

## Körper - Grenzen - Räume

Die katalanische Theatergruppe »La Fura dels Baus« und ihre Performances

Bearbeitet von  
Daniela A.M. Schulz

1. Auflage 2013. Taschenbuch. 336 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 2316 1

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 513 g

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Theaterwissenschaften > Geschichte des Theaters](#)

schnell und portofrei erhältlich bei



Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

**Aus:**

DANIELA A.M. SCHULZ

**Körper – Grenzen – Räume**

Die katalanische Theatergruppe »La Fura dels Baus«  
und ihre Performances

Februar 2013, 336 Seiten, kart., zahlr. Abb., 35,80 €, ISBN 978-3-8376-2316-1

Die Theaterbilder der katalanischen Theatergruppe »La Fura dels Baus« graben sich tief in das Gedächtnis des Publikums ein – weltweit.

Hauptdarsteller ist dabei der Körper. »La Furas« Theatersprache gründet auf der Neudefinition von Grenzen und Räumen und der Übertragung von Bildern. Daniela A.M. Schulz legt von den Anfängen im Teatro Independiente bis zur Inszenierung von Richard Wagners Ring eine umfassende Darstellung der Arbeit des einflussreichen katalanischen Kollektivs vor und zeigt auf, dass die Wurzeln für die stetige Neu-Kodierung der Körper-Zeichen in den Umständen der Gründungszeit von »La Fura dels Baus« zu suchen sind: der Zeit nach Francos Tod, die mit fundamentalen Veränderungen für die spanische Gesellschaft einherging.

**Daniela A.M. Schulz** (PhD), diplomierte Kulturpädagogin, promovierte an der Universität Amsterdam im Fach Theaterwissenschaft und arbeitet freiberuflich als TV-Redakteurin und Produzentin für Dokumentarfilme und Multimediacprojekte.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts2316/ts2316.php](http://www.transcript-verlag.de/ts2316/ts2316.php)

# Inhalt

---

<b>Einleitung</b>	9
<b>LA FURA DELS BAUS</b>	29
<b>Körper-Theater im Zeitalter globaler Medienpräsenz</b>	35
Theater – an der Schnittstelle von Bild, Körper und Medien	38
Das Fragment im postdramatischen Theater	44
Vernetzung: Theater als Erinnerungsort von Leib-Fragmenten	48
<b>PRE-HISTÓRIA: URSPRUNG UND HERKUNFT</b>	
<b>VON LA FURA DELS BAUS</b>	53
Bezüglichkeit 1: Traditionelle katalanische Festkultur	56
Bezüglichkeit 2: Straßentheater in Katalonien	60
Bezüglichkeit 3: <i>Teatre Independent</i>	63
<b>Re-Animació – La Furas Neuinterpretation</b>	
<b>des nonverbalen Theaters</b>	72
<b>PHYSICAL THEATER: DIE FURA-SPRACHE</b>	79
<b>Übertragung: Zwischen und hinter den Bildern</b>	86
<b>Accions – Zeit zu Handeln!</b>	91
Bezüglichkeit 4: Performance-Kunst	97
Bezüglichkeit 5: <i>La Movida</i>	103
Bezüglichkeit 6: Kollektive Kreativität	106
<b>Die Ausbildung des Repertoires an Leib-Fragmenten</b>	109
<i>Suz/O/Suz</i>	110
<i>Tier Mon</i>	112

<b>VISUAL THEATER: VERÄNDERUNG DER WIRKUNGSÄSTHETIK</b>	121
<b>Noun</b>	122
Neue Elemente: Text, Sex und Video	124
La Furas Bildertheater als Wegbereiter	
der ästhetischen Begründung einer neuen Mythologie und Identität	131
Bezüglichkeit 7: Mythos	134
<b>Die Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele 1992 in Barcelona zwischen dionysischem Globalkunstwerk und Identitätsmaschine</b>	136
<i>Mar Mediterrani/Mar Olímpic</i> : Lokaler Mythos und globale Identität	146
Die Fura-Sprache zwischen Olympia und Walhall	152
<b>Katalanisches (nonverbales) Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhundert</b>	157
<b>INTERNET + THEATER = DIGITAL THEATER (0 + 1 = 01)</b>	161
<b>F@ust - Version 3.0</b>	167
Genwechsel und Verschiebung des Körper- bzw. Live-Moments	176
<b>Diversifikation und Multiplikation: Die <i>lenguaje furero</i> im 21. Jahrhundert</b>	180
<b>AUF DER BÜHNE DES GEHIRNS:</b>	
<b>DIE ENTDECKUNG DER OPER ALS UNIVERSELLES MEDIUM</b>	187
Eine Oper für das neue Jahrtausend	198
<b>Aufführungsanalyse des Valencia-Rings 2007-2009</b>	201
Das Medium Bayreuth als Vorreiter einer Cyber-World	204
Identitätskonstruktion über Fragmente:	
die Nibelungen, Wagner und Catalunya	208
Mythos und Kollektive Bilder	219
Transmediale Leib-Fragmente in der Oper	222
<i>Das Rheingold</i>	222
<i>Die Walküre</i>	231
<i>Siegfried</i>	235
<i>Götterdämmerung</i>	237

Stilbildende Merkmale	242
Bezüglichkeit 8: Der Neue Mensch	248
<b>RESÜMEE</b>	255
Leib-Fragmente im 21. Jahrhundert: Der Körper als Durchgangsort	255
<b>Literaturverzeichnis</b>	263
<b>Anhang</b>	291
Chronologische Werkliste	292
Der Ring des Nibelungen	303
Fotonachweis	329

## Einleitung

---

«Das Ergebnis unserer Arbeit heißt NADA, NICHTS. Ein Leben für das Nichts, das ist alles so vergänglich, aber das sind die 'Performing Arts': Es bleiben nichts als Bruchstücke und Erinnerungen, verpuffte Energie – das ist die Fura.»

CARLUS PADRISSA

La Fura dels Baus, das sind die «Krawallmacher des modernen Theaters - und sie haben es dennoch vom Straßentheater bis auf die großen Opernbühnen unserer Zeit geschafft»,<sup>1</sup> deren Theaterbilder sich tief in das Gedächtnis des Publikums eingraben und überall auf der Welt verstanden werden. Mit diesen Worten, die die neueste TV-Dokumentation über die katalanische Theatergruppe bewerben, ist die Bedeutung und Faszination von La Fura dels Baus allerdings nur angedeutet: das Kollektiv, das seine Inszenierungen als rituelle Handlung versteht, mit Anleihen aus der römisch-katholischen Liturgie, dem Punk, dem Butoh, katalanischer Tradition und Folklore und der Videoclipästhetik, verarbeitet elementare menschliche Zustände wie Angst oder Erlösung. Hauptdarsteller ist dabei der Körper. Ihre Theater-Sprache, die so genannte *lenguaje furero*, gründet auf Körper-Erfahrungen wie sie für die iberische Volkskultur der *fiestas* typisch sind. Dabei ist Intersubjektivität das zentrale Prinzip – es geht um das Aufgehen (Öffnen) des Individuums (Körper) in der kollektiven Energie. Es ist ein Spiel mit den eigenen Grenzen (Immersion): ob durch das Agieren innerhalb des Publikums oder mittels modernster Techniken wie SMS, Live-Video und virtueller Computerwelten. Die Neudefinition von Grenzen und Räumen, die Übertragung von Bildern von einem Medium in ein anderes, die Transformation von Material und Mensch (inklusive Publikum) können als Grundregeln für die Inszenierungen von La Fura dels Baus im 21. Jahrhundert gelten. Wie z.B. bei *L'Home del*

---

1 Accion! - Die Geschichte der La Fura dels Baus. Regie Christoph Goldmann und Leif Karpe. Sendung vom 19. Mai 2011. ZDF.kultur.

*Mil·lenni* (2000), wo 20.000 Menschen in der Innenstadt Barcelonas mit einem nach Publikumsvorgaben entworfenen Open-Air-Spektakel den Beginn des neuen Jahrtausends feierten. Per Internet wurden in der Vorbereitungsphase der Show Vorschläge für die Gestaltung der Hauptfigur, eines neun Meter hohen Marionettenriesen gesammelt und nach dem Mehrheitsprinzip umgesetzt. Zusätzlich wurden Auszüge aus der Ideensammlung in der Show projiziert, um die Mitarbeit der Netzgemeinde transparent zu machen. Neben derartigen interaktiven Shows, welche die «User» bereits im Vorfeld der Aufführung mitgestalten, hat sich die Compagnie auch im Sprechtheater (*F@ust 3.0*, 1998; *XXX*, 2003; *Metamorphosis*, 2005) und im Film erprobt (*Fausto 5.0*, 2001). Des Weiteren inszeniert La Fura dels Baus erfolgreich Opern. Aufführungen der Spielzeiten von 2007-2011 beinhalten die Inszenierung des *Ring des Nibelungen*<sup>2</sup> von Richard Wagner, die Erstaufführung von Hector Berlioz' *Les Troyens*<sup>3</sup> in Valencia, die Welturaufführung des ersten La-Fura-Musicals *Ventana de Ciudad*<sup>4</sup> in Shanghai, die Premiere des neuesten Werks in Fura-Sprache *Degustación de Titus Andronicus*<sup>5</sup> sowie das Bühnentheaterstück *Boris Godunov*, sozusagen ein Theater im Theater, in dem die Zuschauer gekidnappt werden.<sup>6</sup> Ob Terror (*Godunov*), Fressorgie (*Titus*), der Ring, der Virus (*Trojaner*) oder die Stadt als Identitätsschablone (*Ventana de Ciudad*), La Furas Szenarien werden für den

- 
- 2 Eine Zusammenarbeit des Palau de la Reina Sofia in Valencia mit dem Maggio Musicale Fiorentino in Florenz.
  - 3 La Fura dels Baus erzählt die bekannte Geschichte um das trojanische Pferd aus der Sicht des Internetzeitalters als Angriff von Trojanern (digitale Viren) auf das Informationszentrum der Welt.
  - 4 Premiere am 1. Mai 2010. Regie: Àlex Ollé, La Fura dels Baus; Komposition: Arturo Calvo und Yukio Tsuji. Während der 6-monatigen Weltausstellung wird das 40-minütige Musical mit Rundumprojektion und einer frei durch den 105m langen, 2000 Zuschauer fassenden Saal fahr- und drehbaren Bühne viermal am Tag aufgeführt.
  - 5 Premiere am 07. Mai 2010 in San Sebastián unter Mitarbeit des baskischen Sternekochs Andoni Luis Aduriz.
  - 6 *Boris Godunov* setzt die Zeichen für die Rückkehr der katalanischen Gruppe zum «Paniktheater», welches mit dem Eindringen einer Terroristengruppe während der Aufführung des Dramas *Boris Godunov* von Puschkin beginnt. La Fura dels Baus spricht hier das Gefühl der globalen Bedrohung an, das seit dem 11. September 2001 kursiert: Der Terror findet nicht mehr in fernen Medien, wie Zeitung, Radio oder Fernsehen statt, sondern kann jederzeit und überall in das Leben einbrechen, auch im Theater.

Zuschauer zum physischen und psychischen Erlebnis, zur gemeinschaftlichen körperlichen Erfahrung (*communio*).

So unterschiedliche Theater-Theoretiker wie Antonin Artaud, Helmut Plessner oder auch Erving Goffman haben die physische Präsenz des Menschen als «conditio sine qua non» benannt, ohne die das Theaterspiel undenkbar sei.<sup>7</sup> Die theaterwissenschaftliche Forschung der 90er-Jahre führt die Fokussierung auf den Körper mit Hilfe von kultur- und medienwissenschaftlichen Ansätzen und aus phänomenologischer Perspektive fort. Auch machen Untersuchungen, die körperliche Sozialtechniken in den Blick nehmen, Teil der Erforschung des (Entstehungs-)Prozesses von Theater aus. Sie befragen die Funktion des Körpers als Erkenntnisort für unser Selbst und seine Entwicklung im Vollzug zwischen dem Spannungsfeld seines biologischen Programms und seiner sozialen Formung.<sup>8</sup> Die Wissenschaft vom Menschen jedoch ist die Anthropologie, sie ist für das Verständnis von Theater von besonderer Bedeutung – dies gilt insbesondere für eine Analyse des postmodernen Theaters.<sup>9</sup> Hans-Thies Lehmann hat als einer der ersten die durch Montage und Fragmentarisierung erfolgte Desemantisierung von Körper und Sprache untersucht und dargelegt, dass die Dekonstruktion ihrer Zeichenfunktion zum Verlust der semiotischen Differenz zwischen sprachlichem und körperlichem Ausdruck führt. Um diesen semantischen «Freiräumen» oder «Leerstellen» der Inszenierung zu folgen und ihre Multivalenzen zu verdeutlichen, sollten Faktoren der Interpretation, der ästhetischen Erfahrung, der Subjektivität und der Kreativität in Betracht gezogen werden. Seitdem beschäftigen sich

- 
- 7 Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Frankfurt/M, 1969. Neuausgabe, München, 1996; Plessner, Helmuth. *Conditio humana. Gesammelte Schriften VIII*. 1. Auflage 1961, Frankfurt/M: 2003 und *Philosophische Anthropologie*. Hg. Günter Dux. Frankfurt/M, 1970; sowie Goffman, Erving. *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: 4. Aufl. 2003.
- 8 Vgl. Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteils-kraft*. Frankfurt/M., 1982; ebenso Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen*. Frankfurt/M., 1976.
- 9 Victor Turner und Richard Schechner haben die Wichtigkeit des Theaters als Kultur-Praktik hervorgehoben, in der der Mensch sich selbst erkennt. Das Konzept der Liminalität, der Erfahrung von Schwellenzuständen, wie sie in Initiationsriten durchlebt werden, hat Turner für theatrale Performances erweitert und aufgezeigt, wie hier Räume für Liminalität und damit für *communitas* eröffnet werden. Vgl. Turner, Victor. *From Ritual to Theatre, The Human Seriousness of Play*. New York, 1982: 94-96; vertiefend auch Mattig, Ruprecht. *Rock und Pop als Ritual: Über das Erwachsenwerden in der Mediengesellschaft*. Bielefeld, 2009.

theaterwissenschaftliche Untersuchungen, die sich den postmodernen Theorien des (Post-)Strukturalismus bzw. der Dekonstruktion verpflichtet fühlen und in Korrespondenz mit der Meta-Ebene der theoretischen Wahrnehmung stehen, u.a. mit der Performativität. Schon Antonin Artaud oder Bertolt Brecht, wie auch Eugenio Barba haben das Theater aus anthropologischer Perspektive betrachtet und neuere Ansätze fragen gar nach den Bedingungen der Möglichkeit einer Anthropologie des Zeitgenössischen.<sup>10</sup> Insbesondere Barba hat stets die These vertreten, dass die Prinzipien bzw. die physiologischen Faktoren eines nicht alltäglichen Gebrauchs des Körpers für die kreative Arbeit von Schauspielern – in außereuropäischen Theatertraditionen – nicht nur maßgeblich sondern sogar transkulturell seien.<sup>11</sup> Barbas Ansatz sowie die Forderung Artauds nach einer «Universal-Sprache»<sup>12</sup> haben mich zu La Fura dels Baus und den Leib-Fragmenten im 21. Jahrhundert geführt. Für die Katalanen ist der Körper als Medium von Anfang an stilprägend und ein wichtiges Gestaltungs- und Darstellungsmittel, auch wenn ihre Inszenierungen heute eher technikgeprägt scheinen. La Furas immersive Wirkungsästhetik zielt auf die synästhetische Teilhabe, gibt keine allein gültige Interpretation des Geschehens. Das Publikum ist aktiv dazu aufgefordert, das episodenhafte Geschehen selbst zu einem Gesamtbild zusammenzufügen. Das Abrufen von Wahrnehmungsassoziationen nannte Aby Warburg «Pathosformeln».<sup>13</sup> Mit «Pathosformel» ist das Bildhafte, das ich mit den Leib-

---

10 Vgl. Rabinow, Paul. *Marking Time. On the Anthropology of the Contemporary*, Princeton, 2007.

11 So ergeben sich nach Barba und Savarese schauspieltechnische Parallelen zwischen *Commedia dell' arte* und japanischem *Butoh*, der chinesischen Peking Oper oder dem indischen Tanzdrama, Vg. Barba, Eugenio und Nicola Savarese. *A dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*. London, 1991: 156.

12 Zum Zusammenhang zwischen der Forderung Artauds und La Fura dels Baus vgl. Pep Gatell: «Ja, wir haben eine Universalsprache. Wir haben es ausprobiert in Australien, Kanada, Japan, Argentinien, Deutschland, Österreich und Spanien. Unsere Rituale sind universal, weil die Leute überall auf die gleiche Weise leben und sich bewegen», in: Eßl, Barbara. *Rituelle Aspekte in Suz/O/Suz. Überlegungen zum Verhältnis von Ritual und Theater*. Diplomarbeit Wien, 1991: 98. Durch die fureros scheint hier unmittelbar Artaud zu sprechen, der in einer kühnen Verbindung von Physik und Metaphysik zeitlebens versuchte, den Körper gegen die Herrschaft des Diskursiven zu setzen.

13 Aby Warburg benannte 1905 mit dem Begriff der *Pathosformeln* die bildlichen Darstellungsformen gesteigerten Gefühlsausdrucks. Er beschrieb damit die Transformatio-  
on von etwas individuell Ereignishaftem (Pathos) hin zum objektiven Dauerhaften.

Fragmenten in Verbindung bringe, genau beschrieben. Beachtet man, dass die Warburgschen Pathosformeln selbst keine Sprache darstellen, sondern eine visuelle symbolische Form, die Pathos für diejenigen, die den narrativen Zusammenhang des Dargestellten kennen oder durch die gezeigten Gesten zur Erfindung einer Geschichte angeregt werden, sichtbar machen kann, wird die Verwandtschaft zur Fura-Sprache deutlich: Es handelt sich um bildlich assoziierte Gesten, die dem Leibgedächtnis,<sup>14</sup> der Erinnerung an die körperliche Erfahrung jedes Einzelnen entstammen. «Unser Körper», so der Psychiater Thomas Fuchs, «merkt sich alles. Was wir je gelernt, erfahren, erspürt und erlitten haben, ist in ihm wie in einer Landkarte verzeichnet. Das Leibgedächtnis ist der Träger unserer Lebensgeschichte, unserer persönlichen Identität».<sup>15</sup> Laut Fuchs vermitteln uns die verleiblichen Gewohnheiten eine gewisse Verlässlichkeit, weil sie dafür sorgen, dass wir (als Menschen, Personen, Subjekte) trotz aller äußerer Wechsel stets dieselben bleiben und alles, was wir wahrnehmen oder tun, eine Spur in uns hinterlässt. Allerdings spielen im Prozess der Wahrnehmung individuelle (biografisch-kulturelle) und überindividuelle Voraussetzungen eine Rolle,

---

Pathos ist allgemein von jedem menschlichen Körper empfindbar, wird erlitten oder durch Anstrengung erzeugt. Bildhafte Pathosformeln ohne bio- oder physiologische Funktion kennt nur der Mensch. Sie sind symbolische Formen. Nach Warburgs Definition gibt es für Pathosformeln keine verbindende Mythologie und daher keine einheitliche semantische Form. Pathosformeln sind nicht logisch-universell, aber in einem anthropologischen Sinne allgemein, da nicht eine sprachlich formulierte Mythologie, sondern der menschliche Körper ihre Grundlage bildet. Wobei jede dramatische Handlung des Mythos laut Warburgs Theorie aus der Gebärde, dem Ritus stammt. Was Pathosformeln an inhaltlicher Bestimmtheit entbehren, ersetzen sie durch die Macht ihrer emotionalen Wirkung, da Bilder intensiv wirken können, selbst dann, wenn sie optisch diffus sind. Vgl. Schmidt, Peter (Hg.). *Aby Warburg und die Ikonologie*. Wiesbaden, 1993 sowie Böhme, Hartmut. «Aby M. Warburg (1866 - 1929).» *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*. Hg. Axel Michaels. München, 1997: 133–157.

14 «Leibgedächtnis» nennt die Soziologin Annelie Keil das Phänomen, dass sich unterschiedliche körperliche, seelische oder soziale Erfahrungen im Individuum sammeln und dieses formen. Dieses «Leibgedächtnis» speichert nicht nur die Geschichte unseres Leibes und unserer Persönlichkeit, sondern prägt darüber hinaus auch unser Verhalten. Vgl. Keil, Annelie. «Biografie und Krankheit, Tagungsbericht für die Evangelische Akademie Tutzing». *Tutzinger Blätter* 2002. *Ev-akademie-tutzing.de*. 03. April 2011.

15 Fuchs, Thomas. «Das Gedächtnis unseres Körpers». *Psychologie Heute* 6/2006: 27.

die wir mit anderen Menschen aufgrund der gemeinsamen Prinzipien menschlicher Wahrnehmung und Erinnerung teilen. Somit ist das, WAS man wahrnimmt, individuell, jedoch WIE man wahrnimmt, intersubjektiv gültig.<sup>16</sup> In diesem Sinne ist der Leib als Medium der eigentliche Gegenstandsbereich dieser Arbeit, denn mit dem Leiblichen rückt das Eigenerleben, das Leiblich-Affektive in den Mittelpunkt der Betrachtungen. Eigenerleben bedeutet, dass das WAS der Wahrnehmung allein «am eigenen Leib» spürbar ist.<sup>17</sup> Diese Eigensinnigkeit der «Örtlichkeit» des Leibes bildet den Kernpunkt der Annahme, dass mit dem Leib überhaupt erst so etwas wie «Subjektivität» gegeben ist.<sup>18</sup> Wobei die leibliche

- 
- 16 Intersubjektivität gebrauche ich hier im Sinne der phänomenologischen Soziologie, in welcher der Charakter der miteinander geteilten Lebenswelt von zentraler Bedeutung ist und die Aneignung und Verbreitung von gemeinsam zugänglichen Wissensbeständen und Praktiken ermöglicht. Bestimmte Erfahrungen (hier die Art und Weise der Wahrnehmung) sind für mehrere Individuen vergleichbar und ermöglichen somit, dass Symbole oder Zeichen (z.B. die Wörter einer Sprache, Körpergesten oder Leiberfahrungen, wie z.B. Schmerz) für die verschiedenen Individuen (einer Kultur) die gleiche Bedeutung haben. Somit ist die Intersubjektivität für erfolgreiche Kommunikation zuständig, wobei die Herstellung von Intersubjektivität unter verschiedenen Bedingungen problematisch sein kann, da unterschiedliche Erfahrungshintergründe (wie z.B. divergierende soziale Gruppen) denselben Zeichen oder Symbolen unterschiedliche Bedeutungen zuweisen. Vgl. Husserl, Edmund. «Zur Phänomenologie der Intersubjektivität». Texte aus dem Nachlaß. 3. Tl. *Husserliana XV*, 1929/35; sowie Grathoff, Richard und Bernhard Waldenfels, Hgg. *Sozialität und Intersubjektivität*. München, 1983.
  - 17 Das WIE der Wahrnehmung ist dagegen kulturell abhängig und kann deshalb von Angehörigen derselben Kultur geteilt werden – somit ist das Gefühl von Schmerz eine kulturelle Verabredung, das Spüren des Schmerzes hingegen eine rein individuelle Angelegenheit, die eine andere Person nicht nachfühlen kann. Ärzte haben zudem bei Untersuchungen von in Deutschland lebenden Migranten auch eine divergierende Schmerzsensorik bzw. Symptombeschreibung als bei Mitgliedern ihrer Umgebungs-kultur festgestellt. Vgl. z.B. Boger, Julia. *Gesundheit in der ‹Fremde› – Gesundheitsvorstellungen afrikanischer Frauen und Männer im Migrationskontext*. Arbeitspapier Nr. 37. Mainz, 2004; sowie Ilkilic, Ilhan. «Medizinethische Aspekte des interkulturellen Arzt-Patienten-Verhältnisses». *Migration und Gesundheit*. Deutscher Ethikrat Berlin, 2010: 29-40.
  - 18 Vgl. Hanses, Andreas. «Leiberleben als notwendige biographische Ressource in der Krankheitsbewältigung. Biographieanalytische Betrachtungen über das Leiberleben bei Menschen mit Epilepsien». *Biographie und Leib*. Hgg. Peter Alheit, Bettina Dau-

Selbstwahrnehmung des Menschen eine ambivalente ist, die zwischen der Subjektivität der Wahrnehmung und einer objektivierenden Distanz zum Wahrge-nommenen oszilliert. Das leibliche Erleben, die Leiblichkeit als solche, erfordert ein hohes Maß an integrativem Denken, denn durch unseren Leib haben wir eine Welt, gehören aber auch in diese Welt. Durch ihn sind wir von dieser Welt ab-hängig und werden durch sie strukturiert.

«Leib-Sein, Körper-Haben»<sup>19</sup> – ähnlich wie Helmuth Plessner versuchen zeitgenössische philosophische Konzeptionen von Bernhard Waldenfels, Maurice Merleau-Ponty u.a. mit der Unterscheidung von Leib und Körper den Carte-sianischen Dualismus und das daraus resultierende instrumentelle Verhältnis des Menschen zu seinem Körper zu überwinden.<sup>20</sup> Der Leib wird als lebendige kör-perlich-seelische Einheit begriffen, der Körper als der von der Naturwissenschaft beschriebene materielle Leib. Nicht nur der vom Körper abgespaltete Geist, sondern auch der Leib ist konstitutiv für unser Verhältnis zur Welt, als Ort unse-rer Wahrnehmung und aktiven Gestaltung.<sup>21</sup> Das von Waldenfels definierte «leibliche Selbst»<sup>22</sup>, das mehr ist als der Körper, ist für den Begriff der «Leib-Fragmente» maßgeblich bestimmt; in seinem «fungierenden Leib»<sup>23</sup> ist dieser bereits als Medium markiert, das die Funktion eines Wahrnehmungsorgans aus-übt, welches das Hier ist, von dem aus wahrgenommen wird. Darüber hinaus bietet Plessners Dialektik von Leib-Sein und Körper-Haben einen produktiven Ansatz um das Phänomen der Leiblichkeit näher zu bestimmen, da hier der Leib in seiner Doppelrolle als Objekt und Medium des menschlichen Subjekts eine Einheit darstellt. Plessner zeigt mit der These der «exzentrischen Positionali-tät»<sup>24</sup> des Menschen eine Möglichkeit auf, die sich neutral gegenüber dem Dual-ismus Leib/Körper verhält, da hier der Leib VOR jeder kulturellen Ebene liegt.

---

sien, Wolfram Fischer-Rosenthal, Andreas Hanses und Annelie Keil. Gießen, 2002: 111-132.

19 Plessner. «Anthropologie der Sinne». *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt, 1970: 188-251.

20 Vgl. Waldenfels, Bernhard. *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt/M., 2000 sowie Merleau-Ponty, Maurice. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin, 1974.

21 Vertiefend dazu Merleau-Ponty, 1974 sowie Plessner. *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin, 1975.

22 Waldenfels. *Verfremdung der Moderne. Phänomenologische Grenzgänge*. Göttingen, 1997: 56f.

23 Waldenfels, 2000: 254.

24 Plessner, 1928.

Allerdings kommt der leiblichen Ebene keine Wirklichkeit jenseits sozialer Konstitution zu – auch das leibliche Spüren, Affekte und Emotionen werden von Sozialisationsprozessen geprägt, die immer auch die Aneignung bzw. Auseinandersetzung mit Körperwissen beinhalten. Beide Dimensionen – Körper und Leib – sind gleichermaßen ursprünglich und faktisch miteinander verquickt. Analytisch kann man sie differenzieren, doch im Alltagshandeln sind wir beides zugleich: ein Körperleib. Wenn mein hier vorgelegter Ansatz sich dennoch auf den Begriff des Leibes beschränkt, dann ist das damit begründet, dass das Kompositum, das sich aus der Verbindung mit dem Fragment ergibt die nur schemenhafte, weil fragmentierte bzw. sprachlich nicht übermittelbare «Erinnerung» an eine eigen-erlebte Erfahrung bezeichnet und auch darauf verweist, dass der Körper ebenso wenig vom Menschen abtrennbar ist, wie das Selbst vom Leib.

So wie in unseren leiblichen Empfindungen und leibräumlich erlebten Situationen autobiografische Erinnerungen «eingeschlossen» sind, können diese auch aus dem Gedächtniskern wieder hervortreten, expliziert werden. Anders als Warburgs Definition der Pathosformeln, bei der die flüchtige, ursprünglich vom lebendigen Leib ausgedrückte Gebärde zur Formel erklärt wird, sobald sie in einem Bild dargestellt und weltweit konservier- und reproduzierbar ist, werden die in den Inszenierungen von La Fura dels Baus präsenten Leib-Fragmente von den Körpern (der Akteure) selbst ausgeführt und erfahren, sie sind (in der Live-Show) lebendig. In beiden Fällen liegt der Interessenschwerpunkt klar auf der Rezeption – wobei die Stückproduktion von La Fura dels Baus durch Improvisation und die eklektische Sammlung von Methoden ebenso eine Collage darstellt, wie die Rezeption ihrer Stücke als Montage von (Leib-)Fragmenten erfolgt. Durch die Wirkungsmacht ihrer wieder erkennbaren Gebärden und Gesten sind die von La Fura dels Baus auf- und ausgeführten Bewegungsbilder als Leib-Fragmente globalisierbar, da sie keine kulturellen Grenzen kennen und immer wieder neu Gefühle erregen und auslösen. Obwohl sie in bestimmter Weise Pathosformeln darstellen – und diese auch im Zuschauer evozieren –, sind sie zugleich tatsächlich am eigenen Leib erfahrene Emotionen. Sie sind Zwittrwesen zwischen authentischer Leib-Erfahrung und repräsentativer Nachahmung derselben (Mimesis), aus diesem Grund sind sie für mich Fragmente – Fragmente des Leibes und Fragmente des Bildhaften.

La Furas auf die Bühne gebrachten Leibformeln oder auch Bewegungsbilder – die sich schulternden Leiber, die ein Kreuz formen, die an Seilen hängenden, kopfunter an den Füßen baumelnden oder in Flüssigkeit schwebenden Leiber, der Leiberberg und das *human net* –, werden in ihrer Zusammensetzung und Semantik über die Jahre und Genres hinweg weiter entwickelt und angepasst. An ihnen werden, wie bei Warburgs Pathosformeln, die anstelle von etymologischen

Sprachketten auftreten, die kulturgeographischen Wanderwege von Bildern und Symbolen deutlich.<sup>25</sup> Ein Grund für diese stetige Veränderung und Neu-Kodierung der Zeichen mag in den besonderen Umständen liegen, welche die Gründungszeit der Truppe prägten: die Zeit nach Francos Tod, die für den spanischen Staat eine intensive Zeit der Veränderung, des Wandels bedeutete – *La transición*. Diese Zeit zwischen 1975-82 ist zum Synonym der Veränderung geworden, der sich Spanien nach dem Ableben Francos unterzieht: Zwischen seinem Tod (1975) und der Übernahme der Sozialdemokraten (1982) finden die ersten freien Wahlen statt (1977), wird eine neue Verfassung verabschiedet (1978), bekommen die autonomen Regionen verfassungähnliche Rechte und die junge Demokratie erreicht schließlich einen Entwicklungsstand, der 1986 den Beitritt in die EU ermöglicht.<sup>26</sup> Was allerdings die Theaterlandschaft betrifft, so stellt das Jahr 1975 nur bedingt eine Zäsur dar, da die Zensur erst 1977 abgeschafft wird.<sup>27</sup> Das künstlerische Panorama der Übergangsjahre scheint den allgemeinen politischen Veränderungen im Land zu entsprechen: Auf der einen Seite sind die Rückkehr zahlreicher Theaterschaffender aus dem Exil sowie ein bemerkenswerter Zuwachs an Theaterkooperativen zu verzeichnen, auf der anderen Seite das Verschwinden der Nationaltheater, die sich in das *Centro Dramático Nacional* in Madrid integrieren (1978). Dennoch erscheint die *transición* den Kulturschaffenden als Hoffnungsträger. Der kreative Höhenflug katalanischer und spanischer Theatergruppen dieser Zeit ist klar mit der historischen Tatsache der Befreiung von vier Jahrzehnten Diktatur verbunden. Die Akzeptanz bzw. der Erfolg vor allem außerhalb des Landes steht in direktem Bezug zu internationalen Tendenzen, «auf der Bühne das Spielerische wiederzuentdecken, die Freude am schöpferischen Impuls, die sich nicht mehr so zwangsläufig ikonoklastisch äußert wie in der Avantgarde der klassischen Moderne».<sup>28</sup> Dementsprechend

---

25 Vgl. Böhme, 1997:141f.

26 Es ist nicht zuletzt der Beitritt Spaniens in die Europäische Union, der die traditionellen sozialen Werte und Normen Spaniens zutiefst verändert – und somit seine kulturellen Äußerungen.

27 Emblematisches Beispiel für die Macht der Zensur in der Übergangszeit ist die Verhaftung Albert Boadellas (*Els Joglars*) am 15. Dezember 1977: Nach der Premiere von *La Torna* wird Boadella wegen schwerwiegender Beleidigung des Militärs festgehalten, da das Stück an Heinz Chez erinnert, der am selben Tag wie der Anarchist Salvador Puig Antich 1974 per Würgeschraube hingerichtet wurde.

28 Saumell, Mercè. «Pluralismus auf der Bühne. Theater in Katalonien seit 1975». *Kataloniens Rückkehr nach Europa 1976-2006*. Hgg. Torsten Esser und Tilbert D. Stegmann. Berlin, 2007: 163-176. Hier: 164.

sind die ersten Jahre der Fura von zahlreichen Veränderungen gezeichnet. Im Verlauf ihrer Entwicklung wird eben diese Wandlungsfähigkeit zum eigentlichen Charakteristikum ihres Theaters. Das macht sich auch darin bemerkbar, dass dessen lokale, katalanische Verortung im Laufe seiner Geschichte stets mehr in eine globale transformiert wird. Um die Entwicklung der in Theaterbildern sichtbar gewordenen Metaphern von Identität und Fragmentation des Selbst (Körper) und der Umwelt (Medien), ihre Formung und Formierung aufzuzeigen, möchte ich mich zwar auf die Arbeiten von La Fura konzentrieren, die mit dem 21. Jahrhundert einsetzen, aber es wird sich zeigen, dass die besondere Ästhetik dieser Theaterarbeiten nicht ohne die Rückbindung an ihre Entstehungszeit in Katalonien und die zentralen Performances im 20. Jahrhundert zu fassen sind. Anhand einer zeitbezüglichen Betrachtung und Verortung von La Fura dels Baus werden somit die Transformationen der Wahrnehmungsstrategien und Wirkungsästhetiken aufgezeigt. Zudem wird hinterfragt, auf welche Weise die Gruppe ihre transmediale Bildsprache entwickelt hat und zu einer global agierenden Theaterkompanie geworden ist. Die Analyse von Wagners *Ring* (2007–2009) dient hierbei als zentrales Fallbeispiel: Mit dieser Inszenierung scheint die Gruppe einen Kreis zu schließen, in dem alle früheren Werke, Stücke, Bestrebungen und Bewegungen wieder aufgerufen werden und mithin möglicherweise der Traum vom Totalen Theater – in all seiner Fragmentarität –, erfüllt werden soll. Nicht zuletzt möchte ich mit vorliegender Arbeit die Frage beantworten, ob und inwiefern zeitgenössisches Kunst- bzw. Theaterschaffen unter Berücksichtigung des Verhältnisses von Körper-Bild-Medium die zunehmend fragiler erscheinende Unterscheidung von lokaler und globaler Identität problematisieren kann. Die Bezuglichkeit von Bild, Körper und Medium, wie sie Hans Belting mit seiner Bildanthropologie<sup>29</sup> eindrücklich vorgestellt hat, rückt daher im Rahmen meiner Analyse in den Blickpunkt. In Anlehnung an Mitchell und Boehm konzipiert Belting seine Bildtheorie jenseits einer dualistischen Auffassung als Medientheorie, die so anthropologische wie phänomenologische Forschungsperspektiven vereinbart. Sie zielt darauf ab, Entstehung, Abstammung und Übertragung (Transmedialität) von Leib-Fragmenten in der Theater-Ästhetik von La Fura dels Baus zu hinterfragen. Inwieweit eine bild-anthropologisch gestützte Betrachtung von Übertragungstechniken im Theater zu einem Instrument der kritischen Analyse werden kann, möchte diese Arbeit anhand typischer Beispiele von la Fura dels Baus verdeutlichen. Die Gründe für die Konzentration auf das katalanische

---

29 Belting, Hans. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München, 2001.

Theaterkollektiv und die Zeitspanne des 21. Jahrhunderts seien im Folgenden in den wichtigsten Punkten noch einmal zusammengefasst:

- Die 1979 gegründete Theatergruppe hat auf ihrer Suche nach dem Totalen Theater diverse Sprünge durchlebt und ihre einst per Manifest<sup>30</sup> deklarierte «Fura-Sprache» in mehr als 30 Jahren Praxiserfahrung empirisch weiterentwickelt und verändert. Das zeigen u.a. auch die Manifeste zum «Teatro Digital»<sup>31</sup> bzw. zur «Neuen Oper»<sup>32</sup>. Trotzdem, oder gerade deshalb sind sowohl in den unterschiedlichen Schaffensperioden als auch in den verschiedenen Stücken wieder erkennbare Bilder (Leibfragmente) auszumachen.
- Die Gruppe hat nicht nur im Laufe der Jahre ihre «Sprache» verändert, sondern diese auch in diverse neue Gebiete bzw. Genres transferiert, mithin eine transmediale Ästhetik erfunden: So wird die *lenguaje furero* sowohl in Performances und Opern als auch in Bühnenstücken zum *fet diferencial*<sup>33</sup> von La Fura dels Baus. Sie wird somit zu dem, was sie von anderen Theatergruppen – signifikant – unterscheidet.
- Diese grundlegende Differenz bzw. Differenzierung betrifft noch eine weit tiefer liegende «Schicht», die sowohl mit Herkunft als auch mit (Selbst-)Einordnung zusammenhängt, nämlich die der Identität. Katalanisches Theater darf m. E. nicht ohne Berücksichtigung der bruchstückhaften – fragmentisierten – Geschichte der Region bzw. des Landes betrachtet werden, da die Ausformung einer eigenen kulturellen Identität in einer autonomen Region innerhalb eines souveränen Staates die grundständige Zwiespältigkeit des Menschen doppelt statuiert. So ist der historisch-soziale Horizont, vor dem sich La Fura dels Baus gebildet hat, direktes Spiegelbild ihrer Theatersprache, -ästhetik und -arbeit.

Theater kann in regionalen und lokalen Wirkungskreisen funktionieren. Daraus ergeben sich folgenden Fragen: Wie ist zu erklären, dass gerade La Fura dels Baus zum global agierenden, transmedialen Phänomen geworden ist, dem der

30 *Manifesto Canalla* (Kanaillenmanifest), 1983 – abgedruckt in Handzetteln zu ihrer ersten Performance *Actions*.

31 Padrissa, Carles und Mercè Saumell. «Teatro Digital». *Programmheft «D.Q. Don Quijote en Barcelona»*. Barcelona, 2000/2001: 151-152.

32 Padrissa, Carles. «Entwurf eines Manifests für die neue Oper des neuen Jahrtausends (Version 0.2)». *Programmheft Nr. 136: «Auf den Marmorklippen» von Giorgio Battistelli*. Mannheim, Spielzeit 2001/2002: 37-39.

33 Katalanisch: das unterscheidende Moment.

unwissende Zuschauer seine lokale und historische Verwurzelung nicht anmerkt? Wie – und darin beinhaltet auch die Frage nach dem «ob», schafft es La Fura dels Baus in ihren de-konstruierenden Montagen von Leib-Fragmenten, die Illusion bzw. Ästhetik eines «Globalkunstwerkes» aufzuscheinen zu lassen und in ihrer Inszenierung des Wagnerschen *Rings* die unverbrüchlichen Grenzen zwischen Gefühl (Musik) und Technik (Video), zwischen Performance-Kunst und historischem Operntheater zu verflüssigen?

Der theoretische Rahmen der Untersuchung sowie ihr methodisches Vorgehen sind bewusst eklektisch und fragmentarisch ausgelegt, dem Untersuchungsgegenstand La Fura dels Baus entsprechend. Folglich gibt es keine Theorie, nach der das Thema schematisch abgearbeitet wird. Mit eklektischem und fragmentarischem Arbeiten als Methode ist aber nicht das – mutwillige – Zerstören jedweder Logik der Argumentation, nicht das einfache Nebeneinander divergierender Aussagen, aus denen der Leser/Rezipient sich seine eigene Bedeutung zusammensetzen muss gemeint. Der besondere Untersuchungsgegenstand erfordert vielmehr das Aufspannen eines breiten methodischen Rahmengerüstes für eine geschichtliche, aber nicht gattungsgeschichtliche Betrachtung und Analyse. Das Theater der katalanischen Theatergruppe La Fura dels Baus ist (anders als alle anderen zeitgenössischen) mit einer Ästhetik des «Körper-Theaters» nur unzureichend beschrieben. Der in der Einführung bereits angedeutete disziplinübergreifende Ansatz mit relevanten Bezügen zu den Kulturwissenschaften, zur Soziologie und zur Anthropologie soll im weiteren Verlauf konkretisiert werden. Zusätzlich zu einem bildanthropologischen Ansatz mit medientheoretischen Implikationen soll mit der Phänomenologie eine philosophische Perspektive verfolgt werden, die den theoretischen Betrachtungsrahmen der Untersuchung bestimmt.

Da Theater selbst sozialen Wandel darstellt, ist gerade hier der Leib bzw. sind Leib-Fragmente als generatives Prinzip für das kulturelle Erleben wie auch Schöpfen verantwortlich. Die spanische Tänzerin und Choreografin Monica Gomis benennt diese Teilhabe des Körpers am schöpferischen Prozess:

«Der Körper als Medium der Erinnerung, der Einschreibung, Speicherung und Transformation kultureller Zeichen, die ihn wiederum konstituieren und ihm geschlechtsspezifische und identifikatorische Eigenschaften zuweisen, befindet sich in einem ständigen Prozess der erinnernden Aneignung bzw. Verwerfung kultureller Normen und vorgegebener

---

ner Identitätsmuster, die auch den künstlerischen Prozess und damit seine Darstellungsakte beeinflussen.»<sup>34</sup>

Diese Erkenntnis fungiert als Grundlage für die disziplinübergreifende Diskussion bezüglich der Leib-Fragmente im Theater des 21. Jahrhunderts. Dieser transdisziplinäre Diskurs umfasst einerseits relevante Aspekte aus Theater-, Medien- und Bildwissenschaft, um das Theater von La Fura dels Baus umfassend vorstellen und die Leib-Fragmente aus diversen Perspektiven betrachten zu können; andererseits wird durch einen Einblick in die katalanisch-spanische Geschichte La Fura dels Baus als kulturelles, theaterhistorisches und ästhetisches Phänomen in das komplexe Kräfspiel regionaler soziopolitischer Kontroversen eingeordnet. Dieser disziplinübergreifende Ansatz ermöglicht einen medienvergleichenden Blick. Es wird deutlich, wie die verschiedenen Inszenierung(sform)en von La Fura dels Baus – die Live-Aufführung in Fura-Sprache an einem nicht theatralen Ort (Schlachthaus oder Mehrzweckhalle), die Massenaufführung im Stadion und auf den Bildschirmen der Welt, die digitale Aufführung im Internet, die Performance in einem Schiff, die Operninszenierung im Theater – mit demselben Medium (Körper) umgehen und ihn als/in Leib-Fragmente(n) überliefern, ihn sozusagen begreifen als genre- bzw. kulturübergreifendes Metamedium innerhalb einer regional verorteten archetypischen «Erzählung» (Mythos). Hier soll ein Diskurs eingeleitet werden, der für die Theaterwissenschaft neue Erkenntnisse in Bezug auf Kontinuität und Wandel in Strömungen, Konzepten, Ästhetiken bzw. Anti-Ästhetiken bietet – und das Verständnis sowie die Verankerung des von Bewegungsbildern und Leib-Fragmenten durchdrungenen Theaters des 21. Jahrhunderts neu positioniert.

Die zusammenfassende Frage, von der die vorliegende Arbeit geleitet ist, lautet: Ist die künstlerische Arbeit mit dem Fragment die Voraussetzung für kulturübergreifende, mithin transmedial rezipierbare Kunst? Um diese Frage zu beantworten, werde ich die markanten Konstanten der Theaterästhetik von la Fura dels Baus als Leib-Fragmente des Bildhaften bestimmen, um deren Übertragung und Übertragbarkeit aus und in die unterschiedlichen Medien innerhalb der Performances zu untersuchen. Ich fokussiere hierbei auf den Zeitraum des 21. Jahrhunderts, weil die Veränderungen und Paradigmenwechsel, die um den Beginn des neuen Jahrtausends auf und im Theater der La Fura dels Baus zu beobachten sind, bisher weder umfassend erforscht noch in einen sozio-historischen Zusammenhang mit ihrer frühen Schaffensphase gebracht wurden. In Bezug auf meine Untersuchung ist das fragmentarische Arbeiten im Kontinu-

---

34 Gomis, Monica. «Body Territories.» München, 2010.

um zu betrachten, da das Verbindende, der schöpfende Mensch, die Gruppe La Fura dels Baus, über die Inszenierungen hinweg immer dieselbe bleibt, die kontinuierlich mit Erinnerungen, Erfahrungen, Fragmenten arbeitet, während diese jedoch fortwährend mit neuen Erfahrungen und neuen Erinnerungsbruchstücken überschrieben werden, sich verändern. Wenngleich die unterschiedlichen Inszenierungen und Genres bisweilen nicht miteinander vergleichbar erscheinen,<sup>35</sup> so unterschiedlich die einzelnen Perioden zu Anfang auch wirken, so lassen sich doch einige Grundelemente nachweisen: Diese, so meine These, liegen gerade im Fragmentarischen, die ich im Besonderen als Leib-Fragmente des Bildhaften bezeichne. Um diese Leib-Fragmente des Bildhaften in den Werken von La Fura dels Baus im 21. Jahrhundert freizulegen und bis in ihre Inszenierung des *Ring des Nibelungen* zu verfolgen, soll zunächst der Grundstock der Fura-Sprache und ihre Ausformung in den einzelnen unterschiedlichen Perioden vorgestellt werden.

Dass die Arbeit von La Fura dels Baus im 21. Jahrhundert bisher nur geringfügig erforscht worden ist,<sup>36</sup> ist angesichts des historischen und internationalen Stellenwerts der Gruppe ein erstaunliches Desiderat. Es finden sich kaum wissenschaftliche Auseinandersetzungen zu den unterschiedlichen Werken der Millenniumswende, geschweige denn eine Gesamtschau des Phänomens La Fura dels Baus; lediglich die Tagespresse schenkt ihm bis heute Aufmerksamkeit. Die meisten wissenschaftlichen Abhandlungen über La Fura dels Baus beschäftigen

---

35 Eine Frage, die ich bei Vorträgen häufig gehört habe, ist die, wie ich so unterschiedliche Inszenierungen wie *Actions* (1983) und die Eröffnungsfeier der Olympischen Sommerspiele (1992) überhaupt miteinander vergleichen könne. Meine Antwort darauf lautet schlicht: weil sie von denselben Regisseuren inszeniert worden sind. Ihre Grundgedanken, ihre Grundposition und ästhetische Vision von und zur Welt haben sich zwischen 1983 und 1992 möglicherweise verändert, aber dennoch sind sie noch dieselben Persönlichkeiten. Folglich kann oder muss gerade die individuelle Geschichte der Person hinter dem Werk betrachtet und auf das Werk bezogen werden. So ergeben sich in jedem Falle Differenzen und Konstanten, die sich in der Analyse der beiden Werke aufeinander beziehen lassen.

36 Sieht man einmal von dem fulminanten Bildband ab, den La Fura 2004 zu ihrem 25. Bestehen selbst herausgegeben hat (LFDB, *Fura*). Der Band beinhaltet kaum einordnende Artikel, mehrheitlich sammelt er anekdotische Erinnerungen der *fureros* zu den einzelnen Inszenierungen.

sich mit der Schaffensperiode von 1979 bis 1989<sup>37</sup>, wenige mit ausgewählten Werken danach<sup>38</sup>, während in Studien zum postmodernen Theater nur Abschnitte zu finden sind, welche die Existenz der Gruppe konstatieren.<sup>39</sup> Der historische Bezugsrahmen wird in den meisten Fällen ausschließlich über die Nähe zur Performance-Art bzw. als Grenzerweiterung des Theaters festgelegt. Villar de Queiroz und von Wilcke leiten beide ausführlich die Herkunft der Fura aus dem politisch-kulturellen Umfeld in Katalonien ab, wobei Villar de Queiroz als Kernthese La Furas Theaterkonzept der künstlerischen Interdisziplinarität beschreibt und von Wilcke auf die kulturelle Identität fokussiert. Beide bleiben jedoch in ihren Betrachtungen ausschließlich der Zeitebene der 80er-Jahre verhaftet. Erst Kati Röttger bietet eine Aktualisierung der historisch-gattungsgeschichtlichen Einordnung, wobei sie als erste La Furas Digital Theater im Hinblick auf dessen Bildsprache untersucht.<sup>40</sup> Zuletzt hat die katalanische Theaterwissenschaftlerin Mercè Saumell eine kurze Einschätzung von La Furas' Arbeiten des 21. Jahr-

37 Begusch, Harald. *KunstMännerKörper. Phänomene der männlichen Körperdarstellung*. Wien, 1990; Eßl, 1991; Feldman, Sharon. «Scenes from the Contemporary Barcelona Stage: La Fura dels Baus' Aspiration to the Authentic». *Theatre Journal - Volume 50*, 1998: 447-72; Villar de Queiroz. *Artistic Interdisciplinary and La Fura dels Baus 1979-1989*, London, 2001; Wilcke, Katharina von. *Ästhetik und kulturelle Identität. Neues katalanisches Theater der 80er Jahre*. Hamburg, 1990.

38 Delbrouck, Mischa. *Verehrte Körper, verführte Körper. Die Olympischen Spiele der Neuzeit und die Tradition des Dionysischen*. Tübingen, 2004; Feldman, Sharon. *In the eye of the storm: contemporary theatre in Barcelona*. Cranbury, 2009; Ingenschay, Dieter. «Strategien der Chasobewältigung: Zur Mythopoiesis der Gewalt in Noun der katalanischen Theatergruppe La Fura dels Baus». *Chapters from the History of Stage Cruelty*. Forum Modernes Theater Band 17. Hgg. Günter Ahrends und Hans-Jürgen Diller. Tübingen, 1994: 129-152; Röttger, Kati. «The Devil's Eye: Faust and the Magic Lantern». *European Theatre Iconography*. Hgg. Christopher Balme, Robert Erenstein und Cesare Molinari. Rom, 2002: 243-252 und «Fa@ust vers. 3.0: eine Theater- und Mediengeschichte». *Crossing Media. Theater – Film- Fotografie – Neue Medien*. Hgg. Christopher Balme und Markus Moninger. München, 2004: 33-54.

39 Vgl. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater* (1999). Frankfurt/M., 3. Aufl. 2005: 24, 124f, 134 und Hiß, Guido. *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800-2000*. München, 2005: 249.

40 Vgl. Röttger «The Devil's Eye: Faust and the Magic Lantern», 2002 und «Fa@ust vers. 3.0: eine Theater- und Mediengeschichte», 2004.

hundert abgegeben<sup>41</sup>, eine tiefer gehende wissenschaftliche Analyse steht jedoch weiterhin aus.

Die vorliegende Arbeit legt somit eine erste umfassende Darstellung der Arbeit der Gruppe von ihren Anfängen bis heute vor. Im Vorfeld habe ich zu diesem Zweck empirisches Material wie Rezensionen, Presseberichte, Kritiken, Programmhefte und Kataloge sowie Interviews mit Gruppenmitgliedern zusammengestellt und ausgewertet. Dazu kamen Studien über die Theaterarbeit in Katalonien und das politische Umfeld rund um Francos Tod, sowie Interviews, Gespräche und Befragungen mit Zeitzeugen und den *fureros* selbst. Der Schwerpunkt der Analyse liegt auf der Untersuchung der Interrelation zwischen den Faktoren Körper, Bild, Medium im besonderen Verhältnis zu Produktion und Rezeption der Vorstellungen. Für das Verständnis von zeitgenössischem Theater ist die Rezeptionsseite bzw. die Teilhabe sowie die eigene Erfahrung von und Erinnerung an das Eigenerleben innerhalb der Aufführung von fundamentaler Wichtigkeit. Hans-Thies Lehmann hat für das post-dramatische Theater belegt, dass die konstitutive Leistung der Zuschauer bei der Produktion des Theaterereignisses von besonderer Bedeutung ist.<sup>42</sup> Unter diesen Voraussetzungen ist es auch für die vorliegende Untersuchung unerlässlich, die persönliche Zuschauerposition bei den diversen Aufführungen in den unterschiedlichen Schaffensperioden von La Fura dels Baus, sowie auch bei katalanischen Volksfesten und Straßenumzügen als Ausgangspunkt zu nehmen.<sup>43</sup> Statt einer reinen Bestandsaufnahme soll die Verortung und Entwicklung der *lenguaje furero*, der Fura-Sprache bzw. -Ästhetik anhand wiederkehrender Fragen oder Themen, wie Identität, Fragment und Mythos, erfahrbar gemacht werden. Dazu werde ich im Verlauf der Arbeit einige ausgewählte Werke aus signifikanten Momenten der mittlerweile über 30 Jahre andauernden Schaffenszeit von La Fura dels Baus vergleichend zueinander in Bezug setzen.

---

41 Vgl. Saumell «La Fura dels Baus: Scenes for the Twenty-First Century». *Contemporary Theatre Review* Vol. 17, 3. (2007): 335-345 und «La Tetralogía Fáustica de La Fura dels Baus: Teatro, Cine, Ópera y Performance». *Escenarios compartidos: Cine y teatro en España en el umbrále del siglo XXI*. Beiträge zur europäischen Theater- und Medienwissenschaft Band 1. Hgg. Verena Berger und Mercè Saumell. Wien, 2009: 261-271.

42 Vgl. Lehmann, 2005: 42.

43 Zum Teil unterstützt durch die Zuhilfenahme von Videoaufzeichnungen, durch die die hauptsächlichen Gestaltungsmittel der Fura (Bewegung, mediale Bildwelten) jederzeit wiedergegeben werden können.

Die Arbeit gliedert sich in sieben Teile: In einem ersten, grundlegenden Schritt, werde ich mich meinem Untersuchungsgegenstand, der katalanischen Theatergruppe La Fura dels Baus nähern und versuchen, die Frage zu beantworten, warum ihrem Körper-Theater im Zeitalter globaler Medienpräsenz eine derartige Relevanz zugeschrieben wird. Darüber hinaus wird der kulturelle und historische Kontext aus dem heraus sich La Fura dels Baus gegründet hat erforscht und aufgezeigt inwiefern dieser spezielle Moment in der spanischen Geschichte für die Entwicklung ihrer spezifischen Theaterästhetik grundlegend ist, die es ermöglicht, über Jahrzehnte hinweg Leib-Fragmente neu zu kodieren und zu interpretieren. (Pre-História: Ursprung und Herkunft). Die regionale Dimension der (post-)modernen katalanischen Kultur, die gesellschaftspolitische und geografische Lage<sup>44</sup> sowie La Furas Verwurzelung in der katalanischen Tradition wird in den Vordergrund gestellt, um die kulturelle Kodierung der lenguaje furero (und mit ihr der Leib-Fragmente des Bildhaften) hervorzuheben und damit auch ihre identitätskonstituierende Funktion. Darüber hinaus wird die Übertragung von Bildern auf das Theater und mithin die Entstehung der furatypischen Leib-Fragmente aufgezeigt, um den prozessualen Charakter des Theaterphänomens La Fura dels Baus zu erläutern (Physical Theater: Die Fura-Sprache). Im Anschluss werden ausgewählte kulturwissenschaftliche Positionen zum Phänomen des Körpers aufgegriffen, um den theoretischen Rahmen für die Analyse des Theaters von La Fura dels Baus abzustecken, die sich auf die Frage nach der Funktion als globaler Erinnerungsort von Leib-Fragmenten konzentriert (Visual Theater: Veränderung der Wikungsästhetik). Zu berücksichtigen ist des Weiteren der Werdegang und die Entwicklung des theaterhistorischen Phänomens La Fura dels Baus bis ins 21. Jahrhundert (Internet + Theater = Digital Theater). Dabei werden anhand ausgewählter Beispiele wiederkehrende ästhetische Merkmale bzw. Eigenheiten bestimmt, die sich in der Inszenierung von Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* wiederfinden. Die Analyse der Tetralogie, die La Fura dels Baus von 2007-2009 in Valencia und Florenz in Szene setzte, ist Thema des sechsten Kapitels. Ausgehend von der beschreibenden Aufführungsanalyse des Rheingolds, erweitert durch Ausblicke in die Walküre, den Siegfried und die Götterdämmerung, werden stilbildende Elemente der Inszenierung herausgearbeitet: In diesen analysierenden Beobachtungen werden auf die in Kapitel eins

---

44 Lage ist hier durchaus im Sinne Foucaults gemeint. Lage bedeutet vor allem auch eine besondere «Verbindung von Zeit- und Raum-Konzepten» sowie die örtlich gegebene Beziehung von Geschichte, Kultur und Biografie, wie sie Sarah Radcliffe und Sallie Westwood beschreiben, vgl. dies. *Re-Making the Nation: place, politics and identity in Latin America*. London, 1996: 24.

bis vier ausgearbeiteten Thesen zurückgeführt.<sup>45</sup> Die Analyse fußt auf Beobachtungen und Betrachtungen zur formalen Aussage der Oper als Metasprache, erläutert anhand von Inszenierungsbeispielen der Fura dels Baus im Kontext von Wagners Konzeption des «Gesamtkunstwerkes». Berücksichtigt wird zudem die kulturell und historisch geprägte Beziehung von La Fura dels Baus zu Wagner und die Art und Weise, wie diese in der Aufführung sicht- bzw. erfahrbar wird. Schließlich werde ich zum Schluss nochmals die Frage aufgreifen, in welchem Maße die Leib-Fragmente tatsächlich als elementar für das fura-typische Theater definiert werden können und das anthropologische Konzept des Fragmentarismus für die theaterwissenschaftliche Forschung fruchtbar sein kann.

Die Aufführung und das Theater als solches sind Prozesse zwischen unterschiedlichen Akteuren (Produzenten und Rezipienten) – es handelt sich jeweils um einen Prozess, der im besten Fall zur Individuation beiträgt, also identitätsstiftend wirkt, gleichzeitig aber nicht abgeschlossen ist. Diese Schlussfolgerung würde für die Aufführungsanalyse bedeuten, dass ein polyvalenter Text immer multiple Deutungsmöglichkeiten erfährt, und dass durch den Einfluss des Betrachters der Kontext der Aufführung gegenüber dem Performance-Text ihrer Signifikanten, der Inszenierung, privilegiert wird.<sup>46</sup> Diese Conclusio möchte ich dahingehend erweitern, dass nicht nur «das wissenschaftliche Instrumentarium des Analytikers» jenseits genereller ästhetischer und ideologischer Erfahrungen seine Vorgehensweise prägt, sondern vor allem sein «Leibgedächtnis»<sup>47</sup> – in dem neben seinen sozialen und politischen Erfahrungen auch Bewusstes und Unbewusstes, Erkanntes und Verdrängtes enthalten sind. So verweist bereits die Aufführungsanalyse stets auf die Prozesshaftigkeit der Aufführung, auf deren fragmentarische Verfasstheit. Schon davor entsteht die Inszenierung im Pro-

---

45 Ein Fokus liegt hierbei auf dem Einfluss der Erinnerungsbilder und des Leibgedächtnisses, sowohl der inszenierenden als auch – aufgrund der historischen, kulturellen und geografischen Verwurzelung – der ausführenden und rezipierenden Teilhaber.

46 Vgl. Fenger, Ulrike Josephine. *Auftritt der Schatten. Tendenzen der Tanzanalyse und ihre Bedeutung für die zeitgenössische Tanzästhetik am Beispiel des Balletts des späten 20. Jahrhunderts*. Bremen, 2003: 18.

47 Der Soziologin Annelie Keil zufolge werden in dem Leibgedächtnis über das rein körperliche Erleben hinaus soziale und politische Erfahrungen gesammelt und zu einem «persönlichen Archiv sich wiederholender und wandelnder Seelenzustände, Denkmuster, geistiger Haltungen oder umfassender Lebenslagen [...]», die unserem Leben den biographischen Stempel aufgedrückt haben.» In: Keil, 2002.

zess,<sup>48</sup> und selbst, wenn diese als abgeschlossenes «Werk» betrachtet wird, entwickelt sie sich doch in jeder Aufführung weiter, da sich hier, im Austausch von Publikum und Akteuren, Wirkungsästhetik, Körper- und Medieneinsatz den jeweiligen Wahrnehmungsstrategien angleichen und umgekehrt – so, wie sich auch die (personale und kollektive) Identität stetig und prozessual (weiter-) entwickelt.

Die vorliegende Arbeit möchte dazu beitragen, La Fura dels Baus als zeitgenössisches Theaterphänomen sowie die Umstände seiner Herkunft, Erzeugung und Wirkung aus der Perspektive des Fragmentarismus verständlich zu machen, um mit diesem philosophisch-anthropologischen Konzept des Ur-Sprungs von «Theater als Fragment» einen Beitrag zur Theater-, und Medienwissenschaft zu leisten.

Ein Vorhaben dieses Umfangs hat lange Wurzeln. Die Verfasserin nahm 2003 einen ersten von mehreren Anläufen zu ihrer Forschungsarbeit. Hinzu kommen eigene Aktivitäten im Leistungssport (Kunstturnen), eine aktive Tanz- und Bühnenausbildung sowie die langjährige Mitarbeit bei La Fura dels Baus und ein dokumentarisches Filmvorhaben über die Gruppe. Wenngleich diese autobiografische Seite von Körpererfahrung fachlich in der vorgelegten theaterwissenschaftlichen Arbeit nicht aufscheint, so nehmen das Engagement und die Vielschichtigkeit des Projektes doch direkt auf den hier vorliegenden Erfahrungshintergrund Bezug,<sup>49</sup> die Arbeit als auch ihre Verfasserin sind an den aufgeschichteten Erkenntnis-, Erfahrungs- und Leib-Fragmenten gewachsen.

---

48 Zwischen Regisseur und Darstellern, zwischen Autor und Regisseur, zwischen Regisseur und Technikern, Bühnenbildner, Kostüm, Musik etc.

49 Der Körper bzw. das körperzentrierte Erleben besitzen für mich eine hohe biografische Bedeutung: Von Kindheit an absolvierte ich hochdisziplinierte Körperarbeit im Leistungsturnen, damit verbunden waren euphorisierende und schmerzvolle Erfahrungen; des Weiteren habe ich eigenleibliche Erfahrung im Bereich performativer Bühnendarstellung gesammelt und Kontakt zu einem leiborientierten therapeutischen Verfahren (Grinberg) aufgenommen. Hinzu kommt die jahrelange Mitarbeit bei La Fura dels Baus in wechselnden Positionen. All diese Erfahrungen haben sich in mein Leibgedächtnis eingeprägt. Mithilfe dieses biografischen Körperwissens habe ich diese Arbeit verfasst. Nicht ohne Grund hat sich Siegfried Zielinski direkt auf die Konfrontation meiner disziplinierten Körper-Vergangenheit im Gegensatz zu der Körperanarchie von La Fura dels Baus als eigentlichem Motor meines Forschungsinteresses bezogen. Eine Konfrontation, die mich täglich auch beim Schreiben einholt: die hochkonzentrierte Disziplin, am Schreibtisch zu sitzen und nur Tasten zu drücken, die ein-

Werden in dieser Arbeit einzelne Begriffe, Satzteile oder vollständige Sätze aus Publikationen oder Inszenierungen zitiert, so erscheinen sie in Anführungszeichen gesetzt. Sofern es sich um katalanische oder spanischsprachige Zitate handelt, habe ich diese selbst übersetzt, französische Originalzitate sind ebenso in deutscher Übersetzung eingefügt, englischsprachige Zitate erscheinen im Original. Eckige Klammern umschließen auszulassende Buchstaben sowie Textauslassungen.

---

hergeht mit eingeschränkter Mobilität/Flexibilität, einer Orts- und Raumgebundenheit, die meiner persönlichen Vergangenheit diametral entgegensteht, da ich seit frühester Kindheit oft umgezogen bin, stets mobil und zeitlich flexibel gearbeitet und sowohl orts- als auch sprachungebunden gelebt habe.