

Silvia Henke

100 Jahre Ubu roi - Nachdenken über merdre, Blutwurst und den Schrecken auf dem Theater

In: *Frankfurter Rundschau* 10. Dezember 1996.

Am 10. Dezember 1896 öffnete sich in Lugné-Poes *Théâtre de l'Oeuvre* der Vorhang und ein dickwanstiger Darsteller mit vogelähnlicher Maske sagt als Ubu Roi das erste Wort: "merdre", in der deutschen Übersetzung etwa "Schreisse". Daraus ereignete sich ein Tumult, der das Stück in der Chronik der französischen Theaterskandale gleich auf die legendäre 'Bataille d'Hernani' von 1830 folgen lässt. Warum dieser Skandal zu einer Zeit, deren Bühnenrepertoire sich durch die radikale Vertreibung aller Könige und Prinzen von der Bühne auszeichnet? Die skatologische Ansage aus dem Mund eines Königs allein konnte noch keine Majestätsbeleidigung sein: einmal, weil es 1896 auf der Bühne in Frankreich keinen König mehr zu repräsentieren gab, vor allem aber, weil sich die Souveränität des Königs seit Shakespeare, Lohenstein und Racine in allen Königsdramen immer sowohl durch Haltung wie durch Haltlosigkeit auszeichnete.

Der Skandal von "Ubu Roi" liegt demnach anderswo, er entzündete sich eigentlich im Kleinen, allerdings mit grosser Wirkung. Denn Jarrys gezielter und mit Umsicht vorbereiteter Theatercoup richtete sich nicht gegen das Repräsentierte, sondern gegen die Bühne als Ort der Repräsentation: das ubusche "merdre" verrückte gewissermassen das Verhältnis von Repräsentiertem und Repräsentation, und das Theater begann, auf sich selber zu zeigen. Und zwar nicht im ironischen Sinn der Romantik, sondern im schrecklichen Sinn des Absurden. Der grobe Dickwanst Ubu mit seiner vulgärfäkalischen Kindersprache, seiner ewigen Gier nach Blutwürsten, mit seinen lächerlichen Waffen und Riten und seinem kindischen Sadismus gegen Mère Ubu, seine Frau, die das ganze Stück hindurch getreten und gebissen, am Schluss sogar von ihm zerrissen wird, bedient weder die Erwartung des Komischen, geschweige denn jene des Tragischen oder des Poetischen. So kann es nicht erstaunen, dass das durch den Symbolismus verwöhnte und im eigenen Selbstverständnis durchaus aufgeschlossene Theaterpublikum des *Théâtre de l'Oeuvre* sich dem höheren Blödsinn eines Ubu Roi nicht unterwerfen mochte und

die Vorstellung als "Exzess der Dummheit und Grobschlächtigkeit" in einem Tumult untergehen liess. Begreifbar ist diese Empörung in erster Linie von der Souveränität des Theaters her, die sich, lange über das Verschwinden des souveränen Typus hinaus, in den 'Brettern, die die Welt bedeuten', eingelagert hat. Jarrys 'coup de théâtre' traf die gesamte französische Theatertradition an einem empfindlichen Punkt, einem Kern des Theatralischen überhaupt, der durch alle Gattungspoetiken hindurch unter dem Namen *mimesis* dem Drama den obersten Rang innerhalb der Gattungen gesichert hat. Mimesis, die gemäss ihrer Definition besagt, dass das Theaterzeichen für ein *Abwesendes* steht, eine ihm äussere Wirklichkeit besitzt, nämlich menschliche Handlung, die auf der Bühne nachgeahmt wird. Wenn nun Ubu Roi dem französischen Publikum, das eben die Sakralität des Theaters über den Naturalismus hinaus durch den Symbolismus gerettet glaubt, sein "merdre" entgegenschreit, zertrümmert er gewissermassen den geheimen Kern der *mimesis*, denn mit Ubu Roi steht in seiner Theaterwelt nicht der Mensch im Zentrum, sondern ein Wesen zwischen Tier und Mensch. Damit ist der symbolische Pakt des Theaters zerbrochen, von dem das klassische, das naturalistische und auch das symbolistische Theater gelebt hat: in einem Verschnitt von Mensch und Tier erkennt man etwas und nichts, in einem Amalgam von *mère*, *merde* und *perdre* versteht man vieles und nichts. Das ist Jarrys Attacke auf die Repräsentation der Macht ebenso wie auf die Macht der Repräsentation. Man glaubte mit der Uraufführung von "Ubu Roi" der Beerdigung des Symbolismus, der Darstellung von Geschichte auf dem Theater sowie der Relevanz des Theaters überhaupt beigewohnt zu haben. Tatsächlich inszeniert das derb-fäkalische Theater Jarrys die Krise der Repräsentation selbst, die er in seiner Schrift "De l'inutilité du théâtre au théâtre" (Von der Sinnlosigkeit des Theaters auf dem Theater) so kommentiert: "Ich glaube, dass die Frage, ob sich das Theater der Menge anzupassen habe oder die Menge dem Theater für immer ausgeräumt ist." Das Theater habe sich, so Jarry, seit der Antike immer der Masse angepasst, indem es seine Stoffe über Konventionen transportiert hat. Würde man dieses Verhältnis umkehren und das Publikum dem Theater anpassen, so Jarrys radikaler Lösungsvorschlag, dann brauchte es die Freiheit, "jene hinauszwerfen, die nichts davon verstehen", präziser: jene, die nicht von sich aus etwas verstehen, sondern aus Übereinstimmung mit einer höheren Autorität. Und Autorität meint hier die Macht der Konvention und Kontinuität: Das Publikum mag und versteht Molière, weil er in kontinuierlicher Weise gespielt wird. Dieses Bündnis des Theaters mit der Macht der Konvention ist am Ende des 20. Jahrhunderts vielleicht brüchig, jedoch längst nicht

aufgekündigt worden. Wogegen könnte etwa Castorps Theater seine Energie beziehen, wenn nicht aus dem Kleinspielen der grossen Bühnenstoffe gegen alle Konventionen einer kontinuierlich überlieferten Bedeutung?

In Jarrys radikalem Zerwürfnis mit jeder gesellschaftsbildenden Konvention des Theaters hat sich der theatralische Raum der Repräsentation zu Gunsten eines subjektiven Raums verkleinert. Indem er das mimetische Verhältnis zwischen Theater und Menge umkehrte, stellte er gewissermassen die Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Gesellschaft neu. Die Poesie hat mit Mallarmé und Lautréamont diese Frage am Ende des 19. Jahrhunderts auf ihre Weise gestellt, indem sie die Krise des (bürgerlich konstituierten) Subjekts auf der Ebene einer neuen poetischen Sprache artikuliert hat und damit das Risiko der Unverständlichkeit auf sich nahm. Dieses Risiko ist in der Poesie insofern kleiner, als das Lesen eines Gedichts eine einsame Angelegenheit ist, während das Theater dem Modus der kollektiven Aufmerksamkeit untersteht. So hat Jarry die Dekonstruktion des sinnhaften Subjekts, die in der Poesie als Arbeit an der Sprache geschieht, auf der Bühne, mithin auf der Ebene der Darstellung des Menschen angesetzt. Natürlich ist auch dies mit Arbeit an der Sprache verbunden: mit "merdre" wurde ja gewissermassen eine neue Sprache aus dem Morast gehoben, eine Sprache der Neologismen, Wortdeformationen, Vulgarismen und Archaismen; eine Mischung aus Kindergeheimsprache und Sprache des Primitiven, die jedes Prinzip von Einheitsprache unterläuft - Jarry zog der grossen Bühnensprache gewissermassen die Haut ab, sie wurde roh wie ein Skelett, unverständlich - und demonstrierte damit die radikalste antiliterarische Haltung auf einer französischen Bühne, auf der sich der Schauspieler seit der Einkistung des Theaters in der 'scène à l'italienne' ganz auf die Sprache zurückgezogen hatte. Noch vehementer aber wurde der Konnex des Theaters mit der Wirklichkeit in "Ubu Roi" durch die Handlungsträger, die sogenannten Figuren des Stücks zerschnitten: So sind dies nicht nur "menschliche" Figuren, sondern auch Tiere, kryptische Zeichen und Gegenstände wie der "bâton-à-physique" (Der Physikstab), "le balai innommable" (der unsägliche Besen), "la machine à décerveler" (die Enthirnungsmaschine). Dabei ist wichtig, dass es für Jarry, ausdrücklich nicht darum ging, den Menschen, den Körper des Schauspielers durch Dinge zu ersetzen, sondern darum, Menschen *wie* Puppen oder Dinge spielen zu lassen. Dem Theater den Menschen auszutreiben hiesse demnach, ihn zwischen Mensch und Puppe anzusiedeln, Figuren zu entwerfen, die weder ganz ohne Bewusstsein noch aber mit Selbstbewusstsein agieren, so dass sich das Mechanische als verdrängter Teil des Subjekts zeigt,

ohne sich ganz zu materialisieren. In diesem Sinn ist Ubu auch als frühe Comicfigur zu sehen, in der sich ein neuer Körper- und Materiebegriff entfaltet. Um das Schreckliche dieser Verschiebung vom Körper zum Ding nachzuempfinden, ist es nützlich auf das zurückzugreifen, was Walter Benjamin etwa dreissig Jahre nach "Ubu" zu den "Micky Mouse"-Filmen notiert hat. Er spricht dort von einer Erschütterung beim Anblick der Comicfigur, die aus der Erfahrung kommt, dass einem der eigene Körper gestohlen und ohne Menschenähnlichkeit weitergelebt werden kann. Diese Erschütterung korrespondiert mit der Erschütterung des Publikums von "Ubu Roi", das mitansieht, wie eine Figur zerstückelt und zerrissen wird, um in der nächsten Szene wieder weiterzuspielen. Ubu, und darin war er neu, desavouierte alle Erfahrung von der "auf den Menschen hin konzipierten Hierarchie der Kreaturen" (Benjamin). Das ist sein eigentliches Skandalon: dass er keine Identität vorführt, sondern eine in Tribsubstrate zerlegte Subjektivität, in der Trieb, Tier, Ding und Mensch ohne Rücksicht auf Sinnhaftigkeit mit- und gegeneinander agieren. Dieses Skandalon hat sich in aller Deutlichkeit bei der Generalprobe des Stücks entfaltet, als einer der Schauspieler einem andern, der die Zellentür im 3. Akt darstellte, den Arm umdrehte, als sei dieser ein Türschloss, und dazu die entsprechenden Laute von sich gab. Diese Überschreitung der Grenze zwischen menschlichem Körper und Ding war sogar dem experimentierfreudigen theaterinternen Publikum zuviel und es unterbrach tobend die Probe.

Jarrys Theater gilt als spektakulärer Auftakt des Theaters der Moderne, das mit seinem Schrecken und seiner Absurdität über Artaud, Ionesco bis hin zu Boris Vian, Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Frank Castorp Verbündete gefunden hat. Die Frage, die sich vom heutigen Standpunkt aus stellen muss, gerade angesichts der aktuellen Gewalteskapaden auf dem Theater der Gegenwart, ist fast zwangsläufig jene nach der Legitimation eines solchen Theaters der Grausamkeit. Hat sich das Theater einmal verabschiedet von einer sinnhaften Darstellung der Geschichte und des Individuums, dann hat sich natürlich auch die Frage nach seiner Moralität erledigt. Doch könnte man, gerade vom Theater Jarrys her, nochmals eine Grenze ziehen zur letztlich beliebigen Darstellung von Gewalt, wie sie heute auch im deutschsprachigen Theater üblich geworden ist. Jarry hat diese Grenze selber überschritten, wenn er in seinem Fragment porc-grome (oder pro-grome) 1904 Juden Schweine fressen lässt und umgekehrt - als Reflex auf die jüdischen Pogrome im russischen Reich zu Beginn des Jahrhunderts. In dieser Art des Herunterspielens von Geschichte verbündet

sich der Schrecken wieder mit einer herrschenden, gewalttätigen Ideologie und ist nichts weiter als zynisch. Damit dies nicht geschieht, muss das Theater - wie in "Ubu roi" - im Stadium der eigenen Selbstreflexion gefangen bleiben. So stellt zwar eine Szene wie jene mit dem Arm, der wie eine Zellentür behandelt wird, einen Gewaltakt dar und zeigt eine körperliche Schmerzgrenze auf; gleichzeitig aber, und das ist der entscheidende Punkt, stellt diese Szene die Frage nach der Darstellbarkeit von Gewalt auf der Bühne. Ist die Frage der Gewalt an diesen Zustand der Selbstreflexion gebunden, kann sich Gewalt weder verselbständigen noch irgendeinen Realismus oder eine Ideologie bedienen. Sie bleibt gebunden an eine abgründige Subjektivität, die immer auf ihren eigenen Schrecken rekurriert, die eigene Blutwurst, den eigenen Morast. In dieser Abgründigkeit kann sie auf keinerlei Einverständnis und keinerlei Repräsentanz hoffen: das allein ist ihre Legitimation und ihre Souveränität.