



Wissenschaftlicher Beitrag

## Nichttun, Nichtstun, Unterlassen

Schattenseiten des Handelns im Theater

Barbara Gronau

<sup>1</sup> <http://www.berlin.de/ba-charlottenburg-wilmersdorf/ueber-den-bezirk/geschichte/chronik/artikel.232434.php>



Tunix Kongress beendet Sponti-Bewegung  
Foto: © Klaus Mehner / agentur.BerlinPressServices.de.

Am 28. Januar 1978, einem kalten Wintertag im geteilten Berlin, erlebte die Stadt ein ungeahntes und bis heute als „Keimzelle“ und „Initialzündung“<sup>1</sup> apostrophiertes historisches Ereignis. Auf einen Aufruf, der u.a. von Erich Fried, Jean-Luc Godard, Michel Foucault, Daniel Cohn-Bendit und Alexander Kluge ausgegangen war, versammelten sich 20.000 Studierende, AktivistInnen und Politikinteressierte im Audimax der Westberliner Technischen Universität zu einem sogenannten „Treffen in TUNIX“.

Ausgehend von Lenins berühmter Frage Čto delat’?/Was tun? sollte hier im Umkehrschluss ein Ethos des „TU NIX!“ ausgerufen werden, das im Bruch mit den tradierten marxistischen Parteiprogrammen der Zeit nach neuen Wegen der politischen Selbstbestimmung suchte. Als Bild für die „ironische, buddha-dadaistische Wendung“ des „Scherbenhaufens sozialrevolutionärer Theorien“ (so der taz-Aktivist Mathias Bröckner) wählten die Organisatoren den Strand. Am Strand von TUNIX wurden die TeilnehmerInnen von Musik, Theater, Gauklern, Feuerschluckern und „mehreren kleinen Explosionen“ begrüßt, um bereits wenige Stunden später mit Rechtsanwälten und Presseleuten über den Tod der RAF-Gefangenen Baader, Meinhof und Raspe zu diskutieren. Sie untersuchten die Zwänge der deutschen Psychiatrie und entwarfen neue Modelle von Öffentlichkeit, Erziehung und Zusammenleben. Auch wenn der Veranstaltungstitel bewusst Assoziationen zum Müßiggang weckte, ging es beim TUNIX Event augenscheinlich nicht um Faulheit, sondern um eine neue Art von Aktionismus. Mit dem Nichttun wurde vielmehr eine Negationsfigur aufgerufen, mit der man sich von tradierten Formen des politischen Handelns und der kapitalistischen Erwerbsarbeit abzusetzen suchte. Das Nichttun hatte hier den Sinngehalt eines „Nicht-mehr-Tun“, „Nie-wieder-tun“ oder eben eines „anderen Tuns“.

Die Dialektik aus Aktivität und Passivität gehört sicher zu den intrikaten Momenten der Muße, die ja eine Art „tätige Untätigkeit“ ist. Als „Abwesenheit von Arbeit“ verweisen Konzepte der Muße stets auf eine andere Dimension menschlichen Daseins, die je nach Perspektive ganz verschieden gedeutet werden kann: Eine

Deutungsmöglichkeit ist, Muße als ästhetisches Konzept der kontemplativen Versenkung oder als interesseloses Wohlgefallen zu deuten. Andererseits kann man sie als temporales Intervall oder als Differenzenerfahrung zur strukturierten und funktionalisierten Zeit (als Auszeit, Freizeit = Möglichkeitsraum) verstehen. Schließlich kann sie aber auch als spirituelle Praxis des Gebets (in der Benediktinischen „ora et labora“ Regel) begreifen oder als physisch-mentalen Differenzzustand (d.h. als Faulheit, Trägheit, Langeweile oder Apathie) und im Gegensatz dazu wiederum auch als eine Form geistiger Tätigkeit (im Sinne der Aristotelischen *theoria in der scholae*).

<sup>2</sup>Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.): *Muße*. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Band 16, Heft 1, Akademie Verlag 2007.

Im Liegen, Gehen, Sitzen oder Dösen finden diese Daseinsformen ihren körperlichen Ausdruck; im philosophierenden Adligen, schlendernden Flaneur oder kontemplierenden Museumsbesucher werden sie zu kulturhistorischen Figuren. Ihnen gemeinsam ist ein zentraler Chiasmus, den man als Handeln im Nichthandeln bezeichnen kann. Dieses Handeln wird durch besondere Merkmale charakterisiert: Es ist nicht-rational; eine spielende Tätigkeit, mit innerer Freiheit verbunden, ergötzlich, von einer gleichschwebenden Aufmerksamkeit getragen, selbstvergessen oder schlichtweg zwecklos. „Man fühlt sich in der Muße geborgen, entspannt, gelöst, befreit von Betriebsamkeit und Hetze“ – so die Anthropologen Christoph Wulf und Jörg Zirfas.<sup>2</sup>

Gegen die gängige Lesart der Muße als Zustand der Selbstvergegenwärtigung (des gesteigerten Bei-sich-seins), lässt sich jedoch fragen, ob Muße nicht ebenso einen Zustand der Alterität meint (ein sich Überlassen, das in ein sich Fremdwerden umschlagen kann). Der fließende Übergang zwischen Trägheit, Faulheit, Langeweile und Apathie zeigt solche Kippfiguren zwischen Selbstermächtigung und Selbstverlust in der Muße (denken wir an Gončarovs Oblomov oder an einzelne Figuren Čechovs).

Darüber hinaus lässt sich auch kritisch fragen, ob nicht die zumeist elitäre Positionierung von Trägern der Muße (der antike Adel, der mittelalterliche Klerus, das gebildete Bürgertum) in der modernen Figur des Arbeitslosen eine gesellschaftliche Korrektur erfährt, die konträr zu den utopisch-pädagogischen Implikationen des Begriffes steht. In einer arbeitertlich organisierten Gesellschaft erfährt der- oder diejenige, der/die „zur Muße verdammt“ ist, diese nicht notwendigerweise als Freiheit, sondern als Marginalisierung. Hier ließe sich etwa an die 1988 von Guillaume Paoli gegründete Bewegung der „Glücklichen Arbeitslosen“ erinnern, die als selbsternannte „Müßiggangster“ mit selbstbewussten Manifesten und Interventionen im öffentlichen Raum versuchte, der sozialen Stigmatisierung zu begegnen und zu zeigen, dass „Lebensglück nicht allein in dem eng begrenzten Rahmen von Erwerbsarbeit zu finden ist“.

Und schließlich wäre selbstkritisch zu fragen, ob und wie eine wissenschaftliche Beschreibung von Phänomenen der Muße gelingen kann, wenn diese Beschreibung selbst als Arbeit definiert ist, deren Wertschätzung von Merkmalen der Rationalität und Zielgerichtetheit abhängig ist. Inwiefern entzieht sich also der Gegenstand seiner funktionalisierenden Analyse? Und welche Ethik des Schreibens provoziert er eigentlich?

Im Fokus meiner folgenden Überlegungen stehen Formen des Nichttuns, die sich in einigen Fällen als theatrale Darstellungen von Mußeformen lesen lassen. Ausgangspunkt meiner Forschungen ist dabei die jüngere Performativitätsforschung in den Geistes- und Kulturwissenschaften und deren Orientierung an der Rolle von Handlungen, Praktiken und Aufführungsformen für die Konstitution und Veränderung von Welt.

Der englische Begriff performance meint einerseits Leistung, Wirkmächtigkeit und Gelingen und andererseits das Vorführen und Aufführen von Personen in sozialen Situationen und hat sich in den vergangenen sechs Jahrzehnten seit Austins *How to Do Things with Words* in mindestens drei verschiedene Perspektiven ausdifferenziert: Erstens in eine sprachpragmatische Perspektive (John Searle, Noam Chomsky u.a.), die nach den Bedingungen gelingenden Sprechens fragt, zweitens in eine iterabilisierende Perspektive (Jacques Derrida, Judith Butler u.a.), die in der Wiederholung die Möglichkeit zum subversiven Zeichengebrauch erkennt, und schließlich in eine korporalisierende Perspektive (Milton Singer, Erika Fischer-Lichte u.a.), die in körpergebundenen, öffentlichen Aufführungen die Bedingung jeder Kultur erkennt.

Gemeinsam ist allen drei Perspektiven die Einsicht, dass nicht nur Monumente und Werke, sondern auch Prozesse und Ereignisse bedeutungs- und kulturstiftend sind. So beeindruckend und wichtig die mit dem performative turn verbundenen Erkenntnisse aber auch waren, sie haben eine Schwäche: Die grundsätzliche Fixierung auf das Handeln und das Tun muss durch einen Blick auf dessen Schatten- oder besser Kehrseiten ergänzt werden, denn – so meine These – nicht nur das Tun, sondern auch das Nichttun, nicht nur der Vollzug, sondern auch der Entzug und nicht nur das Gelingen, sondern auch das Scheitern bringen soziale, politische und künstlerische Wirklichkeiten hervor. Oder anders gesagt: Auch das Unterlassen kann ein performativer Akt sein.

Das Augenmerk meiner Forschungen liegt deshalb auf der Frage, unter welchen Bedingungen Formen des Nichttuns soziale, politische oder ästhetische Wirkungen erzielen und welchen Anteil das Theatrale dabei hat.

<sup>3</sup>Das Beispiel habe ich exemplarisch untersucht in: Barbara Gronau: „Hier wird nicht herumgefuchelt! Probieren als Kunst des Weglassens“, in: Jens Roselt/ Melanie Hinz (Hg.): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2011, S. 190-207.

<sup>4</sup>Vgl. Barbara Gronau: „Das Theater der Askese. Zurückhaltung als ästhetische Praxis“, in: Barbara Gronau/Alice Lagaay (Hg.): *Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*, Bielefeld: Transcript 2010, S. 129-146.

Insbesondere im Theater, das als die Kunstform der Aktion gilt, eröffnet die Frage nach dem Unterlassen ein bislang nicht untersuchtes Feld, denn auf diskursiver und auf praktischer Ebene werden stets Handeln und Tun als Leit-motive des Theaters ausgegeben. Dagegen lässt sich zeigen, dass das Nichttun, die Selbstbeschränkung, die Restriktionen oder der Verzicht immer wieder als künstlerische Strategien Anwendung finden, ja dass das Theater neben seinem aktivistischen Selbstverständnis durch eine Vielzahl von Techniken der Zurückhaltung – also durch eine passive Seite – geprägt ist, die traditionell marginalisiert wird. Die folgenden zwei Szenen werfen verschiedene Perspektiven für das Nicht(s)tun auf: Bei der ersten Szene handelt es sich um eine Probenbeschreibung aus Konstantin Stanislawskis wegweisendem Schauspielbuch *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* vom Beginn des 20. Jahrhunderts und die Frage, wo und wann Handeln auf der Bühne beginnt. Daran anknüpfend stellt sich zudem die Frage, ob sich Muße (paradoxiertweise) durch einen Akt

des künstlerischen Arbeitens darstellen lässt.<sup>3</sup> Bei der zweiten Szene handelt es sich um eine Living Installation der Künstlerin Marina Abramović und die Frage, welches künstlerische Potential eine selbst gewählte Zurückhaltung hat und welche kulturellen Vorbilder des Nichttuns/Nichtstuns darin auftauchen.<sup>4</sup>

<sup>3</sup>Boris Groys: „Strategien der künstlerischen Askese“, in: Im Rausch der Sinne: Kunst zwischen Animation und Askese, hg. v. Konrad Paul Lissmann, Wien 1999, S.145-170, S. 146-148.

## **Muße einüben: Weglassen, Auslassen und Reduzieren als künstlerische Techniken**

Folgt man Boris Groys, so gälte es, die Geschichte der modernen Kunst aus einer Perspektive des Weglassens umzuschreiben:

<sup>4</sup>Konstantin Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers, Teil 2, Berlin 1963, S. 20.

„Die Geschichte der Kunst wird in der Moderne meistens [...] als Akkumulation [beschrieben], als Addieren der Werke, der Verfahren, der Haltungen: Kurzum als Geschichte der Kreativität, denn kreativ zu sein bedeutet für einen Menschen der Moderne, sein Werk der Welt ... hinzuzufügen und auf diese Weise die Summe der Dinge zu vergrößern, die die Menschheit zur Verfügung hat. [...] Das Verdienst eines Künstlers [...] besteht jedoch nicht darin, dass er eine bestimmte neue Form erfindet, [...] sondern darin, dass er sich [...] auf bestimmte Formen mit einer viel größeren Radikalität begrenzt, als es [...] vor ihm üblich oder sogar denkbar war [...]. So ist ein abstraktes Bild in erster Linie das Bild eines freiwilligen Verzichts des Künstlers auf die mimetische Abbildung der Welt. Keine Addition des Neuen, sondern der Verzicht auf das Alte – ist der Grundgestus der Moderne.“<sup>5</sup>



Portrait Konstantin Stanislawski um 1890

Zu den ‚Künstlern des Weglassens‘ im modernen Theater zählt jedoch bereits der Großmeister des psychologischen Realismus: Konstantin Stanislawski. In seinem Werk Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst lernt der fiktive Schauspielstudent Naswanow alles Überflüssige aus der Bewegung herauszuläutern und auf der Bühne nur noch „aufrichtig, produktiv und zielbewusst“<sup>6</sup> zu handeln. Um diesen Grad von Reduziertheit zu erreichen, sind zahlreiche Körper-Etüden, Proben und Vorführungen nötig. Die Schwierigkeit des Schauspielens, so zeigt Stanislawski mit folgender Probenszene, besteht weniger darin, etwas zu tun, als vielmehr darin, etwas nicht zu tun und paradoxerweise dabei trotzdem zu handeln:

„Heute versammelten wir uns im Studiotheater [...]. Torzow trat ein, blickte uns aufmerksam an und sagte: ‚Maloletkowa, gehen Sie auf die Bühne!‘ Das Entsetzen ist nicht zu beschreiben, das sich des armen Mädchens bemächtigte [...]. Sie bedeckte das Gesicht mit beiden Händen und sprudelte immer wieder hervor: ‚Ich kann nicht, ihr Lieben, Guten, ich kann nicht! Ich habe solche Angst, solche Angst!‘ ‚Beruhigen Sie sich, wir wollen anfangen zu spielen. Der Inhalt unseres Stückes ist folgender‘, sagte Torzow, ohne ihre Verlegenheit weiter zu beachten. ‚Der Vorhang geht auf und Sie sitzen auf der Bühne. Allein. Sitzen da, sitzen, sitzen... Schließlich fällt der Vorhang. Das ist alles. Etwas Leichteres kann es gar nicht geben. Nicht wahr? [...] Feierliche Stille herrschte, wie vor Beginn einer Aufführung. Endlich ging der Vorhang langsam auf. In der Mitte, ganz vorn an der Rampe, saß die Maloletkowa. Aus Angst vor dem Anblick der Zuschauer hielt sie die Hände vors Gesicht. [...] Vorsichtig zog sie erst die eine,

<sup>7</sup> Konstantin Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers, Teil 1, Berlin 1963, S. 43-46 (in Auszügen).



Stanislawski mit Schauspielern, 1922

dann die andere Hand vom Gesicht, senkte aber ihren Kopf so tief, dass wir nur ihren Scheitel sahen. Wieder entstand eine gespannte Pause. Als sie die erwartungsvolle Spannung empfand, blickte die Maloletkowa in den Zuschauerraum, wandte sich jedoch gleich weder ab, wie geblendet von grellem Licht. Sie rutschte im Sessel hin und her, setzte sich zurecht, nahm sinnlose Stellungen ein, lehnte sich zurück, beugte sich nach allen Seiten vor, zupfte angestrengt an ihrem Rock, betrachtete gelegentlich irgendetwas auf dem Fußboden. Endlich erbarmte sich Arkadi Nikolajewitsch ihrer und gab das Zeichen, den Vorhang zu schließen. [...] ‚Jetzt gehen wir weiter‘, verkündete der Lehrer schließlich. ‚Mit der Zeit kommen wir wieder auf diese Übung zurück, wir werden lernen, auf der Bühne zu sitzen.‘ ‚Einfach sitzen lernen!‘ staunten die Schüler völlig verduzt. Wir haben doch schon gegessen...‘ ‚Nein!‘ erklärte Torzow [...] und ging rasch auf die Bühne. Dort ließ er sich schwer in den Sessel fallen, als wäre er zu Hause. Er tat gar nichts, er bemühte sich nicht einmal, etwas zu tun, aber sein einfaches Sitzen zog unsere Aufmerksamkeit an. Wir wollten genau hinsehen und begreifen, was in ihm vorging: Er lächelte, wir lächelten mit; er wurde nachdenklich und wir versuchten zu ergründen, worüber er wohl nachdenken mochte. [...] Torzow beachtete uns nicht im geringsten, und doch wurden wir von ihm angezogen. Worin lag sein Geheimnis? Arkadi Nikolajewitsch verriet es uns: ‚Alles, was auf der Bühne vor sich geht, muss zu irgendetwas gut sein. Auch hier oben zu sitzen muss man zu irgendeinem Zweck [...].‘ ‚Zu welchem Zweck haben Sie denn da jetzt oben gesessen?‘ forschte Wjanzow. ‚Um auszuweichen – von Euch, von der Probe im Theater, die ich eben gegeben habe. [...] Was ist Ihrer Meinung nach besser‘, wandte er sich an uns: ‚oben auf der Bühne zu sitzen und Beinchen zu zeigen‘ [...], oder dazusitzen und etwas zu tun, sei es auch noch so unbedeutend. Selbst wenn es wenig belangvoll ist, schafft es doch Leben auf der Bühne, während die bloße Schaustellung unserer selbst ... uns außerhalb des Bereiches der Kunst setzt. [...] Auf der Bühne muss man handeln. Handlung, Aktivität – das ist es, worauf die dramatische Kunst des Schauspielers basiert‘ [...]. ‚Entschuldigen Sie bitte‘, begann plötzlich Goworkow, ‚Darf ich fragen, wieso Ihr Sitzen im Sessel Handlung ist? Meines Erachtens war das absolute Untätigkeit.‘ [...] ‚Die Reglosigkeit eines auf der Bühne Sitzenden ist noch kein Maßstab für seine Passivität [...]. Man kann reglos sein und trotzdem wirklich handeln, freilich nicht äußerlich, physisch, sondern innerlich, psychisch‘, erklärte Arkadi Nikolajewitsch. ‚Darum will ich meine Formel ein wenig ändern und sie so formulieren: Auf der Bühne muss man handeln – innerlich und äußerlich.‘<sup>7</sup>

Welcher Art ist die Handlungstheorie, die Stanislawski den Lesern seinen Schauspielbeschreibungen präsentiert? Zunächst einmal besteht Torzows Lehrstunde in einer scheinbar simplen Übung: Dem bloßen Sitzen auf der Bühne. Der Schwierigkeitsgrad scheint gering: Man braucht kein ausgeklügeltes Training, um sich für die Dauer einiger Minuten senkrecht auf einem Stuhl halten zu können. Gefordert ist eine Alltagshandlung, die hier jedoch in eine theatrale Beobachtungssituation transferiert wird. Schauspielersches Handeln – so die erste Lektion – heißt, Handeln im Bewusstsein, angeblickt und beurteilt zu werden ist. Das heißt für Stanislawski jedoch keineswegs, dass alles, was auf der Bühne gezeigt wird, schon Theater sei. Die bloße Beobachtbarkeit des Tuns („Beinchen zeigen“) mache aus der Handlung noch keine Kunst. Erst wenn die

<sup>8</sup> Die Aktionen bezeichnen in ihrer Reihenfolge: Saburo Murakami: Durchbruch durch zahlreiche Papierwandschirme, Japan 1956; Niki de Saint Phalle, Tir de l'assemblage, 1961; Allan Kaprow: Sweeping, Woodstock 1962; Kazuro Shiraga, Kämpfen mit Schlamm, Japan 1955; Hermann Nitsch, Orgien Mysterien Theater, Wien 1967. Vgl. dazu Schimmel, Paul (Hg.): Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979, Ausstellungskatalog Wien, Ostfildern, 1988.

Tätigkeit durch gezielte Intentionen gelenkt werde, verwandle sie sich in eine künstlerische Technik. Handeln auf der Bühne – so die Forderung des Autors – muss stets begründet und zweckmäßig sein.

Das Ziel der hier beschriebenen Übung besteht nun in der Herstellung eines simplen, genauer gesagt asketischen Tuns. Hier soll nicht herumgefuchelt, am Rock gezupft und geseufzt, sondern in reduzierter Stille und entspannter Haltung gesessen werden. Diese Aufgabe stellt sich als ausgesprochen schwierig heraus, und sie gelingt nur einem der TeilnehmerInnen – nämlich dem einzigen Professionellen, dem Lehrer Nikolai Torzow (Stanislawskis alter ego). Torzow versteht es, einen Akt des Nichtstuns glaubhaft darzustellen, indem er ihn selbst als Zweck setzt. Sein erklärtes Ziel, auf dem Stuhl sitzen, um „von den Schülern und der eben gegebenen Probe auszuruhen“ unterstellt eine strukturelle Zäsur zwischen Arbeit und Nichtarbeit. Bei genauerer Betrachtung stellen wir jedoch fest, dass es sich nicht um einen Wechsel in den Freizeitmodus handelt, denn der Lehrer ist nun Schauspieler und geht nicht keiner, sondern vielmehr einer anderen –Tätigkeit nach: Er wechselt vom pädagogischen in den künstlerischen Modus. Als Künstler scheint ihm das zu gelingen, was realistisches Schauspiel ausmacht: Das Zusammenfallen von Spiel und Realität – also von entspanntem Sitzen und realer Entspannung.

<sup>9</sup> Marina Abramovic: The House with the Ocean View, 15.11.-21.12.2002, Sean Kelly Gallery New York City; Link: [http://www.skny.com/exhibitions/2002-11-15\\_marina-abramovi/](http://www.skny.com/exhibitions/2002-11-15_marina-abramovi/)

Die Kunst des Schauspielers besteht genaugenommen weniger im Tun als vielmehr darin, zu wissen, was und wie man nicht tut. Erst diese Fähigkeit zur Reduktion macht aus dem/der unwissenden SchülerIn eine/n KünstlerIn.

### **Nichttun als asketische Übung und als Ritual in der Performancekunst**

Wie die Forschungen der letzten Jahrzehnte gezeigt haben, etabliert sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Happening, Wiener Aktionismus und Body-Art ein prozess- und handlungsorientiertes Kunstverständnis, das vom Leitmotiv der „Aktion“ getragen ist. Künstler springen durch Papierbahnen, schießen auf Farbbeutel, fegen den Wald, kämpfen mit Schlammmassen oder wühlen in blutenden Tierkadavern.<sup>8</sup> Doch obwohl in diesen Kunstformen das Handeln und Tun bzw. die Verausgabung und Überschreitung zur zentralen Referenz werden, verdanken sie sich einer Reihe von Selbstbeschränkungen und Restriktionen. Die Aktionskunst ist – so meine These – entgegen ihrem aktivistischen Selbstverständnis, durch eine Vielzahl von Techniken der Zurückhaltung geprägt, die als physischer Akt ausgestellt, d.h. am und mit dem eigenen Körper vor einem Kollektiv in Szene gesetzt werden.

Dabei lassen sich drei verschiedene Techniken unterscheiden: Erstens die Integration traditioneller Kulturtechniken der Askese wie Nahrungsentzug, meditative Versenkung und das sich einer widrigen Umwelt Aussetzen, zweitens der Einsatz von Instrumenten und technischen Hilfsmitteln zur Behinderung oder Arretierung des Körpers, und drittens die Erstarrung der Darstellerkörpers zum Bild oder Objekt in tableaux vivants und living sculptures.

<sup>10</sup> Marina Abramović: The House with the Ocean View, Milano 2004, o.S.

Ich möchte mich beispielhaft einer Arbeit zuwenden, in der sich die verschie-

<sup>11</sup>„Zur Unterlassung kommt es nur, wenn die ausgeschlagene Handlung eine ist, die aus irgendeinem Grund angebracht oder erwartbar gewesen wäre. (...) Unterlassen ist entsprechend der Verzicht auf das Ergreifen von Verhaltensmöglichkeiten durch den Vollzug äußerer oder innerer Handlungen.“ Martin Seel: „Kleine Phänomenologie des Lassens“, in: Ders.: *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*, FfM 2002, S. 270-278, hier S. 270f. Zu bedenken ist allerdings, dass Seels Definitionskriterium der „Erwartbarkeit“ gebotener Handlung im Rahmen künstlerischer Darstellung aufgrund seines Spielcharakters schwer auszumachen ist. Vgl. dazu: Barbara Gronau: „Eine Bühne für das Unterlassen – theatrale Formen des Nichttuns“, in: Barbara Gronau/Alice Lagaay (Hg.): *Performanzen des Nichttuns*, Wien 2008, S. 67-76.

<sup>12</sup>Thomas McEvilley: *Performing the Present Tense*, in: Marina Abramović: *The House with the Ocean View*, Milano 2004, S. 167-169, 168.

<sup>13</sup>Roselee Goldberg: „The Theater of the Body“, in: Marina Abramović: *The House with the Ocean View*, Milano 2004, S. 157-159, 158.

<sup>14</sup>Marina Abramović: *The House with the Ocean View*, Milano 2004, 95-97.

<sup>15</sup>*Sex and the City*, Season 6, Episode 86, Production: HBO, Directed by David Frankel, Written by Michael Patrick King.

<sup>16</sup>Roselee Goldberg: „The Theater of the Body“, in: Marina Abramović: *The House with the Ocean View*, Milano 2004, S. 157-159, S. 157.

<sup>17</sup>Marina Abramović: *The House with the Ocean View*, Milano 2004, o.S.

denen Techniken der Zurückhaltung – Arretierung, Objektwerdung, Nahrungs-entzug und Exponierung – überschneiden und das zudem die Doppelstruktur der Askese, die Verbindung aus Verzicht und Übung, besonders deutlich werden lässt, nämlich Marina Abramovićs’ Arbeit *The House with the Ocean View*.<sup>9</sup>

Am Freitag, den 15. November 2002, um elf Uhr morgens, trat die ganz in Weiß gekleidete Performance-Künstlerin Marina Abramović vor das Publikum der New Yorker Sean Kelly Gallery, ließ ihr Gewicht auf einer Waage messen, umarmte den Galeristen in Abschiedsmanier und begab sich auf eine spartanisch eingerichtete Empore in zwei Metern Höhe. Die dreiteilige Konstruktion schwebte am Ende des Raumes und war zum Fußboden hin mit Leitern verbunden, die an Stelle der Sprossen die blanken Klängen von dicken Fleischermessern trugen. Ausgestattet mit einer Liege, einem Stuhl, einem Tisch, einem Metronom, einer Dusche und einem WC aus Holz stellte sich die Künstlerin hier während der nächsten eineinhalb Wochen Tag und Nacht vor den Augen der GaleriebesucherInnen aus. Die Art und Weise ihrer Exponierung regelte ein Set restriktiver Bedingungen der Stille und des Fastens, das an die Lebensregeln eines mittelalterlichen Klosters erinnerte:

„Duration of the piece: 12 days  
 Food: no food  
 Water: large quantity of pure mineral water  
 Talking: no talking  
 Singing: possible but unpredictable  
 Writing: no writing  
 Reading: no reading  
 Sleeping: 7 hours a day  
 Standing: unlimited  
 Sitting: unlimited  
 Lying: unlimited  
 Shower: 3 times a day“<sup>10</sup>

Abramovićs’ *The House with the Ocean View* lässt sich als Aufführung einer Selbstbeschränkung lesen, deren Kern die beiden Grunddimensionen der Askese – der Verzicht und die Übung – bilden. Am Beginn der von ihr als living installation bezeichneten Arbeit steht eine gezielte Unterlassung, das heißt der Verzicht auf das Ausführen einer erwartbaren Handlung.<sup>11</sup> Dieser Verzicht galt der Nahrung, der Kommunikation und der Bewegung, und in gewissem Maße auch der künstlerischen Darstellung selbst, denn hier wurden keine Worte gesprochen, keine Figuren dargestellt und von einer aufgeführten „Aktion“ zu sprechen, macht nur in Verbindung mit einer kalkulierten Passivität Sinn. Der monastische Habitus, der das Fasten, die Stille und die alltäglichen Rituale des Sitzens, Schlafens und Waschens thematisch verklammerte, erinnerte dabei an die christlichen Fasten- und Reinigungsregeln oder die indischen Praktiken der Meditationseinkehr, des Pranayama (der Atemkontrolle) und der Blickversenkung und erweckte so bei einigen ZuschauerInnen den Eindruck eines „meditation retreat made in public“.<sup>12</sup>

Abramovičs' dauerhafte Exponierung vor den Augen des Publikums, die zudem von einem im Galerieraum angebrachten Fernglas unterstützt wurde, zitiert darüber hinaus die antiken Praktiken der Anachoreten, sich in unwirtlichen Gegenden wie der Wüste oder dem Gebirge, den Herausforderungen des Unbehaustseins zu stellen oder – im Falle der Styliten – ihr Leben vor den Augen der Gläubigen auf der Plattform hoher Säulen zu verbringen.

Die Zurückhaltung war jedoch nicht nur das Thema, sondern auch der Modus von Abramovičs' Darstellung. Untermalt vom Rhythmus des immer wieder aufgezogenen Metronoms wurden hier vor allem „rituals of daily life“<sup>13</sup> präsentiert. Der siebte Tag verzeichnete etwa:

„[...] getting dressed, filling the glass, drinking water, sitting on the chair, sitting on the bed, walking back and forth, standing at the front, filling the glass, drinking water, standing at the back, crouching at the back, filling the glass, drinking water, peeing, sitting on the chair, standing at the front, blowing my nose, sitting on the bed and singing, filling the glass, drinking water, peeing and singing, walking back and forth [...].“<sup>14</sup>

Das ausführliche Protokoll dieser repetitiven Vorgänge umfasst einhundert Druckseiten. Der ermüdende Eindruck, den die Lektüre hervorruft, steht allerdings im Gegensatz zur sensationellen öffentlichen Anteilnahme, die der Aktion entgegen gebracht wurde. Hunderte von Menschen suchten die Galerie während der zwölf Tage auf, harrten stundenlang bei der Künstlerin aus oder verfassten Minuten-Protokolle ihrer Erlebnisse im Galerieraum. Am Ende fand die Aufführung (nachgestellt mit einem Abramovič-Double) sogar Eingang in die Fernsehserie *Sex and the City*.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Vgl. Martin Seel: „Kleine Phänomenologie des Lassens“, in: Ders.: *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*, Frankfurt a. M. 2002, S. 270-278.

<sup>14</sup> Vgl. Barbara Gronau/Alice Lagaay (Hg.): *Performanzen des Nichttuns*, Wien: Passagen 2008.

Die Frage, warum das öffentliche Ausstellen eines Nichttuns so starke kollektive Resonanzen entfalten konnte, lässt sich mit dem Verweis auf die voyeuristische Seite der Inszenierung kaum erklären. Was die Galeriebesucher zu sehen bekamen, war ein Kunststück mit äußerst geringem Schauwert. Und trotzdem scheint mancher Eindruck der Galeriebesucher – „this theatrical work of waiting was suspensful as any production by Samuel Beckett“<sup>16</sup> – die zentrale Intention Marina Abramovičs' eingelöst zu haben, eine intensitätsgeladene Verbindung zum Publikum herzustellen. Das Ziel der Aktion bestand nämlich darin, mittels Askese ein „Energiefeld“ zu erzeugen bzw. zu manipulieren, das sowohl die Künstlerin selbst als auch den Galerieraum und das Publikum tangieren sollte:

„This performance comes from my desire to see if it is possible to use simple daily discipline, rules, and restrictions to purify myself. Can I change my energy field? Can this energy field change the energy field of the audience and the space?“<sup>17</sup> So diffus der Begriff der Energie hier zunächst erscheint, mit ihm wird etwas markiert, dass sich als dialektische Ökonomie der Selbstbeschränkung bezeichnen lässt: Eine Produktion qua Negation. Aus dem Nichts, der Leere, dem Warten, der Ereignislosigkeit soll etwas emergieren, das als Erleuchtung, als energetische Schwankung, als Überschuss oder sinnliche Erfahrung wirksam wird. Diese Dialektik aus Verzicht und Gewinn lässt sich als Grundregel der Askese beschreiben. Stets geht es darum, durch Selbstbeschränkung eine Befreiung, im



selbst gewählten Mangel eine Fülle oder im Nichts eine Befriedigung zu erlangen.

Im Fall von *The House with the Ocean View* richtet sich diese Dialektik auf eine physische und mentale Reinigung, die sich auf den gesamten Raum New York City erstrecken soll. Die künstlerische Rede von der Energie ist dabei als spezifischer Ausdruck einer säkularisierten Askese zu deuten. Dort, wo die religiöse Askese eine Transgression der Immanenz anstrebt, also das Göttliche, Heilige oder die innere Freiheit zum Ziel hat, suchen die von mir angesprochenen KünstlerInnen mit der Energie ein immaterielles und doch alle Daseinsebenen durchdringendes Prinzip zu umschreiben, eine Art neuzeitliche Transzendenz. Damit diese energetische Veränderung überhaupt wahrnehmbar wird, steigt die Künstlerin Marina Abramović am Ende von *The House with the Ocean View* wie eine Hungerkünstlerin auf die Waage. Das verlorene Körpergewicht soll bezeugen, dass hier bei allem Nichttun eine körperliche Tätigkeit verrichtet wurde. Nichttun ist Arbeit.

In den vorgestellten Beispielen markiert das Unterlassen ein Spektrum von Handlungsnegationen, das von asketischen Übungen des Aus- und Weglassens, über Szenen der Muße und Passivität bis hin zum strategischen Nichttun reicht.<sup>18</sup> So verschieden die einzelnen Richtungen und Motive dieser Unterlassungen auch sind, sie haben in allen Fällen performativen, also wirklichkeitserzeugenden Charakter.<sup>19</sup> Die Kraft, die sie entfalten, ist dabei durchaus paradox: Sie kann sich sowohl in der Normbildung, als auch im Normbruch entfalten. Damit jedoch alle diese Formen des Nichttuns überhaupt eine Wirkung entfalten können, müssen sie in Szene gesetzt und vor Anderen aufgeführt oder beglaubigt werden. Sie haben also eminent theatralen Charakter. Ob das Nichttun dann als Akt der Verweigerung oder der Kapitulation, als Verzicht oder als Streik, als Faulheit, Gleichgültigkeit, schickliche Zurückhaltung oder revoltierende Geste gedeutet wird, hängt wesentlich von der Wahrnehmungssituation und den hier wirksamen Rahmen, Regeln und Rollen ab. Diese zu analysieren und zu kontextualisieren scheint mir eine dringende Aufgabe zeitgenössischer Wissenschaft.

Headerfoto: Eröffnungsveranstaltung des „Tunix“-Kongresses. Szene aus dem Audimax der TU Berlin am 27. Januar 1978, dem Vorabend des eigentlichen Konferenzbeginns.

Foto: © Klaus Mehner / [agentur.BerlinPressServices.de](http://agentur.BerlinPressServices.de)

---

## Empfohlene Zitierweise:

Barbara Gronau: Nichttun, Nichtstun, Unterlassen. Schattenseiten des Handelns im Theater

In: *Muße. Ein Magazin*, 1. Jhg. 2015, Heft 2, S. 16-24.

DOI: 10.6094/musse-magazin/2.2015.16

URL: <http://mussemagazin.de/?p=1045>

Zum Zitieren nutzen Sie bitte die Seitenzahlen der PDF-Version.