

14. VorLesung, 20. Oktober 2016, dramagraz

Ich, armer Orpheus.

Oder warum es eigentlich unmöglich ist, Ich zu sagen.

*Orpheus wird von Mänaden zerrissen, und die
einzelnen Glieder schwimmen im Fluss, und jedes
Teil singt weiter. Der Gesang ist nicht zu Ende,
aber er ist ein anderer geworden.*

Heiner Müller

Im Alter von acht Jahren habe ich mich entschlossen, Dichter zu werden. Da hatte ich von Orpheus noch nicht gehört, aber ich hatte bereits eine zutiefst unglückliche Kindheit hinter mir, die ich damals so sehr verdrängte, dass ich mich erst jetzt, sechzig Jahre später, wieder an Einzelheiten zu erinnern beginne. Ich fühlte mich ungeliebt, nicht angenommen und gänzlich unverstanden. Meine Zuflucht war Ich. Ich war der, dem ich mich anvertrauen konnte. Meine emotionale Nähe zu anderen Menschen beschränkte sich auf mich. Ehrlich gesagt, bin ich noch immer meine nächste und erste Bezugsperson. Freilich könnte man sagen, dass das bei jedem Menschen mehr oder weniger so ist. Aber ich denke, nicht jeder Mensch erlebt das auf eine derartige traumatische und dramatische Art und Weise. Denn dieser Zustand war keineswegs der von mir gewünschte. Im Gegenteil:

Dieses Ich verzehrte sich vor Sehnsucht nach Nähe, Wärme und Liebe. Aber die bekam es nur von sich selbst. Seine Freunde, seine Bezugspersonen, die Menschen, die ihm nahekamen, waren die Menschen, denen es in den Büchern begegnete. In einem seiner ersten Prosatexte warf es seinen Eltern vor, ein Zufallsprodukt zu sein. So wenig dieses Ich sich erwünscht fühlte, so sehr versuchte es, sich einen Platz in dem ihn umgebenden sozialen Gefüge zu erobern. Aber nur in den Büchern, die es heimlich, anstatt zu lernen, las, fühlte es sich aufgehoben. Es begann, seine Gedanken niederzuschreiben. Es träumte davon, unter den Dichtern der Beste zu sein und wie Orpheus die Götter und Menschen, ja sogar Tiere, Pflanzen und Steine mit seinem "Gesang" zu betören. Die Bäume sollten sich zu ihm neigen, wenn es spielte, und die wilden Tiere sich friedlich um es scharen. Selbst die Felsen wollte es angesichts seines schönen "Gesangs" zum Weinen bringen.

Wenn ich meinen Werdegang vom kindlichen Reimdichter über den grölenden, drogenabhängigen Rockmusiker hin zum Uraufführungsregisseur betrachte, erinnert mich das an den Bogen der Orpheus-Rezeption im 20. Jahrhundert, den die Kulturwissenschaftlerin Solveig Malatrait in einem Essay als Entwicklung des Orpheus vom "Steine-Erweicher zum Straßenmusiker" auf der französischen Bühne nachzeichnete.¹ Dabei stellt sie fest, dass sich Orpheus in seiner rezeptiven Modellierung zunehmend mit diesseitigen, ja alltäglichen Problemen konfrontiert sieht und seine Eigenschaften als Genius und bedingungslos Liebender demontiert werden zu einem Durchschnittsmenschen. Der Orpheusstoff wird im 20. Jahrhundert mehr als Stoff und Material verwendet. Wobei sich jedoch die Selbstreferenzialität wie ein roter Faden durch alle Bearbeitungen zieht: Bei Cocteau zum Beispiel wird das Ringen des Künstlers um Inspiration selbst zum mythischen Vorgang. Anouilh's Orpheus wird dagegen künstlerisch zum bloßen Spielmann degradiert, der verhaftet in obsessivem Kleinmut auch keine anderen Möglichkeiten zur Verfügung hat als der gemeine Bürger.²

Was also brachte mich dazu, zu dichten und zu singen?

Zuallererst war es die Einsamkeit, von der Salvatore Sciarrino so treffend behauptet, sie sei nichts als die Oberfläche des Verlassen-Seins. Mir war aber nicht Eurydike geraubt worden, sondern meine Mutter. Und dieses Verlassen-worden-Sein von einer Person, deren Teil ich doch war, verursachte tiefe Wunden, unsichtbare. Das Wehtun war nicht zu ergründen, ein Phantomschmerz, dessen Ursache ich nicht auszumachen vermochte. Erst als ich von Frauen verlassen wurde, wieder wieder, viel viel später, schälte sich aus dem Nebel der Erinnerung die Vermutung, dass ich in jeder Frau bloß meine Mutter gesucht hatte. Damals aber, und auch noch viele Jahre später, betrachtete ich meine Einsamkeit als ein für einen schöpferischen Menschen notwendiges Schicksal, das unabdinglich notwendig sei für die Entfaltung der Kreativität und dem ich mich aussetzen musste.

Freilich geschah das zuerst im Verborgenen: im kleinen Zimmer im ersten Stock des Einfamilienhauses meiner Eltern in dem kleinen oststeirischen Provinzstädtchen Feldbach. Schüchtern sollte ich erst im Gymnasium meiner Deutschprofessorin, in die ich mich verliebt hatte, ein paar Gedichte übergeben. Dieser Versuch, jemanden an

meinen intimsten Gedanken teilhaben lassen zu wollen, endete in einer Katastrophe: Die Professorin überreichte die Gedichte meinem Vater beim Elternsprechtag mit der Empfehlung: "Ihr Sohn soll lernen anstatt Gedichte zu schreiben!"

Bis heute kann ich nicht sagen, ob ich mich meinen Verzweiflungen nach der ödipalen Phase hingegeben und sie freudig hingenommen habe als etwas mich Bereicherndes, oder ob mir das Schicksal - so blöd das jetzt auch klingen mag - keine andere Wahl gelassen hat, als mich zu zerfleischen und gleich dem von den Mänaden zerrissenen Orpheus weiter singen zu müssen, auf der Suche nach einem immer neuen, anderen, noch zu erfindenden, fernen Gesang.

"... ich werde also weitermachen", heißt es am Ende in Becketts letztem Roman *Der Namenlose*, einem Monolog ohne Anfang, ohne Ende, auf der hoffnungslosen Suche nach sich selbst. Dieses Ich, Mahood, erlebt nichts mehr, kennt keine Geschichten mehr, es ist ein Wesen, das nur mehr aus Kopf und Rumpf, aus einem Arm und einem Bein besteht, in einem Blumenkübel lebt, versucht sich zu konzentrieren, zu denken, nur noch zu denken, um zu fragen - aber *was*, das ist auch schon die Frage! - also, um sich fragend am Leben zu erhalten: "... ich werde also weitermachen, man muss Worte sagen, solange es welche gibt, man muss sie sagen, bis sie mich finden, bis sie mir sagen, seltsame Mühe, seltsame Sünde, man muss weitermachen, es ist vielleicht schon geschehen, sie haben es mir vielleicht schon gesagt, sie haben mich vielleicht bis an die Schwelle meiner Geschichte getragen, vor die Tür, die sich zu meiner Geschichte öffnet, es würde mich wundern, wenn sie sich öffnete, es wird ich sein, es wird das Schweigen sein, da wo ich bin, ich weiß nicht, ich werde es nie wissen, im Schweigen weiß man nicht, man muss weitermachen, ich werde weitermachen."³

"Das sind die letzten bedrückenden Verlautbarungen des Ich in der Dichtung, von denen wir wissen", schrieb Ingeborg Bachmann 1960 zu Becketts Text, "während wir jeden Tag hartnäckig und mit dem Brustton der Überzeugung 'Ich' sagen, belächelt von den 'Es' und 'Man', von den anonymen Instanzen, die unsere Ich überhören, als redete da Niemand. Aber wird von der Dichtung nicht, trotz seiner unbestimmbaren Größe, seiner unbestimmbaren Lage immer wieder das Ich hervorgebracht werden, einer neuen Lage entsprechend, mit einem Halt an einem neuen Wort? Denn es gibt keine letzte Verlautbarung. Es ist das Wunder des Ich, dass es, wo immer es spricht, lebt; es kann nicht sterben - ob es geschlagen ist oder im Zweifel, ohne

Glaubwürdigkeit und verstümmelt - dieses Ich ohne Gewähr! Und wenn keiner ihm glaubt, und wenn es sich selbst nicht glaubt, man muss ihm glauben, es muss sich glauben, sowie es einsetzt, sowie es zu Wort kommt, sich löst aus dem uniformen Chor, aus der schweigenden Versammlung, wer es auch sei, was es auch sei. Und es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je - als Platzhalter der menschlichen Stimme."⁴

"Wir sind unsere Erinnerung", heißt es bei Jorge Lu s Borges, "wir sind dieses phantastische Museum der sich ständig verändernden Gestalten, dieses Gebirge zerbrochener Spiegel."

Wenn man beobachte, unter welchen Umständen Menschen, die keine Künstler sind, jemals beginnen, Kunstwerke anzufertigen, dann steche eine Bedingung schnell hervor: nämlich die der Liebe - in allen Abstufungen und Bedeutungen des Wortes, stellt der Philosoph Robert Pfaller fest: "Verliebte produzieren zum Beispiel Collagen als Liebesbeweise für ihre Geliebten; Erwachsene erfinden Lieder als Geburtstagsdarbietungen für ihre Freunde; Kinder fertigen Zeichnungen an als Weihnachtsgeschenk für Eltern oder Großeltern."

Pfaller vermutet, dass uns möglicherweise das Beispiel der nicht professionellen Künstler nur mit gr o erer Deutlichkeit eine notwendige Bedingung zeige, die für jegliche künstlerische Produktion gelte: Man muss lieben, um Kunst machen zu können.

"Da die Liebe allgemein, psychoanalytisch gesprochen", laut Pfaller "eine Beziehung der Übertragung ist, können wir diesem Sachverhalt nun die folgende theoretische Formulierung geben: Um produzieren zu können, müssen die Kunstschaffenden in einer *Übertragungsbeziehung* stehen. Sie müssen das Gefühl haben, dass jemand bereit ist, sie zu lieben, im Gegenzug für etwas, das von ihnen erwartet wird. [...] [Der französische Soziologe Marcel] Mauss hat darauf hingewiesen, dass man eigentlich nur etwas Unbrauchbares verschenken kann. Natürlich gibt es hier Abstufungen, und wir schenken schon einmal vielleicht jemandem ein Hemd; aber wenn, dann vielleicht nur ein ganz besonderes, glamour ses, das er nicht jeden Tag, sondern nur zu bestimmten Anlässen wie Partys tragen kann. [...] Ich kann [aber]

nicht zu meinem Freund Otto sagen: 'Otto, du bist doch so ein armer Kerl. Jetzt ist Weihnachten. Weißt du was, ich schenke dir die Miete für Januar.' Das geht nicht. Es muss ein Minimum an Unbrauchbarkeit gewahrt bleiben, damit das Geschenk annehmbar ist.

Wir beobachten somit, wie hier, mitten in der Alltagspraxis, so etwas wie *Abstraktion* entsteht - das heißt: die für Kunstwerke charakteristische Entzogenheit gegenüber alltäglichem Gebrauch."

Ein drittes Moment betreffe beide der zuvor genannten Seiten, sowohl die Geber als auch die Nehmer von Gaben beziehungsweise Kunstwerken. Man müsse das Geschenk überreichen, und man dürfe es, wenn man es bekommen habe, nicht in profaner Weise verwenden.

Pfaller führt aus: "Die Glücklichen im Leben und die Spieler müssen den Gewinn weitergeben entweder, indem sie wieder spielen und das Geld aufs Spiel setzen oder indem sie großzügig andere Leute beschenken. Mit etwas, das man sozusagen ohne Arbeit gewonnen hat, kann man nicht so leicht umgehen wie mit den Gewinnen, die man aus der Arbeit bezieht. Das muss man genauso, wie man es geschenkt bekommen hat, auch wieder weiterschenken. Hier scheint ein Tabu spürbar, das es verbietet, solche Dinge einem profanen, nützlichen Gebrauch zuzuführen. [...] Wenn es richtig ist, dass Kunstschaffende im Allgemeinen nur durch die soziale Übertragungsbeziehung zum Produzieren befähigt werden, dann haben sie völlig recht, wenn sie das Gefühl haben, hier der Gesellschaft etwas zurückgeben zu müssen; ganz ähnlich wie der glückliche Gewinner, der seine Freunde zum Essen einlädt. [...] 'Spieler haben sehr oft das Gefühl, dass sie das, was sie gewonnen haben, nicht einfach behalten und als Gewinn verbuchen können. Sie müssen es wieder weitergeben. Das im Spiel gewonnene Geld *brennt ihnen auf den Nägeln*', schreibt Georges Bataille in diesem Zusammenhang.

Hieraus erklärt sich wohl auch das für das Kunstmachen charakteristische zwanghafte Moment: Kunstschaffende haben in inspirierten Momenten das Gefühl, um jeden Preis Kunst machen zu müssen; auch wenn dies ihre ökonomische oder bürgerliche Existenz, ihr Familienleben oder auch ihre Gesundheit ruinieren mag. Wer der Kunstproduktion dieses grandiose Moment von Glamour und Souveränität im Sinne Batailles abspricht, übersieht einen entscheidenden Aspekt existierender Kunst und stuft die zukünftige auf das Niveau einer kleinlichen und überschaubaren

Erfüllungspraxis herab. Und er verkennt das triumphale Moment von Glück, die enorme Erfüllung, die in diesem scheinbar getriebenen und nicht selten gequält anmutenden Tun liegt. [...] Auf die künstlerische Produktion lässt sich darum wörtlich die Formel anwenden, die Jacques Lacan als eine Definition der Liebe geprägt hat: Sie besteht darin, *zu geben, was man nicht hat* (und wir können sogar, wie Lacan, fortsetzen: *an jemanden, der es nicht haben will*). Das Kunstwerk als Liebesgabe ist das exemplarische Beispiel dessen, was in jeder Liebe gegeben wird. Die Liebenden, die Kunst herstellen, geben darin das, was sie nicht haben - ihr Nichteigentum. Und da fast alle Liebenden offenbar immer in irgendeiner Weise zu Kunstschaffenden werden, lässt sich sagen, dass das Geben dessen, was man nicht hat, offenbar notwendigerweise eine materielle Gestalt annimmt: Die als Liebesgaben produzierten und überreichten Artefakte sind die Materialisierungen dessen, was die Liebenden nicht haben und nun geben."⁵

"In des Malers stillen Momenten", lese ich in Lawrence Durrells Gedicht *Orpheus*, das er 1955 geschrieben hat, "des Wortsuchers Versuch/ das Wort zu finden, segelst du/ wie ein riesiger Albatros,/ gebreitet die Schwingen aus Schnee,/ über die Ränder, im Spätlicht der Welt:/ In solchen Papierschiffen, dank/ dir, als dem Lotsen darin,/ nehmen die Wenigen/ auf phantasiegekräuselter Flut/ Kurs auf die Liebe, die sank."

In Ingeborg Bachmanns hingebungsvoller Bewunderung Samuel Becketts, in Robert Pfallers Ausführungen über Kunst und Liebe, in Borges und Durrells Zeilen finden sich vielleicht Antworten auf die Fragen, die Dea Loher in ihrem Theaterstück *Land ohne Worte*, einer Reflexion über die Möglichkeit von Kunst in unserer heutigen Welt stellt: In K., einer Stadt am Rande der Menschlichkeit, hat eine Malerin Krieg, Gewalt und Armut erlebt, die sich nicht mehr darstellen lassen. Seither weiß sie nicht mehr, was ihr Sujet in der Kunst noch sein könnte. Dea Loher hat ein eindrucksvolles Monodrama geschaffen, das die unbequeme Frage stellt, was Kunst in unserer Welt darstellen, bewirken, verändern kann.

Die Frage nach dem Sinn von Kunst stellt sich nicht nur nach der Lektüre dieses

Stücks und nach den Erfahrungen, die jemand in einem Kriegsgebiet, im konkreten Fall in Kabul, gemacht hat. Dieser Text bietet aber eine Gelegenheit, konkret darüber nachzudenken und zu hinterfragen, ob Kunst nicht mehr ist und sein kann und sein MUSS als das Thematisieren von Anteilnahme und das Hausierengehen mit der eigenen Leidensgeschichte, noch dazu, wenn sie in einen Kontext mit einer erschütternd grausamen Wirklichkeit gestellt wird.

"Die Autorin Dea Loher wurde 2005 nach Afghanistan eingeladen, um dort einen Schreibworkshop zu geben. Beinahe wäre ihr über diese Erfahrung die Fähigkeit zu schreiben abhanden gekommen: Die Eindrücke von Armut und Gewalt in dem kriegsgeschüttelten Land verstörten die 43-jährige Dramatikerin so nachhaltig, dass sie den Sinn jedweder künstlerischer Aktivität im Angesicht der grausamen Wirklichkeit zu bezweifeln begann. Aber dann hat Dea Loher ihre Zweifel doch produktiv genutzt und *Land ohne Worte* geschrieben", war in einer Kritik der Uraufführung im Deutschlandradio zu hören: "Das klingt ein bisschen nach Selbst-Therapie, ist es aber nicht im Geringsten. Dea Loher ist ein Monolog geglückt, der klug die Möglichkeiten von Kunst und vor allem ihre Grenzen reflektiert. Dazu hat sie die nagenden Zweifel einer Malerin in den Mund gelegt, die eine zeitlang in der Stadt K. verbracht hat - K wie Kabul - und dort zur Erkenntnis gelangt ist, bisher nur Oberflächen gemalt zu haben und nie zum schmerzlichen Kern der Dinge vorgedrungen zu sein."

Die Autorin selbst findet, dass sie am Text völlig gescheitert ist und schreibt, dass sie "nach wie vor ratlos sei, wie man sich diesem riesigen Thema adäquat nähern soll, auf dem Theater wahrscheinlich unmöglich. Oder nur für jemanden denkbar, der wirklich über die Innensicht verfügt." Die Anfrage nach einem Gespräch lehnt sie mit Bedauern ab, weil sie dazu nicht in der Lage sei.

Während in den Münchner Kammerspielen eine Darstellerin bewaffnet mit einem Pinsel und einem Kübel schwarzer Farbe die Verstörung ihrer Figur in wüste Angriffe auf die Scheiben, die sie umgeben, übersetzt hat, versuche ich in meiner Arbeit mit dem Komponisten Periklis Liakakis und der Sprechperformerin Gina Mattiello diesem Thema beizukommen, indem wir den Text in hörbare Bilder übersetzen, in

KlangBildLandschaften, die erst im Kopf des Zuschauers sicht- und wahrnehmbar werden. Wir werden versuchen, das Publikum zu Augenzeugen des Geschehens im Kopf der Dichterin zu machen. Nicht die Situation in Afghanistan ist das Thema, sondern was diese Situation in der Betrachterin ausgelöst hat. Musik als bildgewordenes Wort im weitesten Sinn: Entäußerung, Übergebung, Urschrei, Stottern, Stöhnen, Schreien, Gestammel ...

Wir werden die Frage auch dem uns umgebenden Raum stellen, den die Kreatur umgebenden Zuschauern. Es wird uns kein Kriegslärm wie in Kabul umgeben, aber es werden Geräusche sein, die verstören, wenn wir sie uns *bewusst* machen: das Magenknurren, das Sesselrücken, das Folgetonhorn eines Rettungsautos, das Räuspern, ein Gähnen, das Läuten eines Telefons, ein lautes Rufen auf der Straße, Kinderlachen ... Der Raum wird der Ort sein, wo wir die Gelegenheit haben werden, uns die Welt bewusst zu machen, der *wir* ausgesetzt sind.

Diese Installation soll uns auch daran erinnern, dass wir atmen und leben dürfen in einem abgeschotteten, sozialisierten und befriedeten Raum, dass wir uns aber nicht sicher sein dürfen und können, auf welcher Seite der Geschichte wir uns wiederfinden würden, wären wir unter anderen Umständen, in einem anderen Land geboren worden. Wir sollten auch gelegentlich hinterfragen, auf welcher Seite wir denn nun wirklich stehen? In diesem gemeinten doppelten Sinn.

"wissen Sie dieser maler/ R. den ich am meisten bewundere/
von dem hat einer mal gesagt/ *he was making an
environment/ where your whole spirit becomes isolated*",
sagt die junge Malerin im Stück, "das ist es aber gar nicht/
das ist als ziel total falsch/ das gegenteil ist richtig versucht
werden muss/ *where your whole spirit connects to
everything/* wenn das nicht schon wieder so
kunstpopulistisch klingen würde⁶

Zeigen möchte ich dieses Monodrama in Galerien, nachdem eine Ausstellung abgehängt wurde und die nächste Ausstellung noch nicht gehängt ist oder in aufgelassenen Werkstätten, in ehemaligen Festsälen, Hinterzimmern von Gasthäusern, an Orten, in denen Leben stattgefunden hat und stattfindet: der Raum

als Auditorium, wo Menschen zusammenkommen und soziale Probleme erörtern. Der Raum muss *leer* sein (im Sinne von jeglicher anderen Funktion als der einem Raum zukommenden) und von nichts als von seiner Funktion als leerer Raum erzählen. Hinein stellen werden wir einen zwei mal zwei Meter großen und zwei Meter hohen Würfel, auf dem sich die Sprechperformerin ausgesetzt befindet; von unten/innen beleuchtet. Das Publikum wird um den Würfel herum sitzen und die Performerin kontrollieren. Observiert von vier Überwachungskameras wird jede Bewegung auf vier Monitore übertragen, die an den vier dem Publikum zugewandten Seiten des Würfels montiert sind. Der Komponist Periklis Liakakis wird die Entäußerungen dieser Kreatur in seiner Komposition dokumentieren. In uns, in unserem Kopfarchiv, im Raum werden sie nicht nur den Augenblick der Wahrnehmung prägen, sondern auch unsere Erinnerung an uns ...

Dea Loher ist nach eigener Aussage eine Reisende zwischen Berlin und der Welt. Aber ihr kommt es nicht so sehr auf das "Reisen" an, als auf das "Fremdsein". "Fremdsein empfinde ich als große Erleichterung", sagte sie in einem Interview: "Erst mal nichts verstehen müssen. Super. Und sich dann ins Unbekannte hineinforschen zu dürfen." Wir möchten in dieser Produktion versuchen, den Abstand zwischen DA, wo sich gerade UNSER Lebensmittelpunkt befindet und DORT, wo der Abend angesiedelt ist, einem NICHT-Ort, die Fremdheit herzustellen, die uns gemeinsam ermöglicht, in ein uns bis dahin noch Unbekanntes, vielleicht Erahntes hineinzuforschen. Wie heißt es so voller Sehnsucht im Text: "der schmerz/ der schmerz muss da sein/ immer präsent/ und das glück"

Der Regisseur Matthew Akers, der die Dokumentation *The Artist Is Present* über die Performance-Künstlerin Marina Abramović drehte, war sehr erstaunt über die bedingungslose Bereitschaft der Künstlerin, ihr gesamtes Leben vor seiner Kamera auszubreiten. Er begriff aber dadurch, dass Abramović ihre gesamte Laufbahn hindurch ständig die Grenze zwischen Leben und Kunst verwischt hat. Es stellte sich für ihn die Frage, ob sie für die Kamera etwas vorführte oder nicht. Außerdem stand er zu Beginn der Dreharbeiten der Aktionskunst skeptisch gegenüber. "Marinas Stellung in der Kunstgeschichte war mir durchaus vertraut", schrieb er im Beiheft zum Film, "aber die Performance ist ja per Definition eine flüchtige Kunst - nur

wer persönlich anwesend ist, kann die Macht der Verwandlung wirklich vollständig erleben. [...] Mich von ihr als Gegenstand des Films verführen zu lassen, war eine Sache - eine ganz andere, mich ihrem Mythos hinzugeben."⁷

Ein Teil im Film erzählt von Abramovičs Arbeit mit ihren langjährigen Lebenspartner Ulay, die 1975 mit ihrer Begegnung in Amsterdam anfang und 1988 mit der Trennung auf der chinesischen Mauer endete.

"Während sie in der ersten Zeit ihrer Karriere als Einzelgängerin gearbeitet hatte", schreibt der Kunsthistoriker Klaus Biesenbach, "waren die gemeinsamen Arbeiten mit Ulay [...] sowohl Werke des Erduldens als auch Metaphern für Liebe und Partnerschaft, insbesondere für die Idee der platonischen Liebe, in der sich die Sehnsucht nach Perfektion durch den anderen erfüllt. Die bereits in den frühen 1980er Jahren konzipierte Performance *The Great Wall Walk* sollte ursprünglich mit der Hochzeit von Abramovič und Ulay enden, sobald sie sich auf ihrem Weg vom jeweils entgegengesetzten Ende der chinesischen Mauer in der Mitte treffen würden. Doch als das über neunzig Tage andauernde Werk 1988 endlich umgesetzt werden konnte, hatten die beiden sich bereits getrennt, und ihr Treffen wurde zu einem Abschied. Über diesen Bruch sagte sie: 'Bis ich 1988 die chinesische Mauer entlang gelaufen war, wollte ich, dass das Publikum mich nur auf eine Weise sieht, sehr radikal, ohne Make-up, hart, spirituell. Aber nach dieser Erfahrung und dem ganzen Trennungsschmerz gab es einen Moment, in dem ich beschloss, mein Leben zu inszenieren und es zu genießen."⁸

Marina Abramovič hat sich für ihre Kunst Messer in die Finger gerammt, sich einen Judenstern in die Haut geritzt, sie ist durch Flammen gesprungen und 2500 Kilometer die Chinesische Mauer abgelaufen. Ihren größten Erfolg aber feierte sie, als sie sich 2010 im New Yorker MoMA auf einen Stuhl setzte und nichts anderes tat, als den Besuchern der "Ausstellung" in die Augen zu schauen, die ihr gegenüber Platz nahmen: 90 Tage lang, sechs Tage in der Woche, immer sieben Stunden am Stück; ohne Pause, ohne zu essen, zu trinken, zu sprechen; oder auf die Toilette zu gehen. Der Stuhl war für diesen Fall mit einem entsprechenden Loch und einem Auffangbecken versehen.

"Verletzlichkeit, menschliche Interaktion, Projektion, Opfer und die Wahrnehmung der Zeit schälten sich als einige der bedeutenden Ideen heraus", beschrieb Akers seine Eindrücke im Laufe der monatelangen Dreharbeiten. "Marina bezeichnete diese Aktion

als Höhepunkt all dessen, worum sie sich ihr Leben lang bemüht hatte. Mich verwirrte diese Aussage zunächst, weil es bei diesem Werk doch auch um etwas ging, was fast nichts ist. Strebte sie gar nichts - das Nichts - an? [...] Wenn ich mir anfangs Sorgen gemacht hatte, dass Marinas eher theatralische Seite die Oberhand gewinnen könnte und meine Skepsis bestätigen würde, so wurde ich durch die nüchterne Strenge der Performance eines Besseren belehrt. Außerdem hatte das Werk, obwohl es sich unbedingt auf Marinas Persona gründete, gleichzeitig und paradoxerweise nichts mit ihr zu tun. Statt Marina in die Augen zu schauen und die Künstlerin zu sehen, erblickten die Teilnehmer oft, was sie als Projektion ihrer selbst beschrieben."⁹

Russisches Roulette ist für Marina Abramović eine typische Metapher für die Unterschiede zwischen Performancekunst und Schauspiel: Die Performancekünstlerin benutzt eine geladene Waffe und riskiert den Tod; die Schauspielerin benutzt eine Attrappe und simuliert den Tod. Die Idee, ihr eigenes Leben zu spielen, trug sie nach eigener Aussage lange mit sich herum, herauskristallisiert hat sie sich aber erst nach der Trennung von Ulay. "Es tat so weh, psychisch wie physisch, dass ich mit meiner Arbeit nicht weitermachen konnte. Die einzige Lösung, die ich sah, bestand darin, etwas Abstand zu mir selbst zu bekommen, indem ich mein eigenes Leben inszenierte. [...]

Ich erinnerte mich [nach der Performance im MoMA] an jede einzelne Person, weil ich zu jeder derart intensiv Kontakt aufgenommen habe. Es kommt immer noch vor, dass ich Menschen auf der Straße begegne, und wenn wir uns anblicken, sagen sie 'Oh mein Gott!' Dann geben wir uns Küsschen, reden miteinander, manchmal fließen auch Tränen.

Ein Mann saß mir 21 Mal gegenüber, beim ersten Mal saß er zweieinhalb Stunden dort. Am nächsten Tag waren es sieben Stunden - keiner sonst hat es auf sieben Stunden gebracht: von morgens bis abends. Und er kam immer wieder. Er wurde zu einer Art Schutzengel. Er tauchte auf, und wenn wir uns dann gegenüber saßen, übertrug er mir die Energie, um die Performance durchzuhalten. Er hat sich eine 21 auf den Arm tätovieren lassen. Ich lerne diese Person also auf einer sehr intensiven Ebene kennen, und ich habe den Eindruck, dass diese Beziehung intimer ist als die zu meiner Familie, denn ich hatte ja Augenkontakt mit einer mir völlig fremden Person. Als die Performance dann abgeschlossen wurde, war der Mann zugegen, aber ich konnte nicht

mit ihm sprechen. [...] Doch dann haben wir uns angefreundet. So entsteht eine Freundschaft auf einer völlig neuen Ebene. Im Grunde besteht die Erfahrung darin, völlig fremden Menschen ständig Liebe zu vermitteln, und das hat mich komplett verwandelt. [...] Ich entwickelte eine ganz neue Lebenseinstellung: Was muss ich tun? Worin besteht meine Leidenschaft auf diesem Planeten? Ich sehe meinen Weg viel klarer vor mir als jemals zuvor."¹⁰

Während der Dreharbeiten zu *The Artist Is Present* haben sich Marina Abramović und Ulay nach jahrzehntelanger Kontaktsperre wieder angenähert. Sie sind zwar immer noch unterschiedlicher Meinung, wer damals, 1988, wem untreu gewesen sei, erkennen einander aber als die großen Fixpunkte im jeweiligen Leben an. Einer der schönsten Momente des Films ist es, als Ulay am Eröffnungsabend der Ausstellung den Platz gegenüber Marina Abramović einnimmt und sie dabei zum einzigen Mal während der gesamten 90 Tage die Fassung verliert, aus ihrer Regungslosigkeit ausbricht und lächelnd seine Hände ergreift.

"Vor mir gingst du her/ und stießest mich zurück/ zum grünen Licht, dem einstmals Fangzähne/ gewachsen waren, die mich töteten.// Ich war gehorsam, aber taub,/ nicht anders als ein eingeschlafner/ Arm; die Rückkehr/ zur Zeit war nicht von mir gewählt", lässt Margaret Atwood Eurydike in einem Gedicht zu Orpheus sprechen: "Vor deine Augen hieltest du dir stets/ das Bild, von dem du wolltest,/ dass ich es würde: wenn ich wieder lebte./ [...] Du konntest niemals glauben, dass ich mehr war als dein Echo."¹¹

In einem Gespräch mit Alexander Kluge interpretiert Heiner Müller das Schicksal des Orpheus so: "Nachdem seine Frau Eurydike durch einen Schlangenbiss gestorben ist, geht er in die Unterwelt, um sie durch Einsatz seines Gesangs auszulösen. Das gelingt ihm auch, er darf sie mitnehmen, aber er darf sich nicht umsehen, und wie sie so gehen im Dunkeln, sieht er sich irgendwann um. Dann wird er verfolgt von thrakischen Frauen, Anhängerinnen von Dionysos. Das war in Bulgarien, in Thrakien. Den Fluß kann man auch noch besichtigen, wo das passiert ist. Die haben ihn verfolgt durch den Wald; aber alles, was er besungen hatte, konnte ihn nicht verletzen. Sie

haben Steine auf ihn geworfen, aber Steine hatte er natürlich besungen, die Steine tanzten um ihn herum. Sie haben mit Ästen nach ihm geschlagen, das ging auch nicht, denn die Bäume hatte er auch besungen. Also alles, was er besungen hatte, konnte ihn nicht verletzen. Dann kam er an eine Lichtung und da waren Bauern, die pflügten gerade, und die liefen weg vor diesen rasenden, wildgewordenen Frauen. Dann haben die Frauen den Orpheus getötet mit Pflügen und Hacken, also mit den Werkzeugen der Bauern. Weil die hatte er nie besungen."¹²

Der Schriftsteller Alberto Savinio hielt 1948 unmissverständlich fest: "Orpheus verachtete die Frauen nicht: Er liebte sie. Er liebte sie *in Eurydike*. Und das ist die mystische Form der Liebe. Aber im Grunde, im innersten Grunde liebte Orpheus auch Eurydike etwas 'vermittelt', denn mittels Eurydike liebte er sich selbst; besser gesagt, er liebte Eurydike *in sich selbst*. Weil Orpheus Künstler war. Er war *der Künstler*. Und der Künstler ist *der einsame Mensch* par excellence. Wie es auch sein Name bezeugt, der von dem griechischen *orphanòs* und von dem lateinischen *orbis* herrührt: der Einsame."¹³

In seiner Untersuchung *Über die Unmöglichkeit, Ich zu sagen* erzählt der Philosoph Giorgio Agamben, dass Karl Kerényis autobiografischer Essay *Miti e Misteri* mit der Mahnung "Mensch, sag nie Ich!" beginnt. Jedes Selbstportrait, das "darin besteht, Ich zu sagen", laufe Gefahr, die Fluidität und Plastizität des zu erfassenden Ich, seine "Gestalt" zu verfehlen. Gerade weil uns der Zugang zur Mythengenesse versperrt sei, komme die Mythenforschung als der für ihn einzig mögliche Weg zum Selbstportrait in Frage: die einzige Weise, sich in ein Verhältnis mit einer fluiden, plastischen, lebensträchtigen Ich-Gestalt zu setzen, in der er sich wiedererkennen könne, ohne sie *aussagen* zu müssen.

Ein Zitat, das für den Mythenforscher, Germanisten und Autor Furio Jesi eine strategische Funktion hat, ist ein Vers aus Rilkes *Sonette an Orpheus*: "Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung." Diese Zeile zitierte Jesi in seinem erst posthum veröffentlichten Buch *Spartakus*. Rilkes Vers wird hier im Kontext seiner Theorie eines gespaltenen Subjekts gleichsam als deren Lösungsformel heranzitiert. Denn in Jesis Denken jener Phase (1968-1969) ist der Mensch in scheinbar widersprechende Elemente gespalten, in Bewusstsein und Unbewusstes, Leben und

Tod, geschichtliche Zeit und mythische Zeit. Diese zwei Dimensionen sind jedoch nicht räumlich getrennt, und Rilkes Vers beschreibt gerade seine Überschneidung: Indem sich der Mensch wie eine Quelle ergießt, indem er sich selbst als Subjekt zerstört und vor sich stirbt, nimmt er an der geschichtlichen und zugleich an der mythischen Zeit teil.¹⁴

"Das Ich kennt in Einem Leben und Tod, Fortdauer und Zerstörung seiner selbst, geschichtliche Zeit und mythische Zeit", schreibt Jesi in *Sparakus*. "Es ist das gemeinsame Element, der Punkt der Überschneidung zweier Universen: das des Lebens und der geschichtlichen Zeit und das des Todes und der mythischen Zeit [...]. Das Ich, das die historische Zeit erleidet, obgleich es an der mythischen Zeit teilhat, 'ergießt' sich in dem Augenblick, in dem es den Mythos betritt 'als Quelle' und d.h. es zerstört sich in einem dynamischen Prozess, der seine geschichtliche Dauer affiziert. Das Ich nimmt mithin erst dann am Strom der Geschichte teil, wenn es diesen mit dem Vollzug seiner eigenen Zerstörung und d.h. mit seinem Eintreffen in den Mythos identifiziert."

"Wo wäre ich wenn nicht? Wo gäbe es mich nicht?", lasse ich NIEMAND in meinem Theaterstück *The Voice Of The Mother* aus dem Jahr 2006 sagen. "Ich müsste mich erfinden. Oh ja. Ich würde mich so toll erfinden, dass alle mich beneideten um mein NichtSein jetzt./ Jetzt genüge ich mir plötzlich selber. Hmmm. Wie schön das ist. Wie schön sich selber zu genügen. Wie schön der Mutter in die Augen./ Kein Zweifel mehr. Augen auf und Glück."¹⁵

The Voice Of The Mother ist die Geschichte von fünf Figuren, die selbst keine Geschichte haben, denen eine Vergangenheit, die dem endlosen Augenblick ihres Daseins vorangeht, versagt bleibt. Weder fähig, die Gegenwart zu einem Abschluss zu bringen und zur Historie umzuschreiben, noch das Nächste zu erhoffen und so als Zukunft zu begreifen, bleiben sie gefangen im Hier und Jetzt; dazu gezwungen, sich fortwährend aufs Neue zu erfinden; den Riss in der Landschaft – den "*Mutter Mund*", aus dem sie „fort gesprochen“ wurden - offen zu halten, um zumindest einen Ursprung zu haben.¹⁶

"Wir sind vorläufige Möglichkeiten, die aufeinander zufahren, um einander als konkretes "Ich" und "Du" zu erfahren", beschreibt Vilém Flusser die Definition der eigenen Identität über den Anderen. Wir blicken in das Auge des Gegenübers, um uns selbst in diesem widergespiegelt zu finden, wir werfen uns in die Welt, um von dieser wieder auf uns selbst zurückgeworfen zu werden.

"Ich werde das Messer nehmen", sagt später im Stück dann ICH: "Ich werde mich und mein Bedürfnis voneinander trennen. Blut gegen Blut. Ich werde beginnen, endgültig zu beenden. Es wird der Vollmond einen Hof, wenn ich über den See. Es wird keiner am Ufer. Keiner mir hinterher. Das Wasser unter meinen Füßen weich, weicher als Moos und Traum. Wenn die Morgensonne meinen Schatten als Riss quer über See und Nacht einen Moment lang bettet, werde ich über dem Gebirg, das tief und schwarz und unter mir.

Wenn man mich sucht, werde ich klingen : ICH werden sie rufen und sich meinen. Keiner wird sich erfinden müssen, durch seinen Namen hindurch wird jeder sich erkennen, wird das Allein-Sein an die Stelle der so oft verwunschen und verklärt empfundenen Einsamkeit treten. Es wird der Wunsch nicht mehr das Credo, noch die Beschwörung die Erlösung zeugen: Im Paradies tut Hoffnung nicht mehr Not noch Bilder von sich selbst. Die Mantras klingen als sie selbst, die Gebete sind verstummt. ICH werde nicht mehr sein, nur Wort. Die Sprache wird so klar und rein sich selbst genügen, als hätte es mich nie gegeben."¹⁷

¹ bezugnehmend auf: "Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart: Die Vorträge der interdisziplinären Ringvorlesung an der Universität Hamburg, Sommersemester 2003", Herausgegeben von Claudia Maurer Zenck, Verlag Peter Lang, Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 2004.

² aus "Poiesis, Eros und Thanatos – Projektionsfigur Orpheus", <http://www.theaterforschung.de>

³ aus Samuel Beckett: "Der Namenlose", deutsch von Elmar Tophoven, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1959.

⁴ aus Ingeborg Bachmann: "Frankfurter Vorlesungen", Piper Verlag GmbH, München, 1982.

⁵ aus Robert Pfaller: "Wofür es sich zu leben lohnt", S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 2012.

⁶ aus Dea Loher: "Land ohne Worte", Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2007.

⁷ aus Matthew Akers: "Der Regisseur über den Film", Beiheft zum Film THE ARTIST IS PRESENT, 2012.

⁸ aus Klaus Biesenbach: "Über Marina Abramović", Beiheft zum Film THE ARTIST IS PRESENT, 2012.

⁹ siehe 7.

¹⁰ aus Bryce J. Renninger: "Interview mit Marina Abramović und Regisseur Matthew Akers", Beiheft zum Film THE ARTIST IS PRESENT, 2012.

¹¹ aus Margaret Atwood: "Orpheus", Mythos Orpheus, Reclam Verlag Leipzig, 1997.

¹² aus Heiner Müller und Alexander Kluge: "Im Zeitenflug", Gespräch am 29. Jänner 1996.

¹³ aus Alberto Savinio: "Warum Orpheus den Frauen gefiel", Mythos Orpheus, Reclam Verlag Leipzig, 1997.

¹⁴ aus Giorgio Agamben: "Die Macht des Denkens", S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 2013.

¹⁵ aus Ernst Marianne Binder: "The Voice Of The Mother", Theaterstück, 2006.

¹⁶ aus Alexandra Rollett: "Text zu The Voice Of The Mother", Programmheft zur Uraufführung, 2006.

¹⁷ siehe 15.