Kolonialisierte Erinnerung

Über die Menschenbilder bei Christoph Marthalers *Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie*

Clara Rybaczek

Position beziehen

Beim Sprechen über Theaterproduktionen liegt schon eine erste Perspektivierung im gewählten Begriff. Um einen Theaterbesuch zu benennen, bieten sich verschiedene Begriffe an, die eben gleichzeitig den Blick auf diese Grundeinheit theaterwissenschaftlichen Forschens vorgeben. Begriffe wie *Aufführung* oder *Ereignis* erfassen sie als Geschehen zwischen AkteurInnen (auf der Bühne) und dem Publikum. Dieses Geschehen zeichnet sich durch Einmaligkeit und Transitorik[1] aus, während mit der *Inszenierung* konstant bleibende Aspekte in den Vordergrund rücken. Interessant ist dann nicht das direkt erfahrbare Ereignis in seiner abhängigen und flüchtigen Form, sondern eine organisierte Struktur, die ästhetisch sowie semiotisch auf Intentionen und Wirkungen hin befragt werden kann.[2] Mit Begriffen wie „szenische Vorgänge"[3] oder „theatrale Praktiken"[4] öffnet sich zudem der Blick über den künstlerischen Rahmen hinaus. Diese eröffnen ein weit gefasstes Untersuchungsfeld von ‚Schau'-Prozessen und ermöglichen dadurch oftmals weiterreichende anthroposoziologische und soziokulturelle Kontextualisierungen. Vor diesem Hintergrund werden Theaterproduktionen, für die in diesem Diskurs aber kein spezifischer Ausdruck gefunden wird, nach kulturellen Zusammenhängen und Funktionen befragt.

Neben diesen stark wissenschaftlich geprägten Begriffen gibt es auch einige, die in der Alltagssprache verwendet werden, wie etwa die *Vorstellung*: in der Theater(besuchs)praxis noch üblich, wurde der Begriff im theaterwissenschaftlichen Diskurs aber durch die *Aufführung* verdrängt.[5] *Vorstellung* nahm ursprünglich Bezug auf die Arbeit des Schauspielers[6], lässt sich aber sehr vielseitig auslegen: auch die ge-

1 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S.49.

2 Vgl. beispielhaft Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft.* Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008, S. 87ff.

3 Vgl. beispielhaft Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln [u.a.] Böhlau, 2005. S. 45ff.

4 Vgl. beispielhaft Stefan Hulfeld: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*, Zürich: Chronos 2007, S. 355.

5 Vgl. Monika Sandhack: „Vorstellung", in: *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, hrsg. v. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 1179.

6 Vgl. ebd.

dankliche Vorstellungskraft[7], die sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption von *Vorstellungen* am Werk ist, kann gemeint sein, doch der Begriff wird im Kontext von Theater eher im Sinne einer Präsentation und eines wissentlichen Zur-Schau-Stellens verwendet. Die Teile des Wortes – ‚*Vor*' und ‚*Stellung*' – beinhalten außerdem einen Verweis auf örtliche und zeitliche Situierung: etwas wird nach vorne gestellt.
Die Vieldeutigkeit des Begriffes *Vorstellung* dient diesem Artikel als Basis, um Reflexionen über *Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie*[8] von Christoph Marthaler anzustellen. Ausgehend von der Annahme, dass der gesellschaftliche Kontext Einfluss auf entstandene *Vorstellungen* nimmt, fragt der Artikel nach Menschenbildern, die *Riesenbutzbach* eingeschrieben sind – und auf das gegenwärtige Mensch-Sein verweisen. Vermittelnde dieser Menschenbilder sind in erster Linie die *Figuren* auf der Bühne, die sich *vor-stellen*, die etwas präsentieren und sich dabei vom Hintergrund sicht- oder hörbar abheben. Vermittlungsinstanz ist weiters die Vorstellungskraft jedes/jeder Einzelnen, in der sich *Vor-gestelltes* fortpflanzt und einnistet. Aus dieser Instanz schöpfen auch Theaterwissen-schaffende, wenn sie über selbst rezipierte Theaterproduktionen sprechen – es handelt sich um ein „Ereignis, welches einzig in der Erinnerung fortlebt."[9] Durch eine Überbewertung der dadurch brüchigen wissenschaftlichen Objektivität ist nichts gewonnen und es wird der Blick auf die Reichweite dieser Problematik verstellt. Denn ist das persönliche Erleben nicht immer beteiligt an Wahrgenommenem, nicht nur im rückgewendeten Erinnern, sondern schon im gegenwärtigen Auffassen?

> Wirklichkeit beruht nicht einfach darauf, daß etwas in bestimmtem Sinne vorgegeben ist, daß es nach bestimmten Regeln registriert, kategorisiert oder fabriziert wird. Indem wir bestimmte Erfahrungen machen und entsprechende Operationen ausführen, antworten wir auf etwas, das uns anspricht, anreizt, herausfordert und schließlich in Anspruch nimmt.[10]

Wissenschaftliche Äußerungen sind demnach nicht durch (behauptete) Objektivität oder Neutralität und möglichst allgemeine Aussagekraft gekennzeichnet, sondern vielmehr durch einen reflexiven Umgang mit ihren Voraussetzungen. In diesem Artikel wird versucht, Reflexion über die Sprache zu betreiben, durch die zwar nichtsprachliche Elemente der *Vorstellung* von *Riesenbutzbach* in ihrer ursprünglichen Form

7 Um etwaige Unklarheiten zu vermeiden, wird *Vorstellung* kursiv geschrieben, wenn sie sich auf Darbietungen im Rahmen des Theaters bezieht.

8 Christoph Marthaler, *Riesenbutzbach. Eine Dauerkolonie*, Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf dem Aufführungsbesuch vom 19.05.2009.

9 Friedemann Kreuder: „Formen des Erinnerns in der Theaterwissenschaft", in: *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, hrsg. v. Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte, Tübingen: Francke 2003, S. 177-188, hier S. 186.

10 Bernhard Waldenfels: *Grenzen der Normalisierung. Studien zur Phänomenologie des Fremden 2*, Erweiterte Ausgabe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 238.

verloren gehen, aber in einer transformierten nachvollziehbar werden. „In der Analyse muss Sprache nicht zuförderst dazu dienen, Erkenntnis in Beton zu gießen, sondern Erfahrung zu transformieren und fortzuschreiben.“[11] Ein produktiver Einsatz von Sprache wird hier eben – wie schon bei der *Vorstellung* – über die Befragung der gewählten Begrifflichkeiten und der ihnen inhärenten Bedeutungen versucht.

Blick schärfen

Die Suche nach Menschenbildern in Theater-*Vorstellungen* ist kein neuer Ansatz und findet sich etwa bei Rainer Ruppert, der nach Funktionen des Theaters[12] in der Gesellschaft des 18. und 19. Jahrhunderts fragt. Die Sicht auf Theater des 18. Jahrhunderts ist heute noch geprägt durch Schlagworte, die auch den damaligen Diskurs bestimmten. Ruppert deckt allerdings die Rede von einer „Schule der Sitten“ oder „moralischen Anstalt“ als vordergründige Parolen auf, die andere Interessen legitimieren und entproblematisieren.[13] Dahinter verbirgt sich beispielsweise der Wunsch nach einer kulturellen Gegenerfahrung, nach Unterhaltung, sowie das Verlangen nach Gelegenheiten, Disziplinierungen des bürgerlichen Alltags abzuschütteln.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts kommt ein neues Bild der Schauspielenden auf, und auch die Erlebnisqualitäten von Theater verändern sich. Die Darstellung fokussiert vermehrt das Innere der *Figuren* auf der Bühne, deren Erleben und Gefühle. Ruppert begreift Theater somit als eine wichtige Instanz, welche die bis dahin unbekannte bürgerliche Innenwelt thematisiert und dadurch zugleich produziert, sowie an deren Verbreitung und Einübung beteiligt ist.[14] Besonders die SchauspielerInnen sind es, die auf der Bühne nun interessieren. Mit ihren emotionsgeladenen Darbietungen transportieren sie ein neues Menschenbild.

> Sie verkörpern ‚etwas’ (ein neues Menschenbild), das die bürgerlichen Zuschauer geradezu manisch anzieht: die Innenwelt des bürgerlichen Menschen, jenen ‚eigentlichen’ Bezirk hinter dem nach außen gerichteten Verhalten, hinter oder unter den Konventionen, den Gesetzen und Normen, den ‚Sitz’ von Gefühlen, Emotionen und Leidenschaften, das neu generierte ‚wirkliche’ Zentrum des Menschen. Sie zeigen

11 Jens Roselt: „Aufführungsparalyse“, in: *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, hrsg. v. Christopher Balme/Erika Fischer-Lichte, Tübingen: Francke 2003, S. 145-154, hier S. 152.

12 Der unspezifische Begriff *Theater* wird hier nach Ruppert verwendet, der ihn bestimmt als einen „kommunikativen […], der auf das Verhältnis von 'Bühne' und 'Publikum' abzielt.“, Rainer Ruppert: *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin: Edition Sigma 1995, S. 242.

13 Vgl. ebd., S. 20.

14 Vgl. ebd., S. 57f.

> ein zivilisationsgeschichtlich neues ‚Modell' oder ‚Bild' des verinnerlichten Menschen.[15]

Aber nicht nur auf der Bühne wird dieses *Innere* produziert, sondern die gesamte Theatersituation, die sich durch besondere Involviertheit des Publikums auszeichnet, erlaubt den ZuschauerInnen durch Mitleiden bewegt zu werden und so gleichsam ihr eigenes Inneres zu entdecken. „Im Theater also werden Gefühle und Emotionen nicht nur erlebt, vielmehr wird vermittels der Emotionalisierung der Zuschauer das Innere auch geformt und mitproduziert."[16] Die ZuschauerInnen haben die Möglichkeit, ihre eigene Emotionalität zu erproben und auszuagieren und werden somit ebenfalls zum Gegenstand der Beobachtung. Als ein solches „Labor der Seele und der Emotionen" ist Theater maßgeblich beteiligt an der Konstituierung der bürgerlichen Innenwelt, die auch verbunden ist mit der Verinnerlichung neuer Subjektivierungspraktiken, sodass Kontrollinstanzen vermehrt „in die Subjekte" verlegt werden.[17]

Ende des 18. Jahrhunderts setzt Ruppert erneut einen Wandel an: die gemeinhin als *klassisches bürgerliches Theater* verstandene Form macht sich bemerkbar, verbunden mit der Bedienung einer zunehmenden Schaulust, der die opulenten Ausstattungen geschuldet sind.[18] Dramatische Kunstwerke rücken nun in den Vordergrund und bewirken eine „literarische Disziplinierung"[19] von Bühnen- und Rezeptionssituation.

An diesen Veränderungen, die Ruppert in ihrer Abhängigkeit vom Leben in der bürgerlichen Gesellschaft aufzeigt, wird deutlich, dass sich Theater stets nach Interessen und Bedürfnissen von Subjekten richtet. Diese können eher persönlich geprägt sein, wie der Wunsch nach Unterhaltung oder nach kulturellen Gegenerfahrungen; sie können sich aber auch an gesellschaftlichen Entwicklungen orientieren und diese mit bedingen, wie auch die Hervorkehrung des Inneren, die beteiligt ist an der Konstituierung des bürgerlichen Subjekts. In jedem Fall wird plausibel, dass sich in Theater-*Vorstellungen* Vorstellungen des gegenwärtigen Mensch-Seins zeigen – über die persönlichen Bedürfnisse, die befriedigt werden und die auf Mängel im Alltag verweisen (wie etwa Unterhaltung) oder eben über direktes Aufgreifen zeitgeistiger Strömungen (wie die Innerlichkeit des Menschen).

Ausgehend von Rupperts Überlegungen zum bürgerlichen Subjekt und der Obsession mit dem Inneren, das in engem Zusammenhang steht mit den schauspielerischen Darbietungen auf der Bühne, richtet sich der Blick in diesem Artikel auf die Menschen auf

15 Ebd., S. 74.
16 Ebd., S. 85.
17 Vgl. ebd., S. 90.
18 Vgl. ebd., S. 156ff.
19 Ebd., S. 217.

der Bühne in *Riesenbutzbach*, die durch das Schauspiel evozierten Menschenbilder und darin liegende Verweise auf Menschenbilder der Gegenwart.

Fokus einstellen

Um dargestellte Menschen auf der Bühne zu bezeichnen wird üblicherweise der Begriff *Figur* verwendet. So benennt sie auch Susanne Schulz in ihrer Untersuchung *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*. Mit ihrer Arbeit verfolgt Schulz sehr ähnliche Absichten: „Ziel ist es schließlich, durch die Beschreibung der spezifischen Arbeitsweise und der Analyse der Figuren-Gestaltung zu einer Beschreibung des in Marthalers Theater evozierten Menschen-, Gesellschafts- und Geschichts-Bildes zu gelangen.“[20] Jedoch stellt sie die gesuchten Bilder im Verlauf ihres Schreibens kaum explizit dar und holt lediglich das Geschichts-Bild direkt ans Licht. Bezogen auf den Menschen spricht sie von dessen *Identität* – woraus sich schließen lässt, dass Schulz entweder Menschenbilder mit Vorstellungen von Identität gleichsetzt oder ihre zuvor genannten Ziele nicht erreicht – welche sie bei Marthaler als vermehrt brüchig erkennt.

> In Marthalers Theater wird die Figur fragmentiert und aufgelöst, schließlich ist sie abwesend. Ihre Identität ist nicht endgültig festzuschreiben. Identitäten sind als Momentaufnahmen zu gewahren, fließen ineinander, verdoppeln sich oder laufen leer. Damit steht die Identität des Subjekts auf dem Prüfstand. Es ist nicht mehr als durchgehende, in sich geschlossene Entität zu beschreiben.[21]

Vielleicht sind es aber weniger die *Figuren* selbst als vielmehr der Begriff *Figur*, der sich als brüchig erweist. Deshalb wird er hier etwas näher beleuchtet, um eventuelle Umformungen und Ausdifferenzierungen für die folgenden Beschreibungen vorzunehmen.
Figur als rhetorische *Figur* kommt von lat. figura, meint „ein plastisches Gebilde, eine äußere Erscheinung, einen Umriss“[22] und ist verbunden mit der menschlichen Gestalt. „Insofern korreliert der Figur-Begriff immer schon mit Körperbildern und ermöglicht das Oszillieren zwischen verschiedenen Betrachtungsebenen.“[23] Der Begriff erfährt eine klare Verengung in der Verwendung im Bereich des Dramas und Theaters, wo *Figuren* „fiktive Konstrukte“ bezeichnen, die unterschieden werden „von Personen oder Charakteren des realen Lebens.“[24] Als solche fiktiven Bühneneinheiten sind es stets die *Figuren*, die die Handlung vorantreiben. „Die Figur erscheint als Handelnde und die

20 Susanne Schulz: *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, St. Augustin: Gardez! 2002, S. 15.
21 Ebd., S. 135.
22 Bettina Brandl-Risi/Wolf-Dieter Ernst/Meike Wagner: „Prolog der Figuration. Vorüberlegungen zu einem Begriff“, in: *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, hrsg. v. denselben, München: epodium 2000, S. 10-29, hier S. 12.
23 Ebd., S. 13.
24 Ebd., S. 15.

Handlung wiederum als Ausdruck der Figur bzw. des Wechselverhältnisses zwischen den Figuren."[25] In der Gestalttheorie dagegen wird die *Figur* „als visuelle Konturierung gegen einen latenten *Hintergrund* verstanden."[26]

Ein so weites Begriffsverständnis, wie es die Gestalttheorie oder die Rhetorik haben, könnte auch für den theaterwissenschaftlichen Bereich produktiv sein, wenn die Abhebung von einem Hintergrund oder der Verweis auf einen Umriss nicht auf der visuellen Ebene verhaftet bleibt. Ein in diesem Sinne als *Figur* begriffener Mensch kann sich etwa auch auf der akustischen Ebene, durch das Lautwerden seiner Stimme, abheben und die Umgebung zum Hintergrund werden lassen. Das Moment der Fiktion ist dabei keineswegs vergessen, tritt aber zurück hinter die sinnliche Erfahrbarkeit menschlicher Gestalten auf der Bühne.[27]

Beleuchtungsversuche

Die *Vorstellung* von *Riesenbutzbach* am 19. Mai 2009 beginnt[28] mit dem Auftritt von fünf Frauen – zu denen sich bald eine sechste gesellt – die sich auf den herumstehenden Möbeln im „Institut für Gärungsgewerbe"[29] niederlassen, seufzen, gähnen, sich kratzen, Wortfetzen aneinanderreihen und sich nach der gemeinsamen Dehnung ihres linken Beins im Verdrehen von alltäglichen Phrasen und Gedichten üben. Sie endet mit ausdauerndem Gesang von Menschen, die sich – gekleidet entsprechend der Modelinie für die Krise „Patchwork-Fantasies" – in ihre Garagen zurückgezogen haben.

---

25 Peter W. Marx/Ralf Rättig: „Überlegungen zu den Kategorien Figur und Handlung", in: *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, hrsg. v. Brandl-Risi/Ernst/Wagner, München: epodium 2000. S. 31-35, hier: S. 31.

26 Brandl-Risi/Ernst/Wagner, „Prolog der Figuration. Vorüberlegungen zu einem Begriff", S. 14.

27 Ein ähnliches Verständnis legt auch Schulz für ihre Untersuchung fest, wenn sie schreibt, dass der Begriff *Figur* „einzig die auf der Bühne dargestellte Gestalt [bezeichnet]. Ausgegangen wird von einer durch lebende Spieler in einem theatralen Gefüge realisierten in sich geschlossenen Einheit, die optische und akustische Zeichen trägt und versendet." Schulz, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 15. Sie wendet sich damit gegen den überkommenen Begriff der „Rollenfigur", verbleibt aber mit dem Verweis auf eine „in sich geschlossene Einheit", die eine *Figur* für sie darstellt, bei dem Anspruch, dass mit einer *Figur* fiktiv Identität konstruiert werden muss und stellt am Ende ihrer Untersuchung eben ein Fehlen dieser Identität fest.

28 Als Beginn der *Vorstellung* wird der Zeitpunkt angenommen, ab dem auf der Bühne etwas vor sich geht.

29 So lautet die Aufschrift über der Bühne. Die Gärung scheint für Marthaler ein wichtiges Phänomen zu sein, da er das Entstehen seiner Arbeiten als „Gärungs-Prozeß" versteht. Vgl. Michael Merschmeier/Franz Wille/Bernd Feuchtner: „Die Gesprächsprobe. Ein Theater Heute-Gespräch mit Christoph Marthaler und Anna Viebrock über künstlerische und Gär-Prozesse", in: *Theater heute* 1997 Sondernummer, S. 10-24, zitiert nach Schulz, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 21.

Die ganze *Vorstellung* in dieser Art zu beschreiben ist in diesem Rahmen nicht möglich und für die Auseinandersetzung mit der Frage nach den *Figuren* und evozierten Menschenbildern auch nicht unbedingt notwendig. Stattdessen werden „markante Momente" als Ausgangsmaterial für Überlegungen zu den *Figuren* herangezogen, worunter „mögliche Irritationen der Zuschauer, bei denen Vorgänge der Wahrnehmung und In"ihreN eigensten materialen und inhaltlichen Qualitäten" terpretation ihrer Selbstverständlichkeit enthoben werden"[30], zu verstehen sind. Sie markieren nicht nur, dass etwas Besonderes auf der Bühne vorfällt, sondern auch, dass *mir* beim Rezipieren etwas besonders auffällt und *mich* bewegt, durchaus im Sinne einer ästhetischen Erfahrung nach Fischer-Lichte.[31] Sie kehren also die eingangs erwähnte, auch nicht wegzureflektierende, Färbung und Mitkonstituierung von Wirklichkeit hervor.

Um eine Sprache zur Beschreibung und Schlussfolgerung zu finden, bietet es sich an, auch die bestehenden Diskurse über Produktionen Christoph Marthalers zu erkunden – herangezogen werden sowohl wissenschaftliche Abhandlungen, als auch Berichte und Stellungnahmen von Involvierten – und vorherrschende Begriffe aufzuspüren, mit denen die *Figuren* charakterisiert werden.

Die Aussagen zu den *Figuren* in der Sekundärliteratur lassen sich grob unterscheiden nach Tätigkeiten und Eigenschaften derselben. Hervorgehoben wurde oft die Körperlichkeit der *Figuren* – sie zeichnen sich dadurch aus, haben eben keine psychologische Tiefe, sondern es sind Gänge, Gesten, Blicke und Bewegungen, die sie ausmachen[32], und die den Ausgangspunkt für Choreographien und Spielszenen bilden.[33] Aktivitäten, die häufig genannt werden sind: Schlafen, Singen, Wiederholen, Suchen, Schweigen bzw. Stillsein und Warten. Diese Tätigkeiten vollführen die *Figuren* auch bei *Riesenbutzbach*. Fragt man nach einer *Handlung* des Abends, ergibt diese sich im Wesentlichen aus Abfolgen dieser Aktionen, die gewissen Verweigerungscharakter haben – wer schläft, verpasst das Leben; wer schweigt, teilt sich nicht mit; wer wiederholt, bringt nichts Neues hervor. So betritt etwa bei *Riesenbutzbach* „Ein verirrter Franzose"[34] (Marc Bodnar) die Bühne und entschuldigt sich der Reihe nach bei den

30 Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. München: Fink 2008, S.16.

31 Erika Fischer-Lichte: „Theaterwissenschaft", in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. v. Ders./Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 351-358, hier S. 354.

32 Vgl. Klaus Dermutz: „Weltentrauer und Daseinskomik des Halbgebirgsmenschen Christoph Marthaler", in: *Christoph Marthaler. Die einsamen sind die besonderen Menschen*, hrsg. v. demselben, Salzburg/Wien: Residenz 2000, S. 9-52, hier S. 28.

33 Vgl. Schulz, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 28.

34 Diese Bezeichnung stammt aus dem Programmheft. Es sind dort die Namen der SchauspielerInnen vermerkt, sowie, am besten gesagt, die *Art von Mensch*, die sie jeweils darstellen, versehen mit *Ein/Eine*, sodass klar wird, dass sie keinesfalls in ihrer Einzigartigkeit gezeigt werden. Nur der „Pianist" (Bendix Dethleffsen) und der „Gesangskontrolleur" (Christoph Homberger) scheinen

anwesenden – gut gedehnten – sechs Frauen für seine Verspätung, im gleichen französischen Wortlaut, mit anschließendem versöhnlichem Kuss auf die Wange. Die Wiederholung wurde in der Sekundärliteratur einerseits als Ausdruck von Resignation und Perspektivenlosigkeit gedeutet[35], andererseits als Indikator für eine gewisse Sehnsucht: „Man wiederholt sich, um einen Ausbruch zu erzielen. Das Wiederholen ist Optimismus – keine Verzweiflung."[36] Das Wiederholen bringt zwar nichts Neues hervor, es zeigt sich darin aber der Glaube an und die Hoffnung auf Veränderung.
Eine gezielte Unproduktivität der Handlungen lässt sich also ausmachen, birgt im Singen und Schlafen aber auch Momente, die das Bühnengeschehen transzendieren.[37]

> Aus dem gemeinsamen Schlafen und Wachträumen heraus singen sie, mehrstimmig und immer wunderschön. Das Schlafen und Singen erzählt davon, was die Menschen auch sein könnten. Es kann diesen Gedanken der anderen Möglichkeit erwirken, ohne ihn konkret formulieren zu müssen.[38]

Das Suchen ist laut Stefanie Carp ein grundsätzliches Charakteristikum der *Figuren* bei Marthaler: Sie starten „Lebensversuche, Balanceversuche, Glücksversuche"[39]. Auch bei *Riesenbutzbach* ist es ein wichtiges Motiv. Das zeigt sich schon in den Bezeichnungen der *Figuren* („Vergangenheitssucherin", „Glückssucherin", „Konsumsucherin") und findet auch auf der Bühne statt – die Menschen versuchen in der Bank an einen Kredit zu kommen oder sie durchsuchen und untersuchen die Einrichtungsgegenstände und Gemäuer mit teilweise exzessivem Körpereinsatz. Schweigen, Stillsein und Warten lassen sich zusammenfassen als Tätigkeiten, bei denen die *Figuren* zur Ruhe kommen, sich ihrem Umfeld gegenüber aber nicht verschließen wie sie es beim Schlafen tun. In der Anfangssequenz von *Riesenbutzbach* verbringen die Frauen eben damit viel Zeit. Dies wird vor allem mit der veränderten Wahrnehmung in Zusammenhang gebracht, die dadurch beim Publikum freigesetzt wird[40], und verweist auf die Langsamkeit der *Figuren*.

---

jemand und nicht *EineR* von vielen zu sein.

35 Vgl. Dermutz, „Weltentrauer und Daseinskomik des Halbgebirgsmenschen Christoph Marthaler", S. 11.

36 Graham F. Valentine: „Ich bin ein heimatloser Alliierter", in: *Christoph Marthaler. Die einsamen sind die besonderen Menschen*, hrsg. v. Klaus Dermutz, Salzburg/Wien: Residenz 2000, S. 67-82, hier S. 80.

37 Vgl. etwa Schulz, *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, S. 87f.

38 Stefanie Carp: „In der Waagerechten auf die Fresse fallen.", in: *Christoph Marthaler. Die einsamen sind die besonderen Menschen*, hrsg. v. Klaus Dermutz, Salzburg/Wien: Residenz 2000, S. 99-112, hier S. 109.

39 Ebd., S. 100.

40 Vgl. etwa Matthias Lilienthal: „Eine untergegangene Welt ein letztes Mal imaginieren", in: *Christoph Marthaler. Die einsamen sind die besonderen Menschen*, hrsg. v. Klaus Dermutz, Salzburg/Wien: Residenz 2000, S. 113-124, hier S. 116.

Als Merkmale der *Figuren*, die sich eher als Eigenschaften oder Beschaffenheit bezeichnen lassen, werden häufig Einsamkeit bzw. Vereinzelung, Erschöpfung, Langsamkeit, Stillstand bzw. Negation von Entwicklung, Leere, Identitätslosigkeit, Sehnsucht, Komik und chorisches Auftreten genannt.

Die Einsamkeit[41] wird in *Riesenbutzbach* besonders an der *Figur* des Franzosen evident, den niemand versteht, nicht einmal dessen eigene Mutter. Diese Vereinzelung steht im Gegensatz zum chorischen Auftreten beim Singen – das Assoziationen zu Singvereinen wachruft[42] – oder bei einzelnen Bewegungssequenzen, in denen – der Tradition des antiken Chors entsprechend – gemeinsam agiert wird.

Die Erschöpfung der *Figuren* geht einher mit ihrer Langsamkeit, ihnen fehlt die Kraft um mit dem Tempo der Zeit mitzuhalten. „Die Figuren, die Marthaler auf die Bühne bringt, sind langsame Menschen. Ihr Redetempo, ihre Entscheidungsfreudigkeit, ihre Auffassungsgabe sind langsamer als die der meisten Zuschauer."[43] Dieser Mangel an Geschwindigkeit bringt, wie schon erwähnt, auch die ZuschauerInnen dazu, von ihrer gewohnten Wahrnehmung abzuweichen und genau hinzusehen. Stilles Stehen und langsame Aktivitäten gibt es häufig in *Riesenbutzbach*, potenziert durch die Teilhabe vieler *Figuren* an diesem Stillstand. Es befinden sich meistens mehrere Menschen auf der Bühne und alle verhalten sich recht ruhig. Wohin man auch blickt: in sich versunkene Menschen, sitzend oder liegend, manchmal singend, wenig redend, und wenn, dann nicht unbedingt miteinander.

Der Stillstand lässt sich nicht nur auf körperlicher Ebene verstehen, sondern charakterisiert auch das Verhalten und den emotionalen Zustand der *Figuren* – es sind verblasste Gestalten, die nicht mehr viel vom Leben erwarten und sich auch dementsprechend kraftlos verhalten. „Sie sagen: uns gibt es gar nicht mehr, wir sind schon die Toten. Wir haben das alles schon erlebt."[44] In *Riesenbutzbach* sind die *Figuren* wohl auch eher tot als lebendig, bzw. in einem undefinierbaren Zwischenstadium. Der Tod kann ihnen jedenfalls nichts anhaben: Der „Pianist" (Bendix Dethleffsen) und „Ein kindlicher Mann" (Jürg Kienberger) tauchen aus der Garage auf der rechten Seite auf, stellen sich nebeneinander und singen – einer von ihnen unerwarteterweise mit hoher Kopfstimme. Plötzlich öffnet sich auf der gegenüberliegenden Wand eine Kastentür. Zwei Schüsse. Die Männer fallen um, erheben sich aber bald wieder und sind sich einig:

---

41 Auf sie verweist besonders Dermutz im genannten Artikel: „Weltentrauer und Daseinskomik des Halbgebirgsmenschen Christoph Marthalers".

42 David Rösner: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*, Tübingen: Gunter Narr 2003, S. 42.

43 Vgl. ebd., S. 153.

44 Carp, „In der Waagerechten auf die Fresse fallen", S. 101.

„Wenn die mich noch einmal erschießen, bring ich sie alle um!“. Als Verweis auf dieses Zwischenstadium, in dem sich die Menschen auf der Bühne befinden, lässt sich auch die Äußerung von „Einem bösen Mädchen“ (Sasha Rau) deuten: „Das ist es eben, dass wir vermutlich alle Geister sind.“ Sie bezieht sich damit auf die prekären Zustände in dieser *Dauerkolonie*: Es werde kaum geredet, nur viel gesungen – das sei total lebensfern und biete keine Möglichkeit, Fähigkeiten zu entwickeln, die einen als zukünftige Führungskraft qualifizieren. Wobei das aber vermutlich ohnehin nicht ins Gewicht falle, denn reale Sinneserfahrungen kenne man seit dem Einsatz des Internets ohnehin nur mehr vom Hörensagen.

Dabei schwingt aber mit, dass es vorher anders gewesen ist, dass diese Menschen einmal gelebt haben, dass sie es jedenfalls versucht haben, aber vermutlich gescheitert sind. Die *Figuren* haben Geschichte, das wird spürbar, unter anderem in den Räumen[45] und das macht sie, obwohl sie kaum psychologische Tiefe aufweisen, interessant.

Auch wenn die *Figuren* und ihre Umgebung anmerken lassen, dass sie schon bessere Zeiten gesehen haben und sich schon mehr tot als lebendig fühlen, so sind sie dennoch nicht hoffnungslos, sondern zeigen Sehnsucht. „Sehnsucht nach Erlösung“[46], nach einem Ausbruch[47] oder nach einem anderen Leben[48]. Die Sehnsucht wird besonders in jenen Tätigkeiten evident, die das Bühnengeschehen transzendieren, wie das Schlafen und das Singen.

Gerade aus der Sehnsucht und dem Umstand, dass die Menschen eben nicht am Boden zerstört sind, sondern in gewisser Weise weitermachen, ergibt sich auch jene Komik, die gemeinhin als charakteristisch für die *Figuren* bei Marthaler erachtet wird.[49]

---

45 Vgl. ebd.

46 Dermutz, „Weltentrauer und Daseinskomik des Halbgebirgsmenschen Christoph Marthaler“, S. 51.

47 Vgl. Valentine, „Ich bin ein heimatloser Alliierter“, S. 80.

48 Vgl. Lilienthal, „Eine untergegangene Welt ein letztes Mal imaginieren“, S. 124.

49 Vgl. dazu Evelyn Klöti: „'Lebendig gewordne Reden'. Christoph Marthalers komische Tanzfiguren“, in: *Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien*, hrsg. v. Hilde Haider-Pregler/Brigitte Marschall/Monika Meister u. a., *Maske und Kothurn*, 51. Jg., Heft 4/2006, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 315-324. und Clemens Risi: „Rhythmen des Komischen. Zu Christoph Marthalers musikalischem Theater.“, in: *Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien*, hrsg. v. Hilde Haider-Pregler/Brigitte Marschall/Monika Meister u. a., *Maske und Kothurn*, 51. Jahrgang, Heft 4/2006, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 307-314.

Schlussbild

Besonders geeignet, um die *Vorstellung* von *Riesenbutzbach* zu erschließen, scheint eine vom Aspekt des Suchen ausgehende Analyse – da es eben einigen *Figuren* schon eingeschrieben ist und auch das Bühnengeschehen vielfach bestimmt – sowie eine damit verbundene Leere bzw. Sehnsucht, die die *vor-gestellten* Menschen(-bilder) ausmacht.

„Eine Glückssucherin" durchwühlt den Schreibtisch, ver-sucht regelrecht ihn mit ihrem Körper zu durchdringen. Sie liegt auf ihm, lehnt sich nach unten und kriecht beinahe in die Schubladen, um nichts zu übersehen. Das Suchen findet sich auch im schon beschriebenen Unter-suchen der Umgebung – der Wände, Möbel und anderer Gegenstände. Kästchen werden abgeklopft, Wände durch Streicheln zum Klingen gebracht und Schallplatten verzehrt.

Die Handlung des Suchens setzt einen Mangel voraus, ein Gefühl, dass etwas fehlt. Dies kann ein Gefühl von Leere sein, eine Sehnsucht, die das Suchen in Gang setzt. Oder auch die Erinnerung daran, dass einmal etwas da war. Dass etwas fehlt lässt sich als zentrale Misere der *Figuren* aus *Riesenbutzbach* begreifen. Es ist weniger der direkte Verlust (der sich zwar beispielsweise mit dem Verkauf der geliebten Möbel ereignet), sondern vielmehr das Fehlen, das sie betrifft und das manifest wird in der Erinnerung an den Verlust oder in den Spuren, die er hinterlassen hat. Stefanie Carp spricht etwa vom Verlust der Sinnzusammenhänge, der die *Figuren* ausmacht: „Vielleicht sehen wir in Marthalers Theaterabenden immer Menschen zu, die einen Sinnzusammenhang verloren haben und keine neue Behauptung aufstellen können."[50] Aber es macht die *Figuren* auch interessant, dass sie zwischen dem Verlieren und dem Finden stehen, dass sie nichts haben, worauf sie sich berufen können und woran sie Halt finden. Sie sind in einem eigenartigen Zustand der Schwebe, durchaus auch zwischen Leben und Tod, worauf die genannten Aussagen „Das ist es eben, dass wir vermutlich alle Geister sind." oder „Wenn die mich noch einmal erschießen, bring ich sie alle um!" hinweisen. „Ein böses Mädchen" weiß aber, dass gerade die Sinneserfahrungen fehlen – daher können nur mehr Geister existieren. Wiederum ist das Abgängige das aus- und bezeichnende Element.

Bilder – verstanden als Vorstellungen im Sinne von gedanklichen Leistungen – die durch diese *Figuren* evoziert werden, sind solche von lückenhaften Menschen, die aber noch von ihrer Vollständigkeit zehren. (Der Ver-zehr der Schallplatte könnte beispielsweise als sehr bildliche Umsetzung dieses Gedankens gelesen werden: Die Platte essen,

50 Carp, „In der Waagerechten auf die Fresse fallen", S. 110.

um eins zu werden mit der Musik, mit einem Stück Erinnerung, das fehlt, das eine Lücke hinterlassen hat, die so wieder aufgefüllt werden soll.) Die Präsenz des Fehlenden (in Form von Stellvertretern wie Spuren, Erinnerungen etc.) verhindert eine vollständige Leere; andernfalls wäre nichts mehr da, alles ausgelöscht – aber diese Menschen wissen um das Fehlen, sie zeichnen sich durch ebendiese Lücken aus.

Welche gegenwärtigen Subjektvorstellungen lassen sich davon ablesen, unter Rückgriff auf die von Ruppert beschriebenen Zusammenhänge? Dieser legt dar, wie Darstellungsformen im 18. Jahrhundert die bürgerliche Innenwelt mitkonstruieren und normalisieren. Der Fokus der schauspielerischen Darbietungen liegt auf der Innerlichkeit der *Figuren*, auf Dimensionen der Moral und des Gefühls. Vereinfacht lässt sich sagen, dass sich die *Figuren* im 18. Jahrhundert, nach Ruppert, durch das Fühlen auszeichnen und die *Figuren* bei *Riesenbutzbach* durch das Suchen. Während im 18. Jahrhundert „ein zivilisationsgeschichtlich neues ‚Modell' oder ‚Bild' des verinnerlichten Menschen"[51] gezeigt wurde, sehen wir bei *Riesenbutzbach* suchende Menschen, die es bisher nicht geschafft haben, ihren Verlust zu kompensieren und das Fehlende zu ersetzen. Ob es das Innere ist, das abhanden gekommen ist und in Momenten, die über das Vorhandene hinausweisen, wie etwa im Singen, doch nicht seinen Ort hat, sondern sich lediglich erahnen lässt? Ist es das Innere, das in Bewegungen und Gesten zitiert wird, aber nicht an die Oberfläche gelangt, sodass den *Figuren* nur ihr Körper bleibt?

Was sich in diesem „Institut für Gärungsgewerbe" abspielt, ist nicht nur eine Krise finanzieller Natur. Und der Verlust von Möbeln oder Kaufmöglichkeiten lässt sich auch recht problemlos überwinden – Menü- und Kleidungsvorschläge, die zum Überleben der Menschen und nicht zuletzt zur Belebung der Wirtschaft beitragen, sind sofort parat. Dagegen hat sich das Verhalten der Menschen nach den materiellen Verlusten nicht wesentlich verändert; sie waren schon zuvor orientierungslos und insofern in ihrer Krise zurückgeworfen auf den Körper, der für die *verlorene* Innerlichkeit einstehen muss. Aber lässt sich etwas kompensieren, das auch vor dem Moment des Verlusts nie feststellbar, fixierbar war? Vielleicht muss zuerst feststehen, was fehlt, bevor Ersatz dafür gesucht werden kann. Dazu könnte die Wiederholung von Handlungen und Phrasen dienen – sie ist der Versuch, einst damit verbunden geglaubte Sinnhaftigkeit oder Emotion hervorzuholen. Die *Figuren* versuchen also sich zu erinnern und sind bemüht um die (Re-)Konstruktion ihrer Vergangenheit. Das ist aber nicht unbedingt ein nostalgisches Moment, sondern Voraussetzung, um sich davon lösen zu können.

So wie im 18. Jahrhundert das Innere – auch durch die stark emotionalisierte Rezeption – mitproduziert und eingeübt wurde, so könnte das Erinnern und die Produktion von

51 Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen.* S. 74.

Vergangenheit zentraler Inhalt dieser *Vorstellung* sein. Auch die Zuschauenden können Bekanntes finden und sich erinnert fühlen, vielleicht auch an Dinge und Ereignisse, die nie real waren. Denn in dieser *Dauerkolonie*, wo Menschen und Möbel über die Bühne verstreut, wo Außen- und Innenräume ineinander verschachtelt sind, wurden verschiedenste Versatzstücke *mit Vergangenheit* angesiedelt: Eine Kiste voller vergilbter Erinnerungen, die nichts voneinander wissen und dennoch zusammenleben – denn diese Vergangenheit existiert nur in der *Vorstellung*.