

Kunst

Hanne Seitz

Alles nur Theater oder Wirklicher als die Wirklichkeit?

*„what one does is more interesting and important
than the exhibition of character and attitude.“*
(Yvonne Rainer)

Vom Räumen

Am Ende seiner „Holzwege“, auf der Suche nach dem Ding, dem Zeug und dem „Ursprung des Kunstwerks“ (1936/1956), ist Heidegger mit den „Bauernschuhen“, ein von van Gogh gleich mehrfach gemaltes Motiv, offenbar fündig geworden. Die Kunst, die im Werk spreche, sei weder das Ding mit Rahmen und Gewicht, aber auch nicht das (Schuh-)Zeug, das dienlich zu sein und auf einen Gebrauch zu verweisen habe, vielmehr setze sich im Kunstwerk ins Bild, was das Schuhzeug in Wahrheit sei:

„Um dieses Paar Bauernschuhe herum ist nichts, wozu und wohin sie gehören könnten, nur ein unbestimmter Raum. Nicht einmal Erdklumpen von der Ackerscholle oder vom Feldweg kleben daran, was doch wenigstens auf ihre Verwendung hinweisen könnte. Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter. Und dennoch. Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeugs starrt die Mühsal der Arbeitsschritte. In der derbgediegenen Schwere des Schuhzeugs ist aufgestaut die Zähigkeit des langsamen Ganges durch die weithin gestreckten und immer gleichen Furchen des Ackers, über dem ein rauher Wind weht. Auf dem Leder liegt das Feuchte und Satte des Bodens. Unter den Sohlen schiebt sich hin die Einsamkeit des Feldweges durch den sinkenden Abend. In dem Schuhzeug schwingt der verschwiegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Kornes und ihr unerklärtes Sichversagen in der öden Brache des winterlichen Feldes. Durch dieses Zeug zieht das klaglose Bangen um die Sicherheit des Brotes, die wortlose Freude des Wiederüberstehens der Not, das Beben in der Ankunft der Geburt und das Zittern in der Umdrohung des Todes. Zur *Erde* gehört dieses Zeug, und in der *Welt* der Bäuerin ist es behütet. Aus diesem behüteten Zugehören erstet das Zeug selbst zu einem Insichruhen. Aber all dieses sehen wir vielleicht nur dem Schuhzeug im Bilde an. Die Bäuerin trägt einfach die Schuhe“ (Heidegger 1960: 27).

Das Kunstwerk macht die Schuhe überhaupt erst zum Gegenstand der Betrachtung. Mit dem Bemühen, das Schuhzeug in den Kontext bäuerlicher *Zuhandenheit* zu stellen und also (im Unterschied zur Vorhandenheit) den praktischen Umgang einzubeziehen, erweist sich Heidegger als dem Primat der Praxis verpflichtet. Seine Rezeption ist keine kontemplative Hingabe, sondern ein konstruktiver Akt, und der Betrachter ist also wesentlich Macher des Bildes (insbesondere ein Suchender wie

Heidegger, der seine Gedanken über das Bild dann auch im Medium der Beschreibung zur Darstellung bringt).¹

Demzufolge ist das Kunsthafte am Werk das Räumen, so Heidegger etliche Jahre und Kehren später in „Die Kunst und der Raum“ (1969). Das Räumen ist Roden, ist „Freimachen der Wildnis“ und „Freigabe von Orten“: Der Akt spricht und verbirgt zugleich, lässt zu und richtet ein, bringt anwesende Dinge zur Erscheinung und gewährt ihnen ein Ort, der auf ihr Zusammengehören verweist (vgl. Heidegger 2007: 9f.). Das „Ins-Werk-Bringen der Wahrheit“ in der Kunst, wird nun (schon fast etwas pragmatisch gewendet) *Räumen* genannt und meint einen durchaus handelnden, allerdings auf die Aristoteles'sche *poiesis* gerichteten (und also hervorbringenden schöpferischen) Akt – im Unterschied zur *praxis*, die um ihrer selbst willen ausgeführt wird.

Im Rahmen dieser Ausführungen interessiert jedoch nicht Heideggers Kunstauffassung, zumal heute (wiederum etliche Jahre und einige Kehren später) die „Wahrheit“ im Spannungsfeld zwischen Werk, Raum/Kontext und Betrachter/Zuschauer liegt, die Autonomie der Kunst im Lichte einer relationalen Ästhetik zu suchen und ein „Jenseits der Hermeneutik“ (Gumbrecht) liegender performativer Vollzug mitunter das Sagen hat. Rund 120 Jahre nach dem Herstellen des Bildes und gut 70 Jahre nach dem Schreiben des Textes über das Bild, scheinen sowohl Bild als auch Text gänzlich in der Praxis aufgehoben (und also in den Kontext Leben gestellt): Was auf einem Acker in Brandenburg im Biosphärenreservat Schorfheide im Jahre 2007 geschehen ist, erscheint wie die Aufführung von Heideggers Bildbeschreibung. Die Interessenverlagerung von van Goghs *Bild* über Heideggers *Text* bis hin zu Levines *Performance* mag dann auch jenen Paradigmenwechsel veranschaulichen, dem die Künste (und nicht nur diese) gegenwärtig unterliegen: Der Weg ging vom Artefakt (das Herstellen von Kunst) über die „dichte“ Beschreibung (das Denken über Kunst) hin zum tätigen Vollzug (das Handeln als Kunst).

Bauerntheater

Ein Hektar Land. Ein Bauer bei der Arbeit. Mit der Kraft seiner Hände (und also völlig unzeitgemäß) zieht er den Reihemacher hinter sich her, ein Gerät, das in den 1950er Jahren durchaus noch benutzt wurde und heute etwas anachronistisch wirkt. Wer die Mark Brandenburg kennt, weiß, was das bedeutet: Vor allem sind einmal Steine aus dem Weg zu räumen. Damit die Forken in dem märkischen Sand die gewünschten Reihen hinterlassen, wird der staubige Boden mitunter auch etwas rabiater mit der Hacke angegangen. Der Mann rackert sich ab auf dem Acker – an

¹ Nur am Rande sei erwähnt, dass Heideggers Interpretation „reichlich“ konstruiert ist (auch wenn hier der Zweck die Mittel durchaus heiligen mag), denn folgen wir Meyer Schapiro, so handelt es sich vermutlich um van Goghs eigene Schuhe – und würde an jenen Schuhen also etwas kleben, dann eher Farbe und keine Erde.

Wind und Wetter und am Widerstand des Bodens. Später wird er Kartoffeln setzen, sie in die Rille fallen lassen und mit den Füßen in die gelockerte Erde stampfen. Aus der Vogelperspektive und also von dem nahe gelegenen Wasserturm aus besehen trägt das fast unbewegte Bild des auf dem weitläufigen Acker arbeitenden Bauern jene melancholischen Züge, von denen Heidegger spricht: Es „schwingt der verschwegene Zuruf der Erde, ihr stilles Verschenken des reifenden Korns und ihr unerklärtes Sichversagen in der öden Brache“. Aber sehen wir dem Bauern auf dem Acker dies an oder trägt er einfach nur möglichst bequemes (und daher nicht ins Bewusstsein rückendes) Schuhzeug – genauer noch Gummistiefel wie in diesem Fall, wie es für einen Bauern praktisch ist? Im Abschreiten des Feldes, Reihe für Reihe, erschreitet der Mann sein Werk (erstreitet es geradezu gegen den Widerstand von Wind, Regen und Steinen), gibt ihm einen Ort.

Auf einem Schild am Feldrand ist zu lesen: „Sie sehen einem Schauspieler bei der Arbeit zu. Der Mann auf dem Feld spielt Flint, die Hauptfigur aus der ‚Umsiedlerin‘ von Heiner Müller (1961). Gestik, Mimik und Gedanken hat er in New York City einstudiert“. Ich spreche also über ein treffliches Stück Kunst: „Leben auf dem Land“ – ein Stück mit dem Müller jene Veränderungen thematisiert, die sich nach dem Krieg auf DDR-Boden und also auch in der Uckermark abgespielt haben. Denn es ist der Schauspieler David Barlow, der unter der Regie von David Levine die Scholle urbar macht und womöglich im Räumen erreicht, dass (wie Heidegger sagen würde) zugleich etwas darin spricht wie auch verborgen ist.

Das Stück nennt sich „Bauerntheater“, nicht „Bauer bei der Arbeit“, auch nicht „Installation mit minimalistischer Geste“, was vielleicht treffender wäre – weder will es Performance noch Environment, eher schon Land-Art, aber am liebsten doch einfach nur Theater sein. Der Dokumentarfilm zu dem Projekt zeigt, wie der Regisseur David Levine Erde in einem Gartencenter kauft und säckeweise in den Probenraum in Brooklyn schleppt, wo eine Art Modell-Acker installiert wird – ohne Steine versteht sich, weswegen es darauf auch nicht so beschwerlich zugegangen ist wie im „wirklichen“ Leben. Man sieht, wie der Dramaturg in Müllers Text einführt, wie sich Barlow im Reden wie im bäuerlichen Tun in Flint einzufühlen sucht. Am Ende des Films erst sieht man ihn auf dem Brandenburger Acker, ahnt wie die Naturgewalten und der Boden ihm zusetzen, ihm Schwielen und Schmerzen bereiten. Müllers Text ist gänzlich in der Geste des Bauern verschwunden. Flint schweigt und tut, was ein Bauer eben tut (bzw. tat, als Bauern noch Bauern und kein Handlanger von Maschinen waren): arbeiten und schweigen und sich seinen Teil denken: „I listen to myself have cranky bitch conversations in my head, straying wildly from any thoughts the character might have,“ so ist im Tagebuch zu lesen, das die Projektdokumentation auszugsweise wiedergibt. „I fundamentally don’t believe in injuring oneself for the sake of art. And so exacerbating the injury in my wrist (tendon or ligament) begins to make this whole experiment seem pointless and stupid“ (Barlow 2007: 95).

Ein amerikanischer Schauspieler hat im Gewand des Bauern, nicht im Märzen, sondern im Mai, auch keine Rösslein ein-, sondern seine Hände angespannt und die Kartoffeln statt in die Hügel in die Rillen gesetzt – aber auf eine Ernte kam es ja auch gar nicht an, weswegen sein Tun auch kaum von Heideggers „Bangen um die Sicherheit des Brotes“ spricht. Aber wovon spricht es dann? Von einer Sättigung bzw. einem Überfluss jedenfalls auch nicht. Vier Wochen lang, täglich 10 Stunden hat ein Schauspieler ein Stück Ackerland, vielmehr eine „Ackerbühne“ *geräumt* und Reihe für Reihe Kartoffeln angebaut, doch der erwartete meditative Zustand blieb aus (nicht zuletzt aufgrund ungeübter und Schmerzen verursachender Muskelpartien):

„Stattdessen geriet David Barlow in eine Zone, die er selbst als ‚spirituell tot‘ bezeichnet hat und die von gedanklicher Leere gekennzeichnet war. Mit dieser Leere wurde allerdings die Arbeit leicht. Vielleicht war damit zeitweise das erreicht, was Mihaly Csikszentmihalyi Flow nennt: ein Einswerden mit der Arbeit, ein Zustand absoluter Selbstvergessenheit. Damit ist die Frage nach der Rolle, die Frage danach, wer da auf dem Feld arbeitet, David Barlow oder Flint, völlig obsolet geworden. Die Identität der Figur auf dem Feld bestimmt sich durch die Art und Weise ihres Tuns. Mit jedem Tag der Auseinandersetzung mit dem steinigen Boden, dem Wetter, dem Wind, den Regenwolken, den zu pflanzenden und später wachsenden Kartoffeln und sich ausbreitenden schmarotzenden Käfern macht der Schauspieler neue Erfahrungen mit sich und seiner Umgebung. Er erwirbt sich damit ein Wissen – nicht zuletzt über sich selbst – das er nirgends sonst erhalten hätte“ (Weiler 2007: 79).

Kunst leben

Wir sind nicht ganz sicher, womit wir es hier eigentlich zu tun haben, denn nahezu alles, was Theater für einen Schauspieler und für ein Publikum bedeuten kann, ist aus den Angeln gehoben. „David Barlow kann in und mit diesem Projekt nicht brillieren, er bekommt keinen oder nur wenig Applaus, [...] hier und da vorbeikommende Bauern aus der Umgebung [...], die in Bussen anfahrenen Städter, die keine Ahnung haben von Ackerbau und Viehzucht und sich wahrscheinlich auch in ihrer Rolle als Zuschauer in Frage gestellt sehen“ (Weiler 2007: 75f.). Ein gänzlich untheatrales Projekt. Der Mann ackert und gibt sich ganz der Figur hin; da er aber auf einem realen Acker, also in einem kunstfremden Kontext ackert, bringt er die Grenzen von Realität, Arbeit und Spiel ins Wanken.

„David Barlow, sonst vielleicht Darsteller von Krisen in Stücken von Shepard oder Miller, hatte sich auf die Bauernarbeit vorbereitet wie ein Schauspieler für die Szenen eines Stückes. Aber anstatt die Krise zu spielen, ihrer Trägerfigur die Stimme und äußere Erscheinung zu geben, markiert jedes Schweißabreiben der Stirn eine neue Falle der Ununterscheidbarkeit zwischen Leben und seiner spielerischen Erfindung. Da benimmt sich ein Schauspieler nicht nur wie ein Bauer, [...] man weiß nicht recht – muss *er* nun ausruhen oder ruht *Flint* sich aus? Wessen Arbeit sieht man zu?“ (Wetzel 2007: 10f.)

Barlow ist authentisch, nicht weil er besonders gut den Bauer spielt, sondern weil er ganz in das bäuerliche (Arbeits-)Leben eintaucht (incl. kleiner Einliegerwoh-

nung, wo er, wie der Film zeigt, nach vollbrachter Arbeit noch schnell etwas in die Pfanne haut und erschöpft einschläft). So dürfte nicht verwundern, dass er zunehmend an seiner schauspielerischen Profession und der Repräsentationsfunktion des Theaters zu zweifeln beginnt (und eine Passion für Happenings à la Allan Kaprow entwickelt): „If a man is cutting down a tree with an ax – an undeniable fact, not a simulated or pretended action – and you add an audience, is what he is now doing a performance? What does this say about what theatre is? What exactly is theatre? And who defines what it is and what it means?“ (Barlow 2007: 85).

Es geht also um „Bauerntheater“, aber nicht um jene dramatisierte Form, in der zumeist Laienspieler volkstümliche Stoffe darbieten. Nicht einmal prägnante Augenblicke (wie sie Lessing für das Theater unabdingbar hält) sind hier in Szene gesetzt, keine Idee, die der Schauspieler zu verkörpern hätte. Stattdessen serielle, ereignislose Feldarbeit, die hin und wieder durch störende Steine, schmerzende Hände, strapazierte Rückenwirbel unterbrochen wird. Und doch geht es um Theater in seiner vielleicht ursprünglichsten Bedeutung, geht der Akteur doch buchstäblich ganz in seiner Arbeit bzw. Rolle auf.

Ob es nun Barlow oder seine Figur Flint ist, der sich abrackert, ändert vermutlich nichts am Tun; für die Zuschauer (Spectators) gibt es allerdings reichlich Anlass zur Spekulation: Handelt hier jemand „im Namen von“, also mit Verweis auf ein Allgemeines? Sehen wir in der Arbeit des Performers, was Heidegger dem Schuhzeug im Bilde ansieht? Wohl kaum. Aber einen Bauern bei der Arbeit, der sein Schuhzeug einfach nur trägt, sehen wir eigentlich auch nicht. „Bauerntheater“ ist eine ritualisierte, in einen performativen Vollzug eingebettete Handlungssequenz, die zunächst nicht mehr sein will, als sich da zeigt. Und doch tut sich ein ganzer Hof möglicher Verweise und Bedeutungsebenen auf.

„If you don't want to work, you might as well lay down and die,“ sagt Flint am Ende des Films. Oder spricht Barlow, der arbeitslose Schauspieler, der mit diesem Projekt Arbeit fand und sich nach dieser gewaltigen Herausforderung ermutigt sieht, ab sofort noch jede Hürde in seinem Leben meistern zu können? Es geht um Arbeit und um Leben, und um das Ineinander von Kunst und Leben, um die Zukunft der Arbeit in einer von Arbeit zunehmend befreiten Gesellschaft, um eine der ältesten Kulturtechniken (die als Performance dargeboten und als Film dokumentiert und somit auch musealisiert ist). Schlussendlich geht es um die Kunst nach dem Ende der Kunst, genauer: nach dem Ende ihrer großen Erzählung. Und darum erzählt dieses „Bauerntheater“ auch nicht von einer anderen, dem Leben entgegengesetzten Wirklichkeit, es spricht auch nicht in verdichteter oder zugespitzter Weise von diesem (also alltäglichen) Leben, sondern es zeigt eine temporäre, fast chiasmatische Überkreuzung von Kunst und Leben.

Agri Cultura

Bauer und Schauspieler stehen (bei rechtem Licht besehen fast prototypisch) für den Gegensatz von Natur und Kultur, von ländlichem und urbanem Raum, von schwerer Arbeit und leichtem Spiel. Die Bundeskulturstiftung, die die hier geleistete Arbeit im Rahmen des Projekts „Zukunft der Arbeit“ gefördert hat, schreibt in der Ankündigung, dass das Projekt die „Kunst der Landwirtschaft“ und die „Arbeit des Spiels“ untersuche. Hier wird zweifellos gespielt (im Sinne von aufgeführt) und zugleich ein Hektar Land bewirtschaftet. Dass Barlow dies nicht nach allen Regeln der Kunst tut, dürfte nahe liegen, denn er hat es nicht gelernt, er hat nur gelernt zu verkörpern.

Ackerbau ist sicher keine Kunst, aber eine der ältesten Kulturtechniken, die das Jäger- und Sammlerdasein besiegelt und die Jungsteinzeit eingeleitet hat – nicht verwunderlich, dass „De agri culture“, ein etwa 150 v. Chr. verfasstes Prosawerk (das älteste in lateinischer Sprache) den Ackerbau thematisiert. Agrikultur meint nicht nur die sorgsame Bestellung und Pflege des Ackers, sondern auch die Ehrerbietung gegenüber dem Unverfügbaren, ist doch die Ernte auch von der Gunst der Götter (sprich vom Wetter) abhängig. Es geht also um Gewichtiges beim „Bauerntheater“, und es zieht die Gedanken nicht nur in eine noch zu erfindende Zukunft (an der die Künstler als *creative class* ganz offenbar eine entscheidende Rolle spielen sollen), sondern auch an den Ursprung (vielleicht also weniger der Kunst als vielmehr der Kultur). Es geht einerseits um agri-cultura, ganz in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Kultur. Andererseits geht es um ein genuines Stück Kunst und erinnert an den Kulturbegriff in seiner „edelsten“ Bedeutung (die der Volksmund mit dem Wort sowieso verbindet). „Bauerntheater“ vergegenwärtigt aber nicht nur die Begriffsgeschichte des Wortes Kultur, sondern zuletzt auch (in einer Art Umkehrverfahren) den Weg, den die Zivilisation von der Ruralität zur Urbanität genommen hat: die *agri-cultura*, die bäuerliche Arbeit einerseits und die *cultura animi*, die geistige Arbeit andererseits.²

„Trotz aller anti-theatralen Aspekte, die dieses Projekt kennzeichnen, eignet ihm eine repräsentative Funktion, die auf Arbeit im Allgemeinen verweist. Mit Blick auf dieses Thema wird David Barlow zu einer Denkfigur in Bewegung, die sowohl eine historische als auch eine künftige Dimension umfasst. Durch den Gebrauch anachronistischer Gerätschaften und das Tragen eines Kostüms, das in die 50er Jahre deutet, wird ein Erinnerungsvorgang in Gang gesetzt, der im Nachhinein die Mühsal bäuerlicher Arbeit vor Augen führt. Gleichzeitig wird ein

² Beides ist auf dem Acker (buchstäblich personifiziert) zugegen gewesen: jene kunstbeflissenen Zuschauer einerseits, die sich für die Kultivierung der Natur wenig interessieren, aber geistige und insbesondere aufklärerische Impulse von solcherart Kunst erwarten und andererseits die Uckermärker, die zwar bauernschlau und vielleicht darum auch „Kunstbanausen“ sind und also nur mit Kopfschütteln der Aufführung beiwohnen können. Angesichts schmerzender Handgelenke und Muskeln stehen sie denn auch dem Schauspieler-Bauern (auf fast komplizenhafte Weise) bei, geben Tipps für körperschonende Anbautechniken (siehe Barlow 2007: 96). Eine wissenschaftliche Begleitung und Befragung des Projekts wäre (nebenbei bemerkt) sicherlich interessant und erhellend gewesen (siehe Seitz 2008).

Stück Geschichte der DDR aktualisiert, bzw. der Landbevölkerung in Joachimsthal und Umgebung ein Aspekt der eigenen Herkunft zurückgegeben“ (Weiler 2007: 80).

Nicht nur wird mit der bäuerlichen Arbeit ein Wissen erinnert, das verloren zu gehen droht, es könnten (so auch die Hoffnung der Bundeskulturstiftung) dabei sogar neue Arbeitsmodelle abfallen. Landwirte als „Dienstleister für Landwirtschaftssimulationen und Ökotourismus“ – das mag zunächst befremdlich klingen, aber das Biorama-Projekt, das sich unweit des Ackers eingerichtet hat und in dessen Kontext das Theaterprojekt entstanden ist, gilt schon heute (incl. Wasserturm, Designfabrik und Kulturzentrum) als Touristenattraktion für kultur- und selbstredend auch naturbeflissene Berliner (Siehe auch: www.biorama-projekt.org).

Vor diesem Hintergrund bleibt zu fragen, warum David Levine einen arbeitslosen Schauspieler eingesetzt und keinen „Experten der Wirklichkeit“ (wie im Theater von Rimini Protokoll) „gecastet“ hat. Warum also keinen Bauern, der mit dem Acker (anders als der Schauspieler) untrennbar verbunden ist? Zumal auch Barlow sich am Ende mehr für die Handlung (den realen Akt) und weniger für den Charakter (die Arbeit an der Figur) interessiert (vgl. Barlow 2007: 100).

Das Andere des Lebens

Die Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und Leben (und weitergehend zwischen Spiel und Arbeit) ist natürlich nicht erst auf jenem Acker gestellt worden. Bekanntlich sind die Suprematisten und Konstruktivisten darüber sogar in Streit geraten. Die Futuristen, Situationisten und schließlich auch die Neoavantgarde – sie alle wollten die Kunst ins Leben überführen, suchten die Kluft zwischen Lebensbewältigung und Kunsttätigkeit zu überwinden: Mal sollte der Alltag in die Kunst wandern (durch Assemblagen, ready mades, Environments bis hin zu Happening und Performance-Art), mal der Alltag durch Kunst verändert werden (durch Aufwertung von Traum, Phantasie und Spiel, durch die Surrealisierung des Lebens, durch konstruierte Situationen oder dem *hasard objectif*). Die Kritik zielt auf die Kunst (ihre Werkbeschaffenheit, ihre Marktabhängigkeit etc.), will aber andererseits auch das individuelle und gesellschaftliche Leben verändern. Foucaults „Ästhetik der Existenz“ will denn auch gleich das eigene Leben wie ein Kunstwerk behandelt sehen. Doch die radikale Aufhebung der Kunst im eigenen Leben ist am Ende vielleicht nicht mehr als die Selbstauflösung, Stilisierung und Vergegenständlichung des eigenen Lebens zugunsten einer werkhafte Gestalt (besonders anschaulich in der „living sculpture“ von Gilbert & Georg). Oder sie verfährt nach Art der Homöopathie, wo der Ausgangsstoff im besten Fall kaum mehr zu identifizieren ist und die Kunst dann auch vom wirklichen Leben (wie bspw. die theatrale Installation „Ausländer raus“ von Christoph Schlingensiefel) kaum zu unterscheiden sein dürfte (vgl. Seitz 2004).

Trotzdem sich die „Versprechungen des Ästhetischen“ (Yvonne Ehrenspeck) bis heute nicht eingelöst haben (vgl. Seitz 2008), hat das Projekt nicht ausgedient. Kann die Kunst – im Besonderen mit Blick auf die „Gesellschaft des Spektakels“ (Deborg) – ihr kritisches Potential weiterhin behaupten? Vermutlich weniger durch Widerstand gegen die herrschende Macht (historische Avantgarde), auch nicht mit einem Körper jenseits der Sprache (Neoavantgarde) – vielleicht, indem sie in der Art der Foucaultschen Heterotopie das utopische Potential nicht anderswo, sondern inmitten der Ordnungen zu finden trachtet – wie insbesondere die jüngere Künstlergeneration seit einiger Zeit versucht. Sie legen nicht nur Hand an die *black box* oder den *white cube* und bringen ganz im Sinne einer „Ästhetik des Performativen“ (Erika Fischer-Lichte) wirkliches Leben hinein (etwa Alan Platel in „Wolf“, 2003). Sie zeichnen schließlich den Weg vom Kunsttempel zur Industriebranche nach und bringen die Zuschauer nach einem furiosen Anfang auf der Opernbühne mit der Straßenbahn in das alte Depot, wo sie sich inmitten der Tänzer und etwas orientierungslos wieder finden (William Forsythe: „Endless House“, 2000). Am Ende brechen sie dann auch in Gegenden auf, in denen nach dem *brain drain* niemand leben, geschweige denn etwas mit Kunst zu tun haben will, etwa in Schwedt, wo lebensgroße Eier dem Leben buchstäblich etwas „auf die Sprünge helfen“ (Club Real in „Unschuld und Erfahrung“, 2006) und nebenbei eine gehörige Portion qualitative Sozialforschung betrieben wird (vgl. auch Seitz 2008).

Getanzt wird in Imbissbuden, musiziert in ausgedienten Heilanstalten, ausgestellt in alten Wasserspeichern – nicht nur um der Kunst lebensweltliche Belange zuzumuten, sondern auch, um den Alltag mit Kunst zu erhellen, zu erforschen, zu kritisieren (vgl. Seitz 2007). So mag nicht verwundern, dass auch der Acker zur Bühne und natürliche Handlungen zu jenem „twice-behaved behaviour“ (Richard Schechner) werden, das für die Darstellungspraxis grundlegend ist.

Fiktionalität

Die Visionen zur Überwindung des Zwiespalts zwischen Kunst und Leben kommen nicht umhin, die Gegenüberstellung von Fiktion und Wahrheit zu thematisieren, und tun vielleicht gut daran, den Konstruktivismus ernst zu nehmen, der die Welt, wie Assmann ausführt, als gemachte und somit auch als anders machbare ansieht, der zuletzt ohne Rückgriff auf ewige Wahrheiten auskommt, der Fiktion (im Sinne von Scheinwirklichkeit) für eine überkommene Vorstellung hält. „Mit anderen Worten: nicht die Differenz, sondern die Indifferenz zwischen Fiktion und Realität ist das Datum, von dem heute ausgegangen werden muss“ (Assmann 1989: 239). Odo Marquard geht schon Anfang der 1980er Jahre davon aus, dass das Fiktive kein Attribut der Kunst, sondern dasjenige moderner Wirklichkeit sei, diese also schon seit geraumer Zeit den Weg ins Fiktive genommen habe, während die Kunst, um ihre Besonderheit und Unterschiedenheit zu behaupten, sich angeschickt habe, Anti-Fiktion und dem Übersehenen auf der Spur zu sein (vgl. Marquard

1983: 51ff.). Während immer größere Bereiche der Realität fiktiv und der unmittelbaren Erfahrung und Überprüfbarkeit entzogen sind, wird die Kunst, so Marquard, zur Zuflucht der *Theoria*, also dessen, was an der Theorie nicht bloße Sichtdisziplin, sondern wirkliche Erfahrung sei. „Das Wahre hat sich auf das Wirkliche zurückgezogen, welches nurmehr eine Erfahrungs-Qualität, eine Intensität ist. Es bleibt grundsätzlich unverfügbar und kann nur in Augenblicken, Ausnahmefällen und Grenzsituationen erfahren werden“ (Assmann 1989: 258).

Wolfgang Iser hat die Dichotomie zwischen Fiktion und Wirklichkeit (die Marquardt einfach umkehrt) gleich ganz auflöst und das Fiktive nicht länger als das Andere des Wirklichen gesehen, sondern (im Verbund mit dem Imaginären und Realen) als anthropologische Disposition. Das wiederholte Leben (jenes *twice-behaved behavior*) wiederholt nicht, sondern wird zum Material, „um das zu inszenieren, was im Leben verschlossen bleibt“ (Iser 1983: 507). Das Besondere am Kunstwerk (wie auch am Traum) sei weniger, dass es Mögliches, sondern dass es Undarstellbares zur Darstellung bringt – entsprechend ist Iser zufolge Fiktion das, wozu es keine Alternative gibt.

Wir sind Urheber unserer Möglichkeiten und fallen also nicht mit ihnen zusammen. Unsere exzentrische Position bedingt, dass die Differenz zwischen Körper-Sein und Körper-Haben durch performative Akte überbrückt werden muss, wie sich überhaupt „Performanz immer dort ergibt, wo es Differenzen zu überbrücken gilt“. (Iser 1991: 485). Der gleiche Akt, der die Differenz tilgen will, kommt nicht umhin, sie zu bekräftigen und treibt auf diese Weise das Werden voran. Um das Leben zu führen, dass er lebt, braucht der Mensch etwas Künstliches (vgl. Plessner 1975: 310) und kommt also nicht umhin, die Grenze zwischen fiktiver und wirklicher Wirklichkeit zu überschreiten und in diesem Spannungsfeld jenen „intermediären Raum“ (Donald Winnicott) zu öffnen, der Kultur überhaupt möglich macht.

„Es ist kein Zufall, daß wir für die Aktion des Schauspielers das Wort Verkörperung haben, denn er zeigt sie uns. Die Verschränkung von Leib in Körper, von Körper-Sein und Körper-Haben, mit der wir Menschen fertig werden müssen, wenn uns das Leben hier und jetzt gelingen soll, mit der wir ständig befasst sind, die uns festhält, führt uns der Schauspieler vor. Der ganze Mensch wird zur Figur. Sein Rollenspiel, zu dem ihn die Gesellschaft zwingt, wird, auf Augenmaß gebracht, zu einem Beispiel. Diese Erinnerung sollte kein Grund sein, das Theater über alle Künste zu stellen. Wohl aber gelingt nur ihm, die Einheit der Sinne in der Fülle ihrer Dimensionen zu zeigen, [...] der Verkörperung des Schauspielers gelingt es, sie uns im Bilde eines anderen Menschen zu zeigen“ (Plessner 1980: 391).

Fusion der Wirklichkeiten

Für Iser gibt es zwei Varianten, jenes Unverfügbare zur Darstellung zu bringen: Die eine kann die Erfüllbarkeit des Wunsches vorstellen und so eine kompensatorische Fluchtbewegung antreten, mit der die in der Darstellung erfolgte Inszenierung unwiederbringlich historisch (also buchstäblich Bauerntheater) wird, die andere – die wirkmächtigere Variante – stellt gerade die Unerfüllbarkeit des Wunsches vor.

Levines „Bauerntheater“ ist sowohl als auch: Am Ende mögen die im Spätsommer geernteten Kartoffeln für die Wunscherfüllung stehen (gekocht und verspeist, sinnlicher könnte man sich den Ausgang eines theatralen Ereignisses dann auch gar nicht vorstellen). Auf der anderen Seite steht der arbeitende Bauer auf unverfügbarem Grund – weniger weil die Kultivierung des Bodens nicht ganz in seiner Hand liegt, auch nicht, weil die Inszenierung bäuerliches Handwerk zur Darstellung bringt, was unwiederbringlich verloren ist, sondern weil Inszenierung generell vorstellt, dass uns der Grund entzogen ist.

Auf den ersten Blick scheint „Bauerntheater“ eine dem Gebrauch entzogene Kulturtechnik zurückzugeben – eine Profanisierung, wie sie überhaupt nur dem Spiel (und damit auch der Kunst) gelingen könne (vgl. Agamben 2005). Doch der zweite Blick zeigt, dass hier nicht geräumt, weder ein- noch ausgeräumt, sondern geradezu gegenteilig die bäuerliche Arbeit aus der Sphäre des Politischen, der Praxis also, endgültig abgesondert und historisiert wird. Mit dem Ende der großen Erzählungen haben wir es nun mit den kleinen Geschichten zu tun: bäuerliche Biographien – aufgeschrieben, verfilmt und entsprechende Artefakte in Dorfmuseen, Heimatstuben oder umfunktionierten Getreidespeichern ausgestellt. Und schlussendlich wird nun auch der bäuerliche Akt ins Visier genommen – musealisiert und nachträglich ‘heilig’ gesprochen. Am Ende wird Barlow (vorausgesetzt er lernt Deutsch, wie andere Arbeitsuchende auch) sogar Aussicht auf eine Festanstellung haben, wo doch schon bald ganze Landstriche in der Uckermark, in der Lausitz und anderswo zum Museum und zur *living history* erklärt werden könnten. Arbeit insgesamt (und nicht nur die bäuerliche) ist museumsreif geworden. Aber wenn die Arbeit aufhört, bleibt auch die Geschichte stehen – schon scheint Flussers „negative Anthropologie“ in greifbarer Nähe zu sein, in der die Menschen ganz in Kunst aufgehen und im Spiel versunken nicht mehr der Frage nachhängen, wie die Welt zu verändern sei, damit sie so wird, wie sie sein soll (vgl. Flusser 1991: 37).

Oder ist die von Arbeit befreite, konsumierende Existenz am Ende eine, die in buddhistischer und kontemplativer Praxis gar die exzentrische Positionalität überwinden kann? Damit wäre das Bewusstsein selbst eine Fiktion (und keine anthropologische Kategorie) und die Aussage obsolet, die besagt: Fiktionalität bedeutet, zur Welt zu kommen und der Spaltung des Bewusstseins beizuwohnen – um eine Formulierung von Maurice Merleau-Ponty zu bemühen. Der Mensch wäre von Natur aus kein ‘Grenzgänger’, und keine Exzentrizität würde ihn zwingen, zwischen verschiedenen Wirklichkeiten hin und her zu pendeln. Bis es so weit ist, werden wir weiterhin Theater spielen, Bilder malen, Prosa schreiben und also dem Fiktiven Raum geben, selbst wenn das Räumen immer weniger gelingen will. Und bei allem werden wir uns (zumindest hin und wieder) bemühen, die Kunst davon zu entlasten, eine das Leben verändernde Kraft sein zu müssen.

„Die Moderne ist geprägt von einer zunehmenden Fiktionalisierung der Wirklichkeit und damit korrespondierend einer Suche nach Gültigem und Authentischem, nach einem Ort, wo die Zeichen aufhören und das Zeigen beginnt, wo die Sprache

verstummt und das Sein aufscheint“ (Assmann 1989: 259f.). Davon also handelt „Bauerntheater“, das dann auch keine ästhetische Fiktion ist (im Sinne einer burlesken Realitätskopie in Gestalt eines volkstümlichen Bauerntheaters), keine nachgeordnete Wirklichkeit, sondern eine „produktive Referenz“ (Paul Ricœur) ins Spiel bringt, die sich gleichermaßen auf die (bäuerliche) Realität bezieht, wie sie diese zugleich herstellt, zuletzt aber auch deren Entzug besiegelt und museumsreif macht. Von Profanierung (wie sie Agamben vorschwebt) zeigt dieser Gebrauch aber dennoch keine Spur – trotz mehr oder weniger gelungenem Kartoffelanbau und glücklichem Schauspielerbauern: „Saw first evidence of potato plants this morning! (...) Great satisfaction from the fact that they are actually choosing to grow even though we are doing an art project“ (Barlow 2007: 97). Dass im Spätsommer (trotz Kartoffelkäfer und dem wenig professionellen Anbau) dann doch einige Zentner Kartoffeln angefallen sind, ist ein glücklicher Umstand und kaum auf die einstudierte *téchné* zurückzuführen.

Anfangs dachte ich, das Theater auf dem Acker sei Probe für die New Yorker Aufführung von Heiner Müllers Stück – ortsspezifisch angereichert und vom preußisch-blauen Himmel und dem märkischen Sand durchdrungen. Ich ahnte nicht sogleich, dass hier der „Ernstfall Kunst“ am Werk gewesen ist.³ Ist ja auch wirklich etwas absurd – auch wenn einem im Zusehen dann doch einiges dazu einfallen mag. Dass es sich um eine extreme Form des *method acting* handelt (zuma, wie Levine betont, gegen das epische Theater von Brecht und in der Folge auch gegen Müller gerichtet), ändert nichts an meinem Eindruck (zuma hier ja auch keine fiktive Wirklichkeit da wäre, an die ein Brechtscher Verfremdungseffekt Hand anlegen könnte). Geht es am Ende um die Aufführung einer schauspielerischen Methode, bei der die Arbeit zum Artefakt wird oder geht es um das Stück? (vgl. Wetzel 2007: 11). Der Darsteller weiß es zwischenzeitlich zumindest selber nicht mehr: „Well shit... What are we doing in Bauerntheater!“ (Barlow 2007: 88/100). Verwandlung als leitende ästhetische Kategorie (die Erika Fischer-Lichte noch mit Blick auf das Theater der 1990er Jahre vorherrschen sieht) scheint hier jedenfalls keine Rolle mehr zu spielen.

Ich bin nun doch, so kurz vor dem Ende, etwas ratlos geworden. Was Heidegger dem Schuhzeug im Bilde ansieht, ist der Arbeit auf dem Acker wohl kaum zu entnehmen. Am Ende hat ein amerikanischer Schauspieler behauptet, einen deutschen Bauern namens Flint zu verkörpern und einfach nur die ihm aufgetragene Arbeit ausgeführt (so, wie die Bäuerin einfach ihre Schuhe trägt) und getan, was ein Bauer sonst auch getan hätte: gearbeitet und geschwiegen – vielleicht um Nuancen besser, weil der professionelle Bauer seiner Imagination sicherlich mehr Raum gegeben hätte, während jener „Scheinbauer“ nicht mehr tut, als das Reale (und dann vielleicht doch nach allen Regeln der Kunst) zu realisieren. Ein Handlanger, der (wie

³ Diese Annahme war sicher auch dem Umstand geschuldet, dass ich von dem Projekt erst über den Film erfuhr und mich in nachträglichen Gesprächen mit Beteiligten weiter kundig und buchstäblich (und ganz nach Stanislawski) in die Zuschauerrolle „eingeführt“ habe.

in alten Zeiten der Bauer für seinen Herren) einfach nur arbeitet (und also nicht einmal mehr schauspielern darf), damit sein Regisseur dieses Stück Kunst zur Auf-führung bringen kann. Es heißt ja auch „Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst“ (Stanislawski) – Schauspielerei ist eben keine Tätigkeit, erst recht nicht auf einem Acker. Ein Künstlerleben als Bauernleben ist eben nichts als ein Arbeitsle-ben. Was zuletzt ja auch im Sinne der Bundeskulturstiftung ist. Neue Arbeitsmo-delle braucht das Land. Ob sie nachhaltig wirken, bleibt abzuwarten. Flusser zu-mindest steht mit seiner Prognose vorerst allein auf weiter Flur.

„Entweder man lebt, oder man ist konsequent“ (Erich Kästner).

Literatur

- Agamben, Giorgio (2005): Profanierungen. Frankfurt am Main.
- Assmann, Aleida (1989): Fiktion als Differenz. In: Poetica, Bd. 21. München.
- Barlow, David (2007): Actor's Journal. In: David Levine: Bauerntheater. Projekt-dokumentation (ohne Verlag).
- Flusser, Vilém (1991): Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Bensheim und Düsseldorf.
- Heidegger, Martin (2007): Die Kunst und der Raum. Frankfurt am Main (1969).
- Heidegger, Martin (1991): Vom Ursprung des Kunstwerks. Stuttgart (1936).
- Iser, Wolfgang (1983): Die Doppelstruktur des literarisch Fiktiven. In: Dieter Hen-rich/Wolfgang Iser: Funktionen des Fiktiven. München.
- Iser, Wolfgang (1991): Das Fiktive und das Imaginäre. Frankfurt am Main.
- Marquard, Odo (1983): Kunst als Antifiktion. In: Dieter Henrich/Wolfgang Iser: Funktionen des Fiktiven. München.
- Plessner, Helmuth (1970): Anthropologie der Sinne. In: Ders. GS Bd. III.
- Plessner, Helmuth (1975): Die Stufen des Organischen und der Mensch. Berlin (1928).
- Seitz, Hanne (2004): o.T. In: Joachim Kettel/IGBK (Hg.): Künstlerische Bildung nach Pisa. Neue Wege zwischen Kunst und Bildung. Oberhausen.
- Seitz, Hanne (2007): Kunst zwischen Poiesis und Praxis. Eine anthropologische Spurensuche. In: Adriana Büchler/Jürg Jaberg/ Elisabeth Karrer (Hg.): Schule muss schön sein. Facetten des ästhetischen Bildungsauftrags. München.
- Seitz, Hanne (2008): Temporäre Komplizenschaften. Künstlerische Intervention im sozialen Raum. In: Helga Peskoller/Bernhard Rathmayr/Maria Wolf (Hg.):

Konglomerationen. Alltagspraktiken subjektiver Absicherung. (Veröffentlichung in Vorbereitung).

Weiler, Christel (2007): Spiel und Faktizität. In: David Levine: Bauerntheater. Projektdokumentation (ohne Verlag).

Wetzel, Daniel (2007): Das Zeichen ist eine Kartoffel. In: David Levine: Bauerntheater. Projektdokumentation (ohne Verlag).