt ein Repertoire an Bildern und Sprache zur Verfügung und geben ihnen somit einen Ort. Weniger kann das Theater hier eine moralische Lehre bereitstellen, als dass es Platzhalter und Spiegel für die Existenz von Gewalt sein kann. Das Theater hat das Potenzial, die Spannung und Aufladung von Gewalt auszuhalten, und das tut es kompensatorisch für die Theaterschauenden.

Quellenverzeichnis

- Anzieu, Didier: *Das Haut-Ich*. Frankfurt a.M. 1996.
- Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte–Körperbilder–Grenzdiskurse*. Hamburg 1999.
- Kane, Sarah: *Sämtliche Stücke*. Hamburg 2002.
- Müller-Salo, Johannes: *Gewalt. Texte von der Antike bis in die Gegenwart*. Stuttgart 2018.
- Nancy, Jean-Luc: *The Ground of the Image*. New York City 2005.
- Reemtsma, Jan-Philipp: *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*. Hamburg 2008.
- Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen*. Frankfurt a.M. 2006.
- Sofsky, Wolfgang: *Traktat über die Gewalt*. Frankfurt a.M. 1996.
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. München 2003.
- Stehlik, Eva: *Thematisierung und Ästhetisierung von Gewalt im spanischen Gegenwartstheater*. Hildesheim 2011.

Theateraufführungen

Tanz. Regie und Choreografie: Florentina Holzinger, Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt, Premiere: 14.11.2019. Besuchte Vorstellung: 15.11.2019.

Internetquellen

- Aleks Sierz: *What is In-Yer-Face-Theatre?* <http://www.inyerfacetheatre.com/what.html>, 2010 Zuletzt besucht am 9.12.2021.
- Farnam Street Media Inc.: *Mirror your audience* <https://fs.blog/lessons-marina-abromovic/> zuletzt besucht am 9.12.2021.
- M HKA Ensembles: *Rest Energy*. <http://ensembles.org/items/rest-energy?locale=de>, zuletzt besucht am 9.12.2021.
- Tate Americas Foundation: *Rhythm 0*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/abramovic-rhythm-0-t14875> Zuletzt besucht am 9.12.2021.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung Deckblatt: <https://www.tanzforumberlin.de/produktion/tanz/>, zuletzt besucht am 9.12.2021

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Alle Stellen, die ich wörtlich oder sinngemäss aus öffentlichen oder nicht öffentlichen Schriften übernommen habe, habe ich als solche kenntlich gemacht.

Zürich, den 13.12.2021

Unterschrift

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized initial 'D' followed by a series of connected, flowing letters that appear to be 'Pom'.