Susanne Vill: Strategien der Machtunterwanderung in den performativen Künsten
In: Matthias Theodor Vogt, Jan Sokol, Beata Ociepka, Detlef Pollack, Beata Mikołajczyk (Hg.):
Die Stärke der Schwäche. Schriften des Collegium PONTES Band 3
Peter-Lang-Verlag Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2009
DOI 10.1696/CP-2009-3-6

Susanne Vill

Strategien der Machtunterwanderung in den performativen Künsten

Das europäische Theater ist seit den frühesten Zeugnissen der griechischen Antike ein Organ der Kritik an Herrschern, Machthabern und den Auswirkungen ihres Machtgebarens. Lange bevor die Mächtigen das Theater zum Instrument ihrer Repräsentation und Machtdemonstration umfunktionierten, war es ein Spiegel der Taten von Herrschern und deren Wirkung auf das Volk. Machtusurpation, Verbrechen zwecks Machterhalt, Mord, Königsmord, Tötung der Thronerben, Kannibalismus, Inzest, Betrug und andere Gewalttaten werden den Herrschern auf der Bühne, die die Welt bedeutet, vorgehalten und in öffentlichen Massenspektakeln zur Schau gestellt.

Schon in den frühesten überlieferten Werken der europäischen Theatergeschichte, in Aischylos *Oresteia,* klagt Aigisthos die Morde der machtlüsternen Atriden[1] wie auch des eigenen Vaters an und rächt sie an Agamemnon – gemeinsam mit Klytaimestra, die ihren Gatten straft, weil er für seine Schändung des heiligen Artemis-Haines die Tochter Iphigenie büßen ließ und opferte, um sich ›günstigen Wind‹ für die Fahrt nach Troja zu erhandeln. Ein königliches Paar, das sein Kind zu ermorden befiehlt, das sind die Eltern von Ödipus, der, aus der Ferne ahnungslos in die Heimat zurückkommend, wiederum ahnungslos Inzest begeht mit der Königin von Theben, die er als Preis gewann für seinen Sieg über die Sphinx. Mit Selbstjustiz ahndet er seine Taten, doch Sophokles präsentiert das am

[1] Als der von seinem Bruder Atreus um den Thron geprellte Thyestes in Armut und um Schutz bittend zu Atreus zurückkehrt, schlachtet der machtgierige Atreus dessen Söhne ab und setzt sie seinem Bruder Thyestes zum Essen vor. Nach weiteren Begebenheiten kam Atreus auf der Suche nach seinem Bruder Thyestes auch zum König Thesprotos, wo er Pelopeia, die Tochter des Thyestes heiratete, ohne ihre Herkunft zu kennen. Diese war aber schon von ihrem Vater schwanger und gebar Aigisthos, der später Atreus tötete, als dieser ihm befohlen hatte, seinen Vater Thyestes zu ermorden.

Inzest unschuldige Opfer, um den Zynismus der Götter anzuklagen, deren Orakel zur Aussetzung des Kindes geführt hatte. – Pentheus, König von Theben, verbietet das Recht auf Ekstase und wird von seiner Mutter zerrissen, als es ihn selbst nach der dionysischen Feier gelüstet. Pelias, Thronusurpator von Iolkos, läßt den rechtmäßigen Thronerben Jason nach Kolchis ziehen, um dort das goldene Vlies zu stehlen, weil er hofft, daß Jason dort getötet wird und Pelias so an der Macht bleiben kann. Zur Strafe für seine Machtgier wird Medea seinen Töchtern raten, den Vater ›jung zu kochen‹, was ihn umbringt. Um mit Jason fliehen zu können, tötet Medea den eigenen Bruder, zerstückelt ihn und wirft dem Vater, der sie verfolgt, die Leichenteile des Sohnes vor. Kreon läßt Antigone hinrichten, um seine neu gewonnene Macht durch Abschreckung zu stabilisieren, ungeachtet ihres göttlichen Rechts, den Bruder Polineikes zu bestatten.

Aristophanes hält den Mächtigen seiner Zeit den Lachspiegel vor und gibt ihre Machenschaften der Lächerlichkeit preis. Shakespeare bringt mit *Richard III* ein aberwitziges Scheusal von einem König auf die Bühne, er prangert Machtgier und Gemetzel der Rosenkriege an sowie in *Macbeth* und *Hamlet* hinterhältige Königsmorde. Während der Sonnenkönig im *Ballet du Cour* sich selbst als Zentrum des Weltalls und der französischen Kolonien inszeniert, kämpft Molière gegen Heuchelei und Standesdünkel des Adels, der Juristen und der Ärzte. Goethe läßt seinen Götz von Berlichingen ›mit der eisernen Faust‹ politisieren. Schiller deckt Willkürherrschaft und Menschenhandel deutscher Fürsten auf.

Die Veröffentlichung der Greueltaten der Herrscher auf dem Theater entreißt ihnen einige ihrer Geheimnisse. Aber Geheimnisse zu wahren – vor allem gefährliche – gehört zu den Elementen, die die Macht stützen, um derentwillen die Greueltaten begangen werden. Werden sie der Öffentlichkeit preisgegeben, die mit Abscheu und ggf. auch mit Rebellion reagiert, die die Herrscher dann meist nur wieder mit neuen Greueltaten in Schach hielten, so wurde dennoch immerhin schon eines der Elemente ihrer Macht angegriffen.

Macht

Der Begriff Macht bezeichnet die Fähigkeit von Einzelnen oder Gruppen, Denken und Verhalten Anderer nach eigenen Maßgaben zu bestimmen.

Max Weber erkennt Macht in »jede[r] Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel, worauf diese Chance beruht.«[2] Macht auszuüben heißt demnach, Einflußmöglichkeiten in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft wahrzunehmen, unabhängig davon, ob diese Macht legitim ist oder nicht.

In allen Lebensbereichen werden die zwischenmenschlichen Beziehungen bestimmt von den Machtpositionen der Beteiligten. Komplexe soziale Verhältnisse können durch Machtausübung gesteuert werden, aber positiv wird diese nur bewertet, wenn sie im Dienst einer gerechten Ordnung steht. Den Hang zur Macht im Menschen erkennt der Psychologe Alfred Adler generell als einen Geltungstrieb; Niccolò Machiavelli[3] und Friedrich Nietzsche[4] sprachen von einem Machttrieb. Grundlagen von Macht sind körperliche, geistige und/oder psychische Überlegenheit, Wissensvorsprung, Organisationstalent, die Bereitschaft Herrschaftsstrukturen und Angst der Unterworfenen auszunutzen. Auch der Entschluß Manipulation oder undurchschaubare Beeinflußung zur Machtsteigerung zu nutzen, gehört zur Machtausübung.

Elias Canetti[5] nennt als Elemente der Macht:

1. Die Nähe und Präsenz von Gewalt. Der Machtausübende bewacht sein Opfer und zeigt sein Zerstörungsinteresse, läßt aber Raum und Zeit für Hoffnung.
2. Geschwindigkeit im Ereilen und Ergreifen des Opfers, blitzartiges Aufscheinen aus dem Dunkel, um Trug und Verstellung zu entlarven oder zu strafen.
3. Eindringen in die persönliche Intimsphäre durch Fragen und Zwang zur Antwort. Durch das peinliche Verhör zwingt der Mächtige den Schwächeren zur Preisgabe seines Geheimnisses. Die höchste und beunruhigendste aller Fragen ist die nach der Zukunft; wer sie zu beantworten weiß, dem kommt besonders große Macht zu.
4. Im Kern der Macht ist das Geheimnis, das in Einsamkeit zu hüten und selbst unter Lebensgefahr vor fremdem Zugriff zu schützen ist.

[2] Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, 1. Halbband, Tübingen 1956/1980, S. 28.

[3] Macchiavelli, Niccolò: *Der Fürst.* Frankfurt, Leipzig 2001.

[4] Nietzsche, Friedrich: *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte.* Stuttgart 1996.

[5] Canetti, Elias: *Masse und Macht.* Frankfurt 2001, S. 333–354.

Auch das Wissen Krankheit zu heilen und das Böse abzuwehren ist Teil der Macht des Geheimnisses, das Zauberer, Schamanen und Medizinmänner in ihrem Innern bewahren.

5. Das Urteilen über Gut und Schlecht führt zur Erhebung dessen, der sich für gut hält, über andere, die er als schlecht aburteilt. Durch das Urteil entstehen Spannungen zwischen den dualistisch Klassifizierten, die sich dann feindlich gegeneinander stellen und (Kriegs-)Meuten bilden.
6. Gnade ist die Macht der Verzeihung. Der Machthaber gewährt sie selten vollständig, sondern meist nur auf Widerruf. Bei der Begnadigung eines zum Tod Verurteilten erhebt sich der Machthaber zum Herrn über Leben und Tod.

Macht in den darstellenden Künsten

Da Machtpositionen die zwischenmenschlichen Beziehungen in allen Lebensbereichen bestimmen, finden sich Motive, die von Machtausübung und von Reaktionen darauf geprägt sind, auch auf den neueren Brettern, die die Welt bedeuten: in Performances und Filmen. Die Handlung ist dabei dramaturgisch so konstruiert, daß eine Aktion gesetzt wird – wer handelt zeigt die Stärke der Handlungsfähigkeit – und ein anderer reagiert darauf, woraus sich ein Kräftespiel zwischen Stärke und Schwäche ergibt. Das Spiel ist aber nur dann interessant, wenn auch Unvorhersehbares geschieht. Darum wird im Drama gezeigt, wie der Starke ein Unglück erlebt, in einen Konflikt gerät, einen Fehler macht, ungeschützt seiner Neugier folgt, auf eine List hereinfällt, sich aus Hybris übernimmt oder ähnliches. Dann kann der Schwache die Oberhand gewinnen, und an der Reaktion offenbaren sich sein Charakter und sein Rechtsempfinden. Die verschiedenen Möglichkeiten des Verlaufs hat Aristoteles nach moralischen Werten als gute bzw. schlechte dramaturgische Lösungen gewichtet. Der Held wird Opfer der Willkür der Götter oder einer Intrige und steuert so seinem Fall zu. Ein Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis erfolgt und mit ihm ein Wechsel von Glück in Unglück. Die Katastrophe bringt eine Lösung des Konflikts.

Um der Unterhaltung und Katharsis willen fordert die Dramaturgie meist eine Verschärfung der Gegensätze über das realistische Maß hinaus –

eine Ausnahme ist hier allerdings das dokumentarische Theater. Dennoch wird das Handeln der Protagonisten immer wieder als paradigmatisch gedeutet und von Zuschauern und Lesern als normativ angenommen. Die Dramen gestalten Themen, in denen Macht in verschiedenen Lebensbereichen erscheint: die Macht der / des

- Politiker,
- Gesetzes, der Moral, der Konvention,
- Asyl zu gewähren,
- Institutionen,
- Wirtschaft, auch der Konsumenten,
- Geistes,
- Medien,
- Kreativität,
- starken Geschlechts,
- Jugend,
- Liebe,
- Schönheit.

Neben dem Macht- und Geltungstrieb ist es der Kampf um die Lebensenergie, der offenbar viele Menschen zwingt, mehr oder weniger bewußt Kontrollmechanismen zu gebrauchen, um von ihren Mitmenschen Energie abzuziehen, sie zu schwächen und so Macht über sie zu erlangen. James Redfield[6] unterscheidet vier Typen, die in ihren zwischenmenschlichen Beziehungen Dramen inszenieren, um ihre Mitmenschen zu kontrollieren und ihnen mit der Aufmerksamkeit Energie zu entlocken:

1. Der ›Einschüchterer‹ zwingt andere aggressiv zur Unterordnung und lädt sich auf an der Energie, die deren Angst ihm gibt.
2. Der ›Vernehmungsbeamte‹ sucht Fehler bei anderen und zwingt sie mit Fragen, ihm ihre Aufmerksamkeit zu schenken. Er lädt sich auf an der Energie der Vorsicht, mit der andere ihn beobachten.
3. Der ›Unnahbare‹ heischt Aufmerksamkeit mittels Geheimnistuerei und lädt sich an der Energie auf, die andere aufwenden, um sein Interesse zu wecken.
4. Das ›Arme Ich‹ flößt Schuldgefühle ein für die angeblichen ›Untaten‹

[6] Vgl. James Redfield: *Die Prophezeiungen von Celestine*. München 1994.

anderer, appelliert an die Gnade derer, zu denen er spricht, und lädt sich auf an ihrem Mitleid.

Die Macht derer, die nach diesen Modellen ihre Mitmenschen kontrollieren, läßt sich aushebeln, indem ihnen gezeigt wird, daß ihr Spiel samt seinem Zweck als Ausbeutung durchschaut und die Kooperation verweigert wird. Die Erkenntnis der Armseligkeit derer, die solche Machtspiele nötig haben, straft ihren Übergriff mit Verachtung und zwingt sie, sich entweder andere Partner zu suchen oder sich zu ändern. Die Vorführung solcher Kontrolldramen und der Aushebelung des Wirkungsmechanismus gehört auch zu den Strategien der Machtunterwanderung, die die performativen Künste praktizieren.

Katharsis, die Reinigung vom Übermaß der Leidenschaften, ist seit der griechischen Tragödie ein Ziel des Theatererlebnisses. Im Theater der Aufklärung ist eine Reihe von auf Machtunterwanderung zielenden Wirkungen versammelt. Friedrich Schiller nennt in seiner Programmschrift *Die Schaubühne als moralischen Anstalt betrachtet*[7] die bis heute gültigen Aufklärungs- und Vorbildfunktionen des Theaters:

- Aufklärung des Verstandes, Wissenszuwachs,
- Information über Torheit und Laster,
- Dekuvrierung verborgener Handlungsmotive,
- Urteile über Vergehen,
- Aufdeckung vergangener Schuld,
- Offenlegung von Klagen vor den Gesetzgebern,
- Aufforderung der Machthaber zu Menschlichkeit,
- Vergleich mit anderen Zeiten und Kulturen,
- Förderung von Toleranz gegenüber anderen Religionen,
- Korrektur falscher Erziehungskonzepte,
- Gemeinschaftsbildende Kraft des Erlebnisses.

Von Wagner bis zum Rimini-Protokoll

Schillers Dekuvrierung verborgener Motive des Handelns gewinnt im 19. und 20. Jahrhundert durch die Entwicklung der Sozialwissenschaften und der Tiefenpsychologie weitere Analysemethoden hinzu. Sie machen

[7] Schiller, Friedrich: *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*. In: Schiller, Friedrich: *Vom Pathetischen und Erhabenen*. Stuttgart 1970, S. 3–13.

die objektiven Ursachen subjektiver Irrationalität kenntlich, die dann auf der Bühne ausgestellt werden können. Im Vorgriff auf die Psychoanalyse als eine der Techniken der Tiefenpsychologie liefert Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* ein Psychogramm der Entstehung von Machtgier aus verschmähter Liebe. Der Zwerg Alberich begehrt die schönen Rheintöchter. Als sie ihm schmeicheln, begreift er ihre Ironie nicht und daß er in ihren Augen eigentlich häßlich ist. Zurückgewiesen und verspottet rafft er ihren Schatz, das Rheingold, an sich, um daraus den ›rächenden Ring‹ einer Herrschaft aus Frustration, Habgier und Zwang zu schmieden. Die unerreichbare Liebe verflucht er und versucht fortan, sich durch Macht und Zwang einen Ersatz zu ertrotzen für das, was Gunst ihm verwehrt: »Erzwäng ich nicht Liebe, doch listig erzwäng ich mir Lust«.[8] In Wagners *Ring* taugen die nicht zur Macht, die Liebe erfahren haben und wissen, daß die Macht ein unbefriedigender Ersatz für die Liebe ist: Siegmund und Sieglinde, Siegfried und Brünnhilde. Ihre Liebe bringt schließlich die Weltordnung zu Fall, die mit Wotans Verletzung der Natur begann und in Alberichs Ringfluch gipfelt. Brünnhilde hebt durch Verzicht auf Besitz und Macht den Fluch des ›furchtbaren‹ Rings der Macht auf. Sein Gold reinigt sie im Feuer, das sie selbst und Walhall verbrennt, jenes Machtmonument der vor Ausbeutung, Betrug, Raub und Mord nicht zurückschreckenden Götter.

Ein ›Ring der Macht‹, Zeichen einer – statt in aufsteigender Spirale fortschreitenden, zu redundantem Kreislauf gezwungenen – Bewegung, ist auch das Zentrum von Tolkiens *Herr der Ringe* (1955–56), entstanden 100 Jahre nach dem Beginn von Wagners Arbeit am *Ring des Nibelungen* (1851). Tolkiens synthetischer Mythos verschärft noch das Mißverhältnis zwischen der Terrorherrschaft der Schwarzmagier Sauron und Saruman auf der einen Seite und auf der anderen den Hobbits, deren Glück in nichts weiter besteht als bescheidenem Landleben, gutem Essen, Bier und Tabak. Doch gerade wegen ihrer Unscheinbarkeit und Harmlosigkeit sind nach Tolkiens Meinung die Hobbits als Vertreter der ›kleinen Leute‹ am besten dazu geeignet, die Macht des dunklen Herrschers zu brechen. Zu den übermenschlichen Anstrengungen dieser Aufgabe motiviert sie der Wunsch, ihre Idylle zu erhalten, auch die gegenseitige Hilfe, Freundschaft und die Hoffnung, die andere in sie setzen. Tolkiens *Herr der Ringe*-Trilo-

[8] Wagner, Richard: *Das Rheingold*. In: *Die Musikdramen*. München 1978, S. 534.

gie, von Peter Jackson dramatisiert und verfilmt, ist ein leidenschaftliches Plädoyer für die Stärke der Schwachen, die mit Mut und Ausdauer gegen scheinbar Unüberwindliches antreten und es besiegen. Tolkien stellte die Affinitäten der dunklen Herrscher in seiner Romantrilogie zum Terrorregime der Nazis in Abrede. Aber seine persönlichen Erfahrungen mit dem Zweiten Weltkrieg[9] waren doch zu nahe, um nicht durchzuschlagen. Im Durchhalteethos der Hobbits liegt auch ein Abbild der tapferen einfachen Soldaten, die Widerstand leisteten, selbst wenn der Kampf aussichtslos schien und sie aufgerieben wurden, und ein Abbild der englischen Piloten, die der Übermacht zum Trotz ankämpften gegen die mit neuester Technologie ausgerüstete deutschen Luftwaffe, bis sie schließlich zu den Gewinnern des Krieges gehörten. Die Ähnlichkeiten der blind gehorsamen Kampfmaschinerie der Orks mit dem auf den Führer eingeschworenen deutschen Soldaten sind ebenfalls offenkundig. Tolkiens synthetischer Neomythos idealisiert den einfachen Soldaten, den ›kleinen Mann‹ und zielt auf eine Aushöhlung der Autorität der Machthaber.

Auch Jaroslav Hašeks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*[10] erzählen Kriegsereignisse aus der Perspektive eines einfachen Soldaten, doch stellt Hašek durch die Mischung von naiver Treuherzigkeit, ergebener Pflichterfüllung und Bauerschläue im Charakter seines Schwejk, der sich die Ironie des Schicksals addiert, die Schikanen der Befehlshaber aus, deren Befolgung oft dialektisch die Absurdität des Krieges dekuvriert.

Auch die Spielarten des Theaters entfalteten im 20. Jahrhundert weitere Möglichkeiten, Machtunterwanderung vorzuführen und zu suggerieren. Sie bedienen sich dabei der Techniken der Aufklärung, Kritik zu gestalten mit allen Mitteln von Wort, Bild, Klang, Bewegung und Licht. Direkte Anklagen werden formuliert, das Handeln der Machtausübenden auch mit greller Überzeichnung verächtlich gemacht, sie selbst und ihre Anhänger werden der Lächerlichkeit preisgegeben. George Tabori stellt in *Mein Kampf* den jungen Hitler als erfolglosen Bewerber um die Aufnahme in die Wiener Kunsthochschule dar, der in einem Wiener Männerwohnheim Shlomo Herzl drangsaliert und ihm gewaltsam sein (noch ungeschrie-

9 Beginn der Arbeit am *Herrn der Ringe* 1939; Tolkiens Söhne kämpften auf englischer Seite gegen Deutschland.

10 Hašek, Jaroslav: *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*. Berlin 2004. Verfilmungen: *Dobrý voják Švejk*, R: Karel Steklý, CZ 1956; *Poslušné hlásím*, R: Karel Steklý, CZ 1957; *Der brave Soldat Schwejk*, R: Axel von Ambesser, D 1960.

benes) Werk *Mein Kampf* abpreßt. In einer gespenstischen Groteske auf die medizinischen Versuche und die unmenschlichen Quälereien, die die Nazis an Juden begingen, schlachtet Herr ›Himmlischst‹ Herzls Lieblingshuhn Mitzi, reißt ihm die Innereien heraus, hackt ihm die Beine und Flügel ab und kocht es in Blutsoße. Den Zynismus und Kannibalismus, der in Konzentrationslagern (in Taboris *Kannibalen* thematisiert) herrschte, kontrapunktiert Tabori mit (pseudo-) theologischer und philosophischer Kasuistik auf Seiten der Juden und auf der Seite der ›Christen‹ mit der kalten Faktizität von ›Frau Tod‹, die Hitler als einen tüchtigen Zulieferer anstellt.

Im Stilpluralismus, der sich in der Theaterkunst seit der vorletzten Jahrhundertwende ausbreitete, trumpfte mit harter Sozialkritik zunächst der Naturalismus auf. Im russischen Agitprop war es das Theater, das die analphabetischen Massen erreichte und ihnen die Stärke ihrer bislang durch Repressionen schwach gehaltenen sozialen Position verdeutlichte. Erwin Piscator und Bertolt Brecht schalteten die einlullende Genußhaltung des Publikums im Theater aus, um ihm mittels verfremdeter Darstellung der Macht- und Produktionsverhältnisse nahe zu legen, daß es von unten die Gesellschaftsordnung verändern und die Machthaber aushebeln kann. Und noch in Heiner Müllers Theaterstücken behauptet sich – der DDR-Zensur zum Trotz – in kunstvoller Intertextualität die Kritik an der Verlogenheit und Korruption von ›Germanias‹[11] Nachfahren. In Müllers *Hamletmaschine* werden die dänischen, bulgarischen und deutschen Herrscher allen Glamours beraubt, Claudius als macht- und sexlüsterner Usurpator, Gertrude, von Müller mit dem Staat identifiziert, als eine Hure bloßgestellt. In dieser Welt sind Hamlet und Ophelia / Elektra verlorene Kinder, betrogen von ihren Eltern und vom Staat, in dem sie keine Identität mehr finden können, und zerbrochen an der Last der Geschichte.

Das Theater des Wissens will nicht nur vom Übermaß der Leidenschaften reinigen, sondern auch von Ideologien, deren Macht über die Selbstkonzepte der Bürger unterminiert werden soll. Im postmodernen Theater wird aber auch in der Ästhetik die Vorherrschaft einer alleingültigen Interpretation der Werke gebrochen, und die Idee der ›Werktreue‹ in der Inszenierung relativiert. Mittels Montage, Simultaneität und Dekon-

[11] Heiner Müller: *Germania. Germania Tod in Berlin / Germania 3 Gespenster am toten Mann*. Frankfurt am Main 2004.

struktion werden multiple Optionen der Interpretationsfreiheit eröffnet, die die Macht der großen historischen Monumente unterwandern und ihre Autorität wie auch ihren normativen Anspruch in Frage stellen.

In der Postmoderne ziehen alle demokratisierenden Elemente der Bearbeitung und Inszenierung die Positionen und die angestammte Autorität historischer Kunstwerke in Zweifel. Sofern deren Autorität der Machterhaltung diente, bedeutet der Sturz vom Sockel auch einen Angriff auf die von ihnen repräsentierte Macht. Immanente Kritik, Ideologiekritik und Dekonstruktion entlarven die glanzvolle Fassade der Werke in ihrem affirmativen Repräsentationscharakter.

Als ein Beispiel für viele mag David Pountneys Inszenierung von Giacomo Puccinis Haupt- und Staatsaktionsoper *Turandot*[12] in der von Luciano Berio ergänzten Fassung gelten. Nichts bleibt am Ende übrig vom Glanz und Pomp des chinesischen Kaisers Al-Toum und seiner selbstherrlich richtenden Tochter. Ihrer Prachtgewänder entkleidet, steht Turandot in schlichtem weißem Hemd an der Bahre der toten Liu und nimmt, gemeinsam mit Calaf, für den Liu starb, die Leichenwäsche vor. Erst nach diesem Akt von Trauerarbeit findet sich das Paar zu einem langen innigen Kuß. Im Gegensatz zur sensationellen, pompösen Inszenierung der Oper 1998 vor dem Kaiserpalast der verbotenen Stadt in Beijing, stellt Pountney die Auflösung des Abschreckungs- und Imponiergehabes der Prinzessin aus wie auch ihre Bekehrung zur Liebe durch Lius Freitod. Das Duett, das Calaf und Turandot vereint, findet an der Totenbahre statt, und so fällt der Schatten der Schuld von Turandots Machtgebaren auf die Beziehung des Paares, offenbart die Ranküne, mit der es sich darüber hinwegsetzt und trübt das damit erkaufte Glück.

Als konsequente Auflösung der Monumente des literarischen Theaters versteht sich das postdramatische Theater, das seine Themen selbst sucht, die Materialen der Aufführung selbst zusammenstellt und intermedial arrangiert. Nach Jerzy Grotowskis ›Armem Theater‹ und dem Einfluß seiner ›Schüler‹ Peter Brook, dessen Buch *Der leere Raum*[13] für viele junge Theatermacher richtungweisend war, und Eugenio Barba, der mit seinem ›Tauschhandel‹ – »wir zeigen euch, was wir haben, ihr zeigt uns, was ihr habt« – in Europa, Asien und Südamerika das Selbstbewußtsein und die

[12] Giacomo Puccini: *Turandot*. R: David Pountney. Salzburger Festspiele 2002.
[13] Brook, Peter: *Der leere Raum*. Hamburg 1969.

politische Resistenz zahlreicher Theatermacher gestärkt hat, hat das Konzept des ›Armen Theaters‹ eine weitweite aktive Resonanz gefunden. Augusto Boals ›Theater der Unterdrückten‹ operiert in Südamerika, wo das Theater eine überaus brisante politische Funktion wahrnimmt, als subversive Affirmation der Ärmsten und Entrechteten. In Südamerika bekennt sich eine ganze Generation junger Theatermacher zur ›Tradition‹ von Jerzy Grotowskis ›Armem Theater‹, das ihnen ermöglicht, auch ohne aufwendigen Theaterapparat ihrer Kritik an den Machtverhältnissen, wenn auch vorsichtig und verdeckt, Ausdruck zu verleihen.

Eine postdramatische ›dokumentarische Inszenierung‹ nach Schillers *Wallenstein* nahm die Gruppe *Rimini Protokoll* (Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel)[14] 2005 vor, indem sie auf ›des Lebens Bühne‹ Schillers ›dramatisches Gedicht‹ an Leute verteilte, die den Stoff kaum mehr kannten und sie baten, zu fragen: Was hat das mit mir zu tun? Wie sieht eine heutige Entsprechung der Gräfin Terzky, der ›Frau im Hintergrund‹ aus? Für welche Ideale sind heute junge Männer bereit, in den Tod zu gehen? Wo ereignet sich heute in Mannheim und Weimar Gefolgschaft, und wo Befehlsverweigerung? Schillers Text sollte so direkt wie möglich zum Kraftfeld eines Theater werden, das die Wirklichkeit mit Mitteln des Theaters zugänglich macht.

Performance Art

Seit die Performance Art in den 60er Jahren eine neue Sprache der Kunst in die performative Szene einführte, ist die Performance ein ästhetisch-politischer Ort der Selbstdarstellung und des Protests gegen Diskriminierung und politische Verbrechen – gegen die Diskriminierung von Rassen und Minderheiten, gegen den Vietnam-, den Golf-Krieg und den Krieg auf dem Balkan – aber auch gegen die Diskriminierung von Frauen wie auch von Homosexuellen und anderen Minderheiten geworden. In der Terrorwelle des RAF-Aktionismus wurden Flugzeugentführungen, Kaufhausbrände, Selbstverbrennungen, ja sogar politisch motivierte Morde als ›Performance‹ deklariert und erreichten als Medien-Ereignisse die breitest mögliche Öffentlichkeit. Der Golf-Krieg und der Anschlag auf das World

[14] Siehe dazu ausführlicher Hübner, Stefanie: *Der Finger in der Wunde. Tendenzen im deutschen Gegenwartstheater* im vorliegenden Band.

Trade Center ›9/11‹ wurden als Inszenierungen politischer Gewalt zu Hyper-Medien-Events.

Christoph Schlingensief hat 2000 mit seiner Aktion *Bitte liebt Österreich!*[15] die Abschiebung von Asylbewerbern als Container-Performanceinstallation vor der Wiener Staatsoper und als interaktives Cybertheater organisiert. In Form der zu dieser Zeit vieldiskutierten »medialen Perversion eines Überwachungs-Containers im Stile von ›Big Brother‹«[16] wurde täglich vom Publikum im Internet eine Auswahl vorgenommen, wer von den zwölf Asylanten abzuschieben sei.

Alterität im Zeitalter der Globalisierung erweist sich besonders dann als politisch besonders brisant, wenn Kontraste und Konflikte zwischen Angehörigen der sog. Ersten und der sog. Dritten Welt offengelegt werden. In diesem Sinne machten Coco Fusco und Guillermo Gómez-Pena eine neue Art von ›Völkerausstellung‹ als Preisgabe von Fremdkulturellem an den Voyerismus eines westlichen Publikums zum Thema ihrer Performance *Two undiscovered Amerindians Visit* (Covent Garden 1992). Auf freien Plätzen in Washington, Minneapolis, Sydney, Chicago, London und Madrid wurden zwei Einwohner von ›Guatinau‹ mit, nach aktuellem Kulturmix aufgepeppter, folkloristischer Kostümierung wie seltene Tiere in Käfigen ausgestellt; auf Verlangen und gegen Bezahlung führten sie ›Kunststücke‹ vor und ließen sich von Passanten füttern.

Aktuelle politische ›Performances‹ betreiben Machtunterwanderung quasi als Guerilla-Taktik. Beim G8-Gipfel 2007 in Heiligendamm blockierten Aktionisten die Zufahrtswege, durchbrachen den Zaun der Absperrung, hängten Plakate auf, und Clowns zogen das Vorgehen der Polizei ins Lächerliche.

[15] *Bitte liebt Österreich - Erste Österreichische Koalitionswoche*. Wiener Festwochen, Regie: Christoph Schlingensief, Ausstattung: Nina Wetzel; Gesamtkoordination: Claudia Kaloff; Dramaturgie: Matthias Lilienthal; Produktion: Gabriele Kaiba; Attila Láng; Hannes Sulzenbacher; Regieassistent: Mario Rauter; Produktionsassistenz: Katharina Gruber; Ton: Ernst Zettl; Technische Leitung: Reinhold Hoffmann; Martin Kindermann; Ausstattungsassistentin: Elisabeth Steger; Schirmherren: Paulus Manker; Elfriede Jelinek; Luc Bondy; Josef Bierbichler; Daniel Cohn-Bendit. Wien 9.–16. Juni 2000. http://www.schlingensief.com/index_ger.html [Eingesehen am 6. Januar 2008]. Siehe dazu ausführlicher Hübner, Stefanie: *Der Finger in der Wunde. Tendenzen im deutschen Gegenwartstheater* im vorliegenden Band.

[16] http://www.realfictionfilme.de/filme/auslaender-raus/index.php [Eingesehen am 27. Juli 2006]

Schon 1977 hatte Eugenio Barba in Santiago de Chile, wo ein generelles Versammlungsverbot bestand, die Schauspieler des Odin Teatret als Clowns ausgeschickt, denen die Menge folgte, wodurch das Versammlungsverbot unterwandert wurde. Den Präsidentenpalast ließ er durch die als ›Gaukler‹ agierenden Odin-Schauspieler stürmen – wieder gefolgt von einer großen Menschenmenge. Auf Fragen der Polizei gaben die Spieler die fadenscheinige Begründung an, als ausländische Gäste wollten sie dem Gouverneur eine Rose überreichen, was sie in einem großen Spektakel mit Musik, Tanz und Akrobatik im Atrium des Präsidentenpalastes schließlich ausführten. Irritation wurde ausgelöst, Überraschung und Verunsicherung durch eine Aktion, die offensichtlich harmlos, doch hintergründig subversiv war, indem sie öffentlich einen Präzedenzfall der Umgehung des Verbots schuf, der ungeahndet blieb.

Provokation und Suggestion

Theater, Performance Art und Film haben im Laufe der Geschichte zahlreiche Themen aus dem Umfeld von Macht und Machtausübung thematisiert, und die performativen Künste zeigten dabei Macht und Machtausübung als:

- materielle und immaterielle Verfügungsgewalt,
- physische Gewaltanwendung,
- Repression,
- Gewalt über Frauen, Kinder, Minderheiten,
- Überlegenheit in Intelligenz, Kreativität, Social skills,
- Behauptung un-/gerechtfertigter sozialer Übermacht,
- Konventionen,
- Einfluß der Medien,
- Propaganda und Indoktrination,
- ethische und moralische Repression in Religionen,
- Faszination durch Schönheit und Charisma.

Das Bewußtmachen der Strategien der Entfaltung, Ausweitung und Stabilisierung von Macht ist die Voraussetzung dazu, Strategien der Machtunterwanderung zu entwickeln und der Verbreitung zuzuführen. Die Wirkungen solcher Strategien sind in sozial und kulturell unterschiedlichen

Publikumsschichten sehr verschieden, zumal zu den hier vorrangig dargestellten Beiträgen im Bereich der Politik noch zahlreiche andere Wirkungsbereiche hinzukommen wie

- Alterität, Minderheiten, Interkulturalität,
- Identität und soziale Klassen (mit den Themen Weiblichkeit, Rassendiskriminierung, Homosexualität, Kriminalität),
- Mentalität, Ideologie, Religion,
- Liebe und Familie,
- physische Schwäche in Kindheit, Krankheit und Alter,
- Kunst,
- Utopien in Fantasy, Mystery und Science Fiction.

Zu diesen Themen beziehen Präsentationen der performativen Künste in überaus vielschichtiger Weise Stellung, üben Kritik an bestehenden Verhältnissen und visualisieren Alternativen. Dies läßt sich auch als Vermittlung von Strategien der Machtunterwanderung deuten. Der Film als derzeit wohl wirkungsmächtigstes Medium der performativen Künste konnte in diesem Beitrag nur in geringem Unfang berücksichtigt werden, obwohl er, vor allem im Dokumentarfilmbereich wie z. B. Michael Moores kühne Systemkritik in den USA zeigt, Entscheidendes zur Bewußtseinsbildung, Sozialkritik und Machtunterwanderung beiträgt. Einen knappen Einblick in dieses Umfeld soll die im Anhang aufgelistete Auswahl von Theaterstücken, Performances, Filmen und Dokumentationen zu einzelnen Aspekten des Gesamtthemas bieten. Eine angemessene Abhandlung dieser überaus komplexen Thematik wie auch der kulturpolitischen Bedeutung, die den einzelnen performativen Künsten im Kontext der jeweils historisch konkreten Machtdisposition zukommt, erfordert eine weitaus umfangreichere Darstellung als sie in diesem Rahmen möglich ist und soll in absehbarer Zeit folgen.

Für Theater, Performance und Film läßt sich aber generell sagen, daß sie (neben anderen Funktionen, die nicht übersehen werden sollen) auch informieren können über Möglichkeiten, Macht zu unterwandern, indem sie die Freiheit der Kunst nutzen, um Aufklärung zu betreiben, konkrete Kritik an bestehenden Mißständen zu üben und Utopien schöner neuer Welten mit freieren und glücklicheren Lebensformen zu visualisieren. Dabei bedienen sie sich Infiltrationstechniken, wie sie z. T. auch der Markt

und die Politik benutzen: Trends werden erfunden, proklamiert und gesettelt. Die Selbstkonzepte der Menschen im Publikum und darüber hinaus werden geöffnet für Veränderungen. Provokationen locken die Zuschauer aus der Reserve und aktivieren ihren Willen zur politischen, sozialen und geistigen Mitgestaltung der Lebenswelt. An die Grenzen von Meinungsmanipulation kann zuweilen die Intensität führen, mit der die Künstler ihre Positionen vertreten und diese auch mit der Suggestions- und Faszinationskraft der Schönheit ausgestalten können. Dabei kommen auch subkutane Wirkungsmechanismen wie z. B. Subliminals oder (Doppel-) Blindversuche zur Anwendung, oft mit nachträglicher Aufdeckung der Einflußnahme zur Aufklärung über die Gefährlichkeit moderner Manipulationstechniken. Doch in allen diesen Formen zeigt sich auch die Macht der Kunst, Schönheit und Faszination zu nutzen, um Front zu beziehen gegen die Feinde der Freiheit.

Literatur

Adorno, Theodor W. u. a.: Der autoritäre Charakter. Studien über Autorität und Vorurteil, Bd. 1, 2. Amsterdam 1968/1969.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. 4 Bde. Stuttgart 1993-2003.

Canetti, Elias: Masse und Macht. Frankfurt 1980.

Chomsky, Noam: Media Control. Von Macht und Medien. Hamburg 2002.

Greene, Robert: Power. Die 48 Gesetze der Macht. München 2002.

Huntington, Samuel P.: Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert. München 2002.

Nietzsche, Friedrich: Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte. Stuttgart 1996.

Anhang
Auswahl von Theaterstücken und Filmen zu einzelnen Aspekten des Themas

Politik

König Ödipus. R: Pier Paolo Pasolini. I 1967.
Aristophanes: Lysistrata. R: Göran Järvefeldt. TV S 1982.
Kabale und Liebe. nach Friedrich Schiller, R: Leander Haussmann. D 2005.
Jeanne d'Arc – Die Frau des Jahrtausends. R: Christian Duguay. TV CDN 1999.
Dürrenmatt, Friedrich: Die Physiker. R: Fritz Umgelter. TV 1964.
Les Misérables. nach Victor Hugo R: Bille August. USA 2002.
Helden. nach George Bernhard Shaw, R: Franz Peter Wirth. D 1958.
Sophie Scholl - Die letzten Tage. R: Marc Rothemund. D 2005.
Der brave Soldat Schwejk; Melde gehorsamst. Beide Filme nach Jaroslav Hašek R: Karel Steklý. CZ 1956 und 1957.
Weiss, Peter: Die Ermittlung. R: Peter Schulze-Rohr. TV, D 1966.
Weiss, Peter: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. R: Peter Brook. GB 1966.
Der große Diktator. R: Charlie Chaplin. USA 1940.
Sein oder Nichtsein. R: Ernst Lubitsch. USA 1942.
Cabaret. R: Bob Fosse. USA 1972.
Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. R: Robert Wilson. Thalia Theater Hamburg 1986.
Tabori, George: Mein Kampf. R: M. Langhoff. Maxim Gorki Theater Berlin 1990.
Barba, Eugenio: On the two banks of the river. Doku DK 1978.
John F. Kennedy – Tatort Dallas. R: Oliver Stone. USA, F 1991.
Forrest Gump R : Robert Zeweckis. USA 1993.
Fahrenheit 9/11. R: Michael Moore. USA 2004.
Die Maske des Zorro. R: Martin Campbell. USA, Mexico 1998.
Das Geisterhaus. nach Isabel Allende. R: Bille August. DK, D, P 1993.
Zeit der Schmetterlinge. R: Mariano Barroso. USA 2001.
Imagining Argentina (Verschleppt). nach Julia Alvarez, R: Christopher Hampton USA, E 2003.
Ausländer raus! Schlingensiefs Container. Dokufilm von Paul Poet. A 2001.
Von Löwen und Lämmern. R: Robert Redford. USA 2007.

Alterität, Minderheiten, Interkulturalität

Shakespeare, William: Der Kaufmann von Venedig. R: Michael Radford.USA, GB, L, I, AUS 2004.
Lessings Nathan. nach G. E. Lessing Nathan der Weise, R: Lutz Graf, Leipziger Schauspiel 1992.

Das Leben ist schön. Von und mit Roberto Benigni. I 1997.
Zug des Lebens. R: Radu Mihaileanu. F, B 1999.
Der Pianist. R: Roman Polanski. D, F, GB, PL 2002.
Pohl, Klaus: Schöne Fremde. R: Dimiter Gottscheff, Schauspielhaus Düsseldorf 1993.
Sophie Scholl - Die letzten Tage. R: Marc Rothemund. D 2005.
Sobol, Joshua: Die Palästinenserin. R: Johannes Klaus. Staatstheater Wiesbaden 1989.
Nicht ohne meine Tochter. nach Betty Mahmoody R: Brian Gilbert USA 1991.
Jenseits aller Grenzen. R: Martin Campbell. USA 2003.
Ein Werk Gottes. R: Joseph Sargent. USA 2004.
Anna und der König. R: Andy Tennant. USA 1999.

Identität und soziale Klassen

Büchner, Georg: Woyzeck: R: Dimiter Gottscheff, Düsseldorfer Schauspielhaus 1994.
Auferstehung. Nach Leo Tolstoi. R: Paolo & Vittorio Taviani. I, F, D 2000.
Hauptmann, Gerhard: Die Weber. R: Günter Gräwert. D 1971.
North & South nach Elizabeth Caskell, R: Brial Percival. GB 2004.
My Fair Lady. nach George Bernhard Shaw Pygmalion. R: George Cukor. USA 1964.
Der mit dem Wolf tanzt. R. Kevin Costner. USA 1990.
Legenden der Leidenschaft. R: Edward Zwick. USA 1994.
Stadt der Freude. R: Roland Joffé. F, GB 1992.
Moderne Zeiten. R: Charlie Chaplin. USA 1936.
Helden wie wir. nach Thomas Brussig. R: Sebastian Petersen. D 2000.
Jenseits aller Grenzen. R: Martin Campbell. USA 2003.

Weiblichkeit

Anna Karenina. nach Leo Tolstoi. R: Alexander Sarchi. UdSSR 1967.
Feydeau, Georges: Ein Klotz am Bein. R: Dieter Dorn, Münchner Kammerspiele 1984.
Rasumowskaja, Ljudmila: Liebe Jelena Sergejewna. R: Eldar Rjasanow. UdSSR 1987.
Das Recht auf Weiblichkeit – Klitorisverstümmelungen in Afrika. Doku 2004.
Die Last, ein Mädchen zu sein. R: Manon Loizeau, Alexis Marant Doku F 2005.

Rassendiskriminierung

Ein Werk Gottes. R: Joseph Sargent. USA 2004.

Homosexualität

Ein Käfig voller Narren. nach Jean Poiret La cage aux folles. R : Edouard Molinaro. F, I 1978.
Der Priester. R: Antonia Bird. GB 1994.

Kriminalität

Veiel, Andres: Der Kick. D 2005.

Mentalität, Ideologie, Religion

Goethe, Johann Wolfgang v.: Iphigenie. R: Hansgünther Heyme, Ruhrfestspiele Recklinghausen 1996.
Der Zauberberg. nach Thomas Mann. R: Hans W. Geissendörfer. D, F, I, A 1982.
Mario und der Zauberer. nach Thomas Mann. R: Klaus Maria Brandauer. D 1995.
Der Untertan. nach Heinrich Mann R: Wolfgang Staudte. D 1951.
Doktor Schiwago. R: David Lean. USA 1965.
Barba, Eugenio: In the Beginning was the Idea. Odin Teatret DK 1987.
Sobol, Joshua: Weiningers Nacht. R: Paulus Manker. 1989.
Strauß, Botho: Angelas Kleider. R: Leander Haussmann, Vereinigte Bühnen Graz 1991.
Rendez-vous mit Joe Black. R: Martin Brest Black. USA 1998.
Die rote Violine. R: François Girard, CAN, I, GB 1998.
Good bye, Lenin. R: Wolfgang Becker. D 2001.
Bruder Sonne, Schwester Mond. R: Franco Zeffirelli, GB, I 1973.
Die letzte Versuchung Christi. R: Martin Scorsese. USA 1988.
Die Passion Christi. R: Mel Gibson. USA 2004.
Luther. R: Eric Till. USA, D, GB 2003.
Yentl. nach Isaac Singer. R: Barbra Streisand. USA 1983.
Der Himmel über Berlin. R: Wim Wenders. D 1987.
Ghost – Nachrichten von Sam. R: Jerry Zucker. USA 1990.
Hinter dem Horizont. R: Vincent Ward. USA 1998.

Liebe und Familie

AnSki. Der Dibbuk. R: Michal Maszynski. PL 1937.
Shakespeare, William: Romeo und Julia. R: Baz Luhrman. USA 1996.
Fo, Dario: Offene Zweierbeziehung. R: Dietmar Pflegerl, Stadttheater Klagenfurt 1985.
Marivaux, Pierre Carlet de: Triumph der Liebe. R: Christoph Loy. Stuttgart 1997.
Gefährliche Liebschaften. nach Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos. R: Stephen Frears. GB, USA 1988.
Čechov, Anton Pavlovič: Onkel Wanja. R: Barbara Frey. Bayer. Staatsschauspiel 2004.
Die Flügel der Taube. nach Henry James. R: Iain Softley. USA, GB 1997.
Der blaue Engel. nach Heinrich Mann: Professor Unrat (Drehbuch: Carl Zuckmayer u.a.) R: Josef von Sternberg. D 1929–30.
Der Pate; Der Pate II; Der Pate III. nach Mario Puzo. R: Francis Ford Coppola. USA 1972, 1974, 1990.
Eine verhängnisvolle Affäre. R: Adrian Lyne. USA 1987.
Das starke schwache Geschlecht. R: Jean Michel Carré. F 2002.
Nicht ohne meine Tochter. nach Betty-Mahmoody. R: Brian Gilbert. USA 1991.
Good bye, Lenin. R: Wolfgang Becker. D 2003.

Physische Schwäche in Kindheit, Krankheit und Alter

Gottes Werk und Teufels Beitrag. nach John Irving. R: Lasse Hallström. USA 1999.
Oliver Twist. R: Roman Polański. USA 2005.
Gone, Baby gone. R: Ben Affleck. USA 2007.
Tanguy – Der Nesthocker. R: Etienne Chatiliez. F 2005.
Cyrano de Bergerac. nach Edmond Rostand. R: Jean Paul Rappenau. F 1990.
Dancer in the Dark. R: Lars von Trier. F, DK, S 2000.
Magnolien aus Stahl. n. Robert Harling, R: Herbert Ross. USA 1989.
Idioterne (Idioten). R: Lars von Trier. DK 1998.
Die Flügel der Taube. n. Henry James. R: Ian Softly. USA 1997.
Wunsch und Wirklichkeit. R: Lesli Linka Glatter. USA 1998.
Angels in America. n. Tony Kushner. R: Mike Nichols. USA 2003.
Shakespeare, William: König Lear. R: Dieter Dorn, Münchner Kammerspiele 1992.
2030 – Aufstand der Alten. 3tlg. R: Jörg Lühdorff. ZDF 2007.

Kunst

Amadeus. nach Peter Shaffer. R: Milos Forman. USA 1984 (Director's Cut 2001).
Wagner – Mythos und Revolution. 10tlg. Serie. R: Tony Palmer, Drehbuch: Charles Wood. GB, H, A 1983.
Doktor Faustus. nach Th. Mann R: Franz Seitz D 1981/82.
Jerzy Grotowski (1933 – 1999). Dokumentation von M. Zmarz-Koczanowicz, Polen 1999.
Resist! Die Kunst des Widerstands. Living Theatre Doku D, Belgien 2004.
Mephisto. nach Klaus Mann. R: István Szabó. D, H, A 1981.
Schlafes Bruder. nach Robert Schneider. R: Joseph Vilsmaier. D 1995.
Shine – der Weg zum Licht. R: Scott Hicks. AUS 1996.
Frida. R: Julie Taymor, USA, CDN, MEX 2002.

Utopien in Fantasy, Mystery und Science Fiction

Excalibur. nach Thomas Malory. R: John Boormann. GB 1981.
Der Herr der Ringe. nach J.R.R. Tolkien. I: Die Gefährten, II Die zwei Türme, III Die Rückkehr des Königs. R: Peter Jackson, NZ, USA 2001, 2002, 2003.
Orlando. nach Virginia Wolf. R: Sally Potter. GB 1992.
Die Zeitmaschine. nach H. G. Wells 1895. R: Simon Wells. USA 2002.
Superman. R: Richard Donner. USA 1978.
Solaris. R: Andrei Arsenjewitsch Tarkowski. UdSSR 1972.
Hercules – The Legendary Journey. TV-Serie USA, NZ 1995-1999.
2001: Odyssee im Weltraum. nach Arthur C. Clarke. R: Stanley Kubrick. USA, GB 1968.
Star Wars I - VI. R: George Lucas USA 1977-2005.
Andromeda - Die lange Nacht. Pilotfilm der Serie von Gene Roddenberry, R: Allan Kroeker. USA 1999.
Mission to Mars. R: Brian de Palma. USA 2000.

Matrix; Matrix Reloaded; Matrix Revolutions. R: Andy & Larry Wachowski. USA 1999, 2003.
Der 200 Jahre Mann. nach Isaac Asimov. R: Chris Columbus. USA, D 1999.
Spiderman; Spider-Man 2; Spider-Man 3. R: Sam Raimi USA 2002, 2004, 2007.
Fluch der Karibik; Fluch der Karibik 2, Pirates of the Caribbean - Am Ende der Welt. R: Gore Verbinski. USA 2003, 2006, 2007.
Harry Potter und der Stein der Weisen. Nach Joanne K. Rowling R: Chris Columbus, USA, UK 2001 (4 weitere Filme 2002 – 2007; zwei weitere in Vorbereitung).