



## PUNZO – THEATER IM GEFÄNGNIS

„Die griechische Tragödie ist die Tragödie, die die Geburt des Gesetzes und die tödlichen Auswirkungen des Gesetzes auf die Menschen erzählt“  
Michel Foucault

IM VORWORT von *Wahnsinn und Gesellschaft* kommt Michel Foucault zweimal auf die Tragödie zu sprechen, ohne daß weitere Rekurse auf dieses Thema im Verlauf der Studie stattfinden. Das Tragische fixiert eine Grenzerfahrung. Die Tragödie ist Foucaults Metaphorik zufolge „an den Toren der Zeit“ angesiedelt und markiert das oder ein Außen der Geschichte bzw. ihrer Kontinuität, die sie durch eine Reihe von „obskuren Gesten“ der Ausweisung sichert. „Nietzsche wies auf die Struktur des Tragischen hin, auf der die Geschichte des Abendlandes aufbaut und die nichts anderes ist als die Ablehnung, das Vergessen und das stumme Zurücksinken der Tragödie.“ (Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*). Eine Grenze, um die viele „andere Erfahrungen gravitieren“, die allerdings nicht näher erläutert werden.

Die Tragödie wird in die Nähe einer mythischen Zeitordnung gerückt und der Untergang der um das Tragische zentrierten Kultur, von Nietzsche als Selbstmord der Tragödie apostrophiert, ist „durch die Ablehnung der Tragödie durch die Geschichte“ motiviert. Wo die Geschichte in einen „horizontalen Werdegang“ drängt, blockieren „die unbeweglichen Strukturen der Tragik“. Diese havarierte Struktur liegt auf dem Grunde oder inmitten jenes „großen Raumes voller Gemurmel“, der entsteht, weil „die historische Zeit“ ein Schweigen auf das Ausgeschlossene legt, „das wir in Folge nur noch in Begriffen der Leere, der Nichtigkeit, des Nichts erfassen können“. In diesem Sinne stellt Foucaults gesamte Untersuchung über die Ausschlüsse eine „Archäologie dieses Schweigens“ dar.

Wer nun im Verlauf von *Wahnsinn und Gesellschaft* eine Unterrichtung über die Zusammenhänge von Theater und psychischen Erkrankungen erwartet, wird enttäuscht. Der weitere Text berührt das Thema des Tragischen nicht mehr. Der Philosoph zeigt sich dem Freund der Tragödie, vor der nach Nietzsche „das Kriegerische in unserer Seele seine Saturnalien“ feiert, in Gestalt der Sphinx – er gibt ihm Rätsel auf. Dabei hatte Platon die

Strategie der Pathologisierung erfolgreich im Kampf von Mythos und Logos angewandt, dem „alten Zwist zwischen Philosophie und Dichtkunst“, wie es im zehnten Buch der *Politeia* heißt. Der Kampf um die Vormachtstellung zwischen Dichten und Denken war entschieden, als es gelang, das Poetische einem Zustand ähnlich der Trunkenheit zu assoziieren – „von der Dichtung der Berauschten wird die des Verständigen verdunkelt“ (*Phaidros*). Wo der Enthusiasmus oder der „Rausch der Muse“ den Ausschlag gibt, braucht es den Logos als richtende Instanz, wurde den Dichtern doch gerade „die Vernunft genommen“.

Homer ist nicht nur blind. Er ist auch nicht Herr seiner Sinne. Es braucht mehr als zwei Jahrtausende, bis Nietzsche den platonischen Anwurf in sein Gegenteil verkehrt und im Zuge einer rationalitätskritischen Rehabilitation von Dichtung und Tragödie fragt, was es eigentlich bedeutet, „wenn es gerade der Wahnsinn war, um ein Wort Platons zu gebrauchen, der die größten Segnungen über Hellas gebracht hat?“

Doch Foucault verfolgt diese offenkundige Spur nicht weiter. Er begnügt sich mit dem Hinweis auf diese konstituierenden Grenzziehungen abendländischer Kultur im Vorwort seines Buches, geht aber im kommenden weder explizit auf das Tragische ein, noch tilgt er diesen Fingerzeig im nachhinein. Offenbar verkorkt er an prominenter Stelle eine philosophische Flaschenpost und setzt sie im Ungewissen aus. Eine Botschaft, die weiterhin unentziffert durch die dunklen Regionen des Denkens treibt. Auch wenn ein anderer Archäologe ihre Existenz zumindest registriert hat.

Heiner Müller schreibt Foucaults Sprachbild vom Verstummten der Tragödie mit der kryptisch anmutenden Zeile weiter: „Wenn die Diskotheken verlassen und die Akademien verödet sind, wird das Schweigen des Theaters wieder gehört werden, das der Grund seiner Sprache ist.“ Das Schweigen als Sirenensang eines Theaterbetriebs, der taub gegenüber seinem eigenen Grundton geworden ist. Das Theater – das ist das Reizvolle dieser unauslotbaren Formulierungen Foucaults oder Müllers – bleibt uns im Grunde ein Rätsel und muß in seiner Rätselhaftigkeit vergegenwärtigt werden. Eine Art von Rätsel, das man schwerlich jemals vollends lösen kann, an dem sich aber – nach einem schönen Wort

des Religionsphilosophen Klaus Heinrich – partizipieren läßt.

### IN DER WUNDE DER STADT

Als ich in diesem Sommer die *Fortezza Medicea*, eine alte Festung aus dem 14. Jahrhundert in der Toskana, wegen einer Theatervorstellung besuchte, rechnete ich mit einer mehr oder minder anregenden Vorstellung, aber nicht damit, Entscheidendes über das Wesen des Theaters oder etwas über den oben entfalteten Problemhorizont zu erfahren. Die *Fortezza Medicea*, einst errichtet, um Volterra vor Invasionen zu schützen, wurde nach der Einnahme der Stadt durch Truppen der Medici fortan benutzt, die Stadt zu kontrollieren, und dafür in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts weiter ausgebaut. Seither diente der Bau als Militärgefängnis vornehmlich für politische Gefangene, also Feinde der Medici. Diesen Gefängnischarakter hat das Gebäude durch die Jahrhunderte bis heute bewahrt.

Mittlerweile beherbergt die Anlage neben dem ausdrücklich als Staatsgefängnis gekennzeichneten Hochsicherheitsgefängnis eine über die Landessgrenzen hinaus bekannte Theatertruppe. Seit mehr als einem Vierteljahrhundert führt die *Compagnia della Fortezza*, angeleitet von dem Regisseur Armando Punzo, einmal im Jahr für ein paar Tage mit Häftlingen Texte von Bertolt Brecht, Jean Genet, Peter Handke, Pier Paolo Pasolini, William Shakespeare, Peter Weiss und anderen auf. Im Laufe ihrer 25jährigen Existenz schaffte es diese Formation, sich zu einem markanten Exponenten der nicht gerade eintönigen europäischen Theaterlandschaft zu mausern.

Um im Hochsicherheitsgefängnis von Volterra einzusitzen, muß ein Delinquent mindestens zu sieben Jahren Gefängnis verurteilt worden sein, also Kapitalverbrechen begangen haben. Für Regisseur Punzo eine gute Voraussetzung dafür, mit den Insassen langfristig arbeiten zu können. Acht Stunden am Tag. Zwölf Monate im Jahr. Im Juli als Zentrum des vom *Il Teatro dell'Impossibile* in Volterra organisierten kleinen Festivals werden eine Handvoll Aufführungen für zweihundert bis dreihundert Besucher gezeigt, die sich etliche Wochen vorher mit einem polizeilichen Führungszeugnis bei der Gefängnisleitung bzw. dem

FRANK M. RADDATZ

Frank M. Raddatz  
 Erobert euer Grabl  
 104, Berlin 2014

Postdramatischer Turn  
 100, Berlin 2013

Frank M. Raddatz, Jan Assmann  
 Pharaonendämmerung  
 92, Berlin 2011

F. M. Raddatz, Heiner Goebbels  
 Die Utopie der Form  
 106, Berlin 2014

Frank M. Raddatz, Jürgen Holtz  
 Wider die Verzweigung  
 106, Berlin 2014

F. M. Raddatz, Friedrich Kittler  
 Dionysos Revisited  
 89, Berlin 2010

Metamorphosen der Liebe  
 95, Berlin 2011

Frank M. Raddatz, Peter Stein  
 Glücksmaschine Theater  
 94, Berlin 2011

Frank M. Raddatz,  
 Hans-Jürgen Syberberg  
 Sandbüchsenästhetik  
 106, Berlin 2014

Justizministerium anmelden müssen. Vor Jahren habe ich bereits eine *Hamlet*-Inszenierung im Gefängnis gesehen, von der mir allein ein muskelbepackter, rothaariger, ausgiebig tätowierter, eher wie ein Wikinger als ein Italiener wirkender Akteur und eine elegische Grundstimmung in Erinnerung geblieben sind. Eine exotische Angelegenheit, befand damals der Dramaturg in mir. Jedenfalls konnte er bzw. ich auf die im Raum stehende Frage, was an dem Spektakel der Entschleunigung mehr reizen sollte als eine Aufführung mit professionellen Schauspielern, nur die Schultern zucken. Bei einem kurzen Gespräch nach der diesjährigen Vorstellung greift Armando Punzo meinen damaligen Einwand auf: „Ich wollte von *Anbeginn im Gefängnis Theater machen. Das will ich noch heute. Sonst hätte ich, als ich mir einen gewissen Namen als Regisseur gemacht hatte und die Angebote kamen, ans Stadttheater gehen können. Aber das will ich ja gerade*

*nicht: Ich will hier arbeiten.*“

Nun lassen sich die Motive von Punzo, der das Gefängnis als Wunde der Stadt bezeichnet und durch sein beharrliches Engagement diese Stätte der Exklusion aus der üblichen Verdrängung holte, sicherlich politisch kontextualisieren. Indem er diesen Ort gesellschaftlicher Ausgrenzung mittels des Theaters mehr und mehr in die bewußte Wahrnehmung von Theaterbesuchern, aber auch Einwohnern integriert, stößt er zweifelsohne eine Vielzahl gesellschaftlicher Diskurse an. Oder führt jene Debatten weiter, wie sie gerade in Italien zu Hause sind, wo die Öffentlichkeit seit vielen Jahren mit einer Sensibilisierung gegenüber den Strukturen der Exklusion und den Exkludierten befaßt ist. Man denke nur an Franco Basaglia, den Leiter der Psychiatrie in Triest, der in den 70er Jahren dafür kämpfte, die Tore der psychiatrischen Anstalten zu öffnen. Eine Initiative, die zur Folge hatte, daß der Gesetzgeber ein Psychriatriegesetz erließ, das im Grundsatz die medizinische Abklärung und Behandlung als eine freiwillige Maßnahme festschrieb. Ohne mich jetzt in das Für und Wider und die Geschichte dieser



STEFANO VAJA SANTO GENET HIER UND NÄCHSTE SEITE

sozialpolitischen Projekte verstricken zu wollen, schien mir bis zu dem Besuch in diesem Sommer evident, daß ästhetische Argumente in diesem Zusammenhang kein Gewicht besitzen.

### AVANTGARDE & VERBRECHEN

Das soll nicht heißen, daß hier nicht ausgezeichnete künstlerische Arbeit geleistet wird und in der Vergangenheit bereits praktiziert wurde. Ja, die Inszenierungen dieser Schauspieltruppe waren eine Zeitlang derart erfolgreich, daß Gastspiele in auswärtigen Theatern gang und gäbe waren. Eine Praxis, die etwas revidiert werden mußte, als die Polizei vor fünfzehn Jahren feststellte, daß sich immer mehr Angehörige von Gefangenen rund um das auf einem Bergrücken gelegene Volterra Land kauften. Nach einigem Rätselraten kamen die Beamten dahinter, daß jeder dieser zugezogenen Familien einen Angehörigen besaß, der in der Theatergruppe spielte. „Ein schneller Blick“ in die Statistik verriet den mißtrauisch gewordenen Gesetzeshütern, daß die Tage, an denen die Gastspiele stattfanden, mit einem signifikanten Anstieg der Kriminalitätsrate konvergierten. Zufall? Wohl eher nicht. Tatsächlich hatten die mittlerweile an Brecht, Pasolini oder Peter Weiss und der Kunst der Mimesis geschulten Urbilder der Panzerknacker die Mußstunden vor der Vorstellung, in denen sie sich frei bewegen konnten, nicht genutzt, um ihre Texte zu memorieren oder sich auf die inszenatorischen Abläufe vorzubereiten, sondern um Straftaten, also Einbrüche, Überfälle und dergleichen durchzuführen. Statt sich aber mit der Beute aus dem Staub zu machen, ließen sie sich nach der Vorstellung brav vom Gefängnisbus in die Justizvollzugsanstalt Volterra zurück expedieren. Allerdings nicht, ohne zuvor die illegal angeeigneten Güter einem Vertrauensmann auszuhandigen, der den Erlös an ihre Familien weitergab. „Bella Italia“, mögen da die Anhänger einer poetischen Ontologie lustvoll stöhnen. Das ist der Stoff, aus dem literarische oder cineastische Träume sind.

Doch auch wenn die künstlerischen Resultate des Gefängnistheaters unbestritten sind – der Gastspielbetrieb wurde unter modifizierten Bedingungen längst wieder aufgenommen und dieses Jahr hielt sogar die Gesellschaft der italienischen Theaterkritiker ihre Generalversammlung im Gefängnis von Volterra ab –, ist damit noch nichts über das spezifische Gewicht bzw. die Beschaffenheit eines ganz singulären ästhetischen Surplus gesagt. Natürlich wirkt sich die lange Probenzeit positiv auf die Qualität aus wie die topographischen Faktoren gleichfalls das Ihre dazu beitragen mögen, überregionale bzw. internationale Aufmerksamkeit auf dieses ästhetische Experiment zu lenken. Die Prozeduren beim Einlaß, die allgegenwärtigen Wärter, die Gitter, der Stacheldraht, die Uneindeutigkeiten der Nähe zum Verbotenen generieren eine spannungsgeladene Atmosphäre.

Neben dieser ganz eigenen Semiotik spielen zweifelsohne auch soziale und psychologische Komponenten der Rezipienten eine Rolle, die zur Popularität dieser Truppe beitragen. Mancher Sozialromantiker mag aus politischer Überzeugung die Konfrontation bildungsferner Gesetzesbrecher mit poetischen Texten der Moderne begrüßen, um den süßen Traum der *poètes maudits*: einer Symbiose von Avantgarde und wenig reflektierten Formen eines asozialen Widerstands, noch ein wenig weiterzuträumen. Zudem ist das Interesse des überwiegend weiblichen Publikums an den projizierten männlichen Raubtieren, denen es sich hier gefahrlos nähern kann, unübersehbar. Doch vielleicht wirkt auch hier nur das Helfersyndrom ins Ästhetische sublimiert fort. Mögen diese exzentrischen Rahmenbedingungen auch ihren Teil dazu beitragen, daß sich die *Compagnia della Fortezza* und ihr Regisseur in den europäischen Theatercharts einen Namen machen konnten, so reicht doch das argumentative Repertoire aus der Rubrik „Menschliches, Allzumenschliches“ nicht hin, um das eigentliche Ereignis zu erschließen. Gemeint ist jener Rest, der über das gängige Theaterverständnis, die Maßstäbe des Schönen, Erre-



genden, Verstörenden und Unbehaglichen hinausgeht. Denn im Fall des von Punzo angeleiteten performativen Spiels ist die ästhetische Qualität nur Bedingung eines künstlerischen Mehrwerts, der auf diese Weise an anderen Orten kaum erfahrbar ist. An dieser Differenzierung, die an den vom Schweigen ummantelten Kern des Theaters rührt, war ich zehn Jahre zuvor noch gescheitert.

### MONSTRÖSER DOPPELGÄNGER

*Santo Genet* ist die Aufführung im Juli 2014 benannt. Der Titel bezieht sich auf Jean-Paul Sartres Essay *Saint Genet*, der den Gefängnischriftsteller, „Märtyrer und Komödianten“ Jean Genet heilig spricht. Zu Beginn der Vorstellung wird das Publikum von einem grell geschminkten Zirkusdirektor in einem Areal im Freien auf albanisch begrüßt. Er führt die Prozession der Zuschauer zu einem der vergitterten Tore, die das Innere der Festung in zahlreiche, gut zu kontrollierende Parzellen teilt, und leitet das Publikum durch eine Galerie von Podesten, auf denen rechts wie links mit Lippenstift und Wimperntusche geschminkte Männer in Matrosenanzügen wechselnde Posen einnehmen. Bilder, die Fassbinders Verfilmung von Genets Roman *Querelle* beschwören.

Im Innenhof folgt eine Sequenz von Monologen. Texte über Leben und Tod, aus unterschiedlichen Schriften Genets kompiliert, werden von Darstellern in opulenten schrillen Kostümen zu eigens komponierter Klaviermusik mit Wucht behauptet. Edelstricher, die direkt aus einem Film Pasolinis oder Fellinis entspringen sind, verwandeln den Gefängnis Hof in eine surreale Heterotopie (Foucault). Dazwischen trommelt und marschiert eine vier- oder fünfköpfige Kinderkapelle. Zudem ist eine verschleierte Frau auf der Spielfläche anwesend. Nach einer Weile zieht der Zug in das Gefängnis. Die schmalen Gänge und ehemaligen Zellen finden sich als Schwulenbordell dekoriert. Der Gefängnisflur hängt voller Spiegel, durch den eine dicht gedrängte Menschenmenge vorbei an gegen die Wand gepreßte Matrosen wälzt. Ein eigenes Universum mit fremden Gesetzen. Doch mit Sicherheit nichts für Klaustrophobiker. In den Zellen räkeln sich laszive Matrosen auf Plüschsofas. Weitere Spiegel. Nippes. Noch ein Klavier. Monologe. Keine Narration, der man folgen muß. Vielmehr kann man sich nach eigenem Gusto durch Zellen und Flur bewegen.

Besonders berühren mich vier ebenfalls geschminkte Chinesen in bestickten Seidenanzügen mit aufgespannten, goldfarbenen Sonnenschirmen über der Schulter,

die unverständliche Weisen in ihrer Landessprache intonieren. Welch romanhafte Story – in China geboren, in Italien Kapitalverbrechen begangen, um dann im Gefängnis Lieder singend einen schwülen Theaterpuff auszustatten. Interaktiv geht es auf der Toilette zu, wo man – bzw. in der Überzahl „frau“ – einem an Jesus erinnernden Darsteller in Märtyrerpose mit Lippenstift etwas auf die bloße Haut malen darf, ein kleines Herzchen zum Beispiel. Ein bildhübscher Transvestit, ganz in Schwarz mit einem passenden schwarzen Häubchen, auf dem ein rotes Kreuz prangt, wirft verführerische Blicke. Deutlich steht manchem Theaterbesucher der Schweiß auf der Stirn; dies nicht nur, weil es ein sommerlicher Nachmittag in Oberitalien ist, sondern auch weil die Gänge und Räume für solchen Andrang einfach nicht gemacht sind. Zudem spart der Staat offenbar an einer Klimaanlage. Am späteren Abend stellt sich heraus, daß es sich bei dem Transvestiten um eine der weiblichen Grazien aus den Reihen der Einwohnerinnen Volterras handelt. Ein zusätzliches Element der Verwirrung, mit dem Punzo gekonnt innere Grenzbeziehungen ins Wanken bringt. Um Eindeutigkeiten aufzulösen, durchmischt Punzo sein eingekerkertes männliches Ensemble mit Figuren aus dem Off der Freiheit: Neben dem getürkten Transvestiten, der schon erwähnten verschleierte Darstellerin, dem Kinderchor agieren auch ehemalige Insassen als Darsteller, die sich mittlerweile als Schauspieler begreifen.

Plötzlich hebt ein Walzer an. Gefangene und Besucherinnen beginnen, in dem schmalen Gang durch die Menge zu tanzen. Die Enge. Die Hitze. Die Nähe. Ein betäubendes Szenario. Zum Finale geht es anschließend ins Freie. Aus den Matrosen und den Protagonisten in ihren grotesken Aufmachungen sticht ein Schwarzer in einer grünen, mit Orden übersäten Generalsuniform hervor. Seine schmetternde Rede gilt Afrika. Der Hitze. Dem Wasser. Die Kinderkapelle spielt auf, marschiert. Vorbeihuschende Theatergeister verteilen Blumen im Publikum. Plötzlich begreifen die Zuschauer und beginnen, die bunten Blütenstengel auf die Gefangenen zu werfen. Ein märchenhaftes Bild. Schwerverbrecher im Blumenregen. Ein archaisches Bild. Das Opfer wird geschmückt, bevor das rituelle Räderwerk in Gang gesetzt wird. Donnernder Applaus. Da setzt er ein – der Punzoeffekt.

Für Minuten ist die Ordnung dieser Welt durchbrochen. Die Szenerie fliegt, trotz der unabweisbaren Präsenz von Stacheldraht, Zäunen und bewaffneten Uniformierten. Der künstliche Traum, mittels des Theaters injiziert, reduziert für Momente die eherne Schwerkraft des Realitätsprinzips. Der eigentliche Effekt, der das Spezifische dieser Inszenierung ausmacht, sockelt auf der gelungenen Theateraufführung. Sie ist nur Voraussetzung für einen Sinnüberschuß, den kein Stadttheater je generieren kann. Denn der begeistertste Applaus des Publikums gilt nicht nur einem ästhetischen Ereignis, sondern die Gemeinschaft akklamiert enthusiastisch denen, die von ihr ausgeschlossen wurden.

Auch wenn Anerkennung eine harte Währung ist, geht die emotionale Anteilnahme weit über den Respekt hinaus, den eine interessierte Öffentlichkeit solchen Straftätern zollt, die einen Schulabschluß nachgeholt oder sich sonstige soziale oder emotionale Kompetenzen angeeignet haben.

Falls überhaupt vergleichbare Zeremonien existieren. Indem die Gesellschaft, repräsentiert durch das Publikum, diese Aufführung bejubelt, feiert sie mehr als eine Theateraufführung: Sie feiert ihren eigenen Schatten – ihren „monströsen Doppelgänger“ in der Terminologie René Girards. Das Besondere dieser performativen Operationen besteht nicht allein in der Erzeugung eines rituellen Moments einzigartiger Intensität, in dem die Zeit stockt und der die Anwesenden, trotz ihrer offensichtlichen Distinktionen, zur Gemeinschaft verklammert. Also jenem Zweck, von dem das Gesamtkunstwerk mit seinem Verschmelzungsphantasma träumt, und der zur „Reinterpretation der Ursprünge der Tragödie“ (Philippe Lacoue-Labarthe) durch Nietzsche führte bzw. dessen (Re-)Formulierung des dionysischen Effekts. Also jener „Wirkung der dionysischen Tragödie“, die mit Nietzsche

darin besteht, daß „die Klüfte zwischen Mensch und Mensch einem übermächtigen Einheitsgefühl weichen“, was im besten Fall heißen kann, daß sich eine Gesellschaft über alle sozialen Differenzen zu sich selbst bekennt.

Vielmehr überschreitet das Punzo-Theater den Bannkreis der Selbstbezüglichkeit, indem es der Gesellschaft ermöglicht wird, sich im Modus des Enthusiasmus zu seinem weggesperrten, verurteilten, verdrängten Teil zu verhalten. Das heißt zu jenem gesellschaftlichen Segment, das jede menschliche Gesellschaft, die notwendigerweise auf Recht und Tabus gebaut ist, durch eine Unterscheidung zwischen dem Zulässigen und dem Illegitimen, Freund und Feind permanent produziert. Der Punzoeffekt induziert im symbolischen Raum die Erfahrung, daß diese grundlegende Trennung temporär aufhebbar ist, und damit eine konkrete Utopie. Für einen nicht meßbaren Moment stellt sich die reale Einheit des Gesellschaftskörpers her, wird sein Innen und Außen, das Legitime und das Sanktionierte erfahrbar. Für diesen winzigen Augenblick läßt die Aufführung das Universum des Als-ob ebenso hinter sich wie den Bannkreis der ästhetischen Kritik.

### OPFERGRAMMATIK

Dieses Andere der Gemeinschaft ist in der Geschichte des Theaters keine unbekannte Größe. Indem die Zuschauer – ein überwältigender Kunstgriff – blumenwerfend selber den festlichen Kulminationspunkt herstellen, ruft Punzo die älteste Schicht der performativen Zusammenkünfte auf. Die Geste führt unmittelbar in jenes Zentrum des Ritualen, das in archaischer, vorgeschichtlicher Zeit allenthalben vibrierte. Kein Kult ohne Opfer. Das rituelle Opfer wirft ein stummes Echo ins Heute des Gefängnishofes von Volterra. Ein Reflex, der wohl nur hinter solchen Mauern möglich ist, da er an die Ambivalenz des Opfers gebunden ist, einem zugleich heiligen und unberührbaren Wesen. Nur durch diesen Doppelcharakter kann das Opfer seine Funktion erfüllen.

Das chinesische *Buch der Riten*, auf das René Girard in seiner Tragödientheorie Bezug nimmt, veranschaulicht seinen Zweck. Es besagt, „daß Opfer, Musik, Züchtigung und Gesetze alle ein und dasselbe Ziel haben, nämlich die Herzen zu vereinen“. Das Ritual erneuert die Harmonie und den sozialen Zusammenhalt der Gesellschaft mit Hilfe des Opfers, des *Homo sacer* samt seiner ambivalenten Prädikate. Das ist der blutige Hintergrund der vorgeschichtlichen kultischen Spektakel, von denen uns im säkularen Heute ein ferner Widerschein erreicht, da er sich erst am Doppelcharakter des gefeierten und zugleich verurteilten Gefangenen bricht und seine oszillierende Natur nicht am Schauspieler der Stadttheater oder Performer der freien Szene entfalten kann.

Punzos rituelle Geste bringt diesen archaischen Impuls ans Licht bzw. entreißt ihn damit dem Schweigen, von dem Foucault spricht. Wenn die Gemeinschaft dem Verfeimten im Bereich des Theaters, der Kunst, des Säkularen huldigt, ihn schmückt und mit Begeisterung ummantelt, handelt es sich um einen fernen Widerhall jener lautstarken Opferfeste, mit der die Gesellschaft seit je ihre basalen Spannungen beruhigte. „So ist es denn wenig erstaunlich“, schreibt Girard, „daß Gesellschaften dazu übergingen, die Opferung gewisser Kategorien von Menschen systematisch zu betreiben.“ Die Klasse der möglichen Opfer umfaßt „die Kriegsgefangenen und die Sklaven, ... die Invaliden und den Abschaum der Menschheit wie etwa den griechischen pharmakos“.



Punzos Kunst macht die Attraktionen, die vom Opfer ausgingen, bevor es im Übergang zur geschichtlichen Welt verschwand, im symbolischen Raum spürbar. Ein kurzer Moment der Öffnung innerhalb jener steinernen Verhältnisse, die Karl Marx vergeblich zum Tanzen bringen wollte. Ein kurzer Moment, der die ansonsten unnachgiebige Hardware der Wirklichkeit verflüssigt und Armando Punzo als Foucaults performativen Meisterschüler ausweist. Lehrt uns Punzo doch, die *Geburt der Tragödie* mit den Augen von Foucault zu lesen, dem Archäologen der ins Schweigen oder ins Unsichtbare versunkenen Grenzbeziehungen.

Sein Experiment betrachtet das Theater vor dem Horizont von *Überwachen und Strafen oder Wahnsinn und Gesellschaft*, also von Studien, die sich der Offenlegung der in den Körper eingeschriebenen Markierungen und der Geschichte der Gesellschaft widmen, und läßt überhaupt erst jene Grenzen erkennen, die ein transgressives Theater zu überschreiten wünscht. ♦

ANZEIGE

## WER HAT HIER SCHULD?

Spenden Sie für unsere emanzipative Jugendkulturarbeit – wir stellen die richtigen Fragen!



[jugendtheaterbuero.de](http://jugendtheaterbuero.de)  
Die Macher des FESTIWALLA

Initiative Grenzen-Los!e.V.  
Kontonummer: 4023108100  
IBAN: DE28430609674023108100  
BLZ: 43060967 (GLS Gemeinschaftsbank)  
BIC: GENODEM3333  
Verwendungszweck: Jugendarbeit

