

# schaubühne am lehniner platz

## Nach der Postdramatik

Bernd Stegemann

Vor knapp zehn Jahren erschien das »Postdramatische Theater« von Hans-Thies Lehmann und wurde in kurzer Zeit zum Standardwerk. Bis heute haben einige Studentengenerationen ihr theaterwissenschaftliches Studium mit diesem Buch begonnen und zum Teil auch beendet. Der Reiz des Titels, der zum Schlagwort einer ästhetischen Position geworden ist, ist offensichtlich. Das Buch verspricht ein neues ästhetisches Paradigma und liefert gleich eine ganze Anzahl neuer Beschreibungsvokabeln. Zugleich verspricht es die lang ersehnte Befreiung des Theaters aus der Vorherrschaft des Dramas. Was heute mit Postdramatik gemeint ist, glaubt jeder Zuschauer oder Theatermacher zu wissen. Für den einen ist es das ästhetische Experiment, ohne nachvollziehbare Geschichte einen Theaterabend erfinden und inszenieren zu können. Für den anderen ist es die Aufforderung zur Mitarbeit am theatralischen Geschehen: Erzähl' Dir Deine eigene Geschichte, wenn Du denn unbedingt eine brauchst! Und für den dritten, den Theaterwissenschaftler, ist es die Erfüllung eines Traums vom Theater, das sich endlich mit dem Vokabular der eigenen Profession beschreiben lässt. Doch was meint »postdramatisch« und welche theatralischen Ereignisse lassen sich damit beschreiben?

Zunächst einmal lässt sich das Wort ins Deutsche übersetzen und würde dann soviel bedeuten wie: nach der Handlung. Heiner Müllers erzene Formulierung »mein Drama findet nicht mehr statt« steht als gesellschaftliche Stimmung, ideologische Haltung und ästhetische Setzung an einem möglichen Beginn dieser neuen Theaterkunst. Hier wird eine erste Schwierigkeit im Umgang mit dem Begriff des »Postdramatischen« deutlich. Denn Heiner Müllers Feststellung bezieht sich auf eine Krise des Dramas, die darin besteht, dass die dramatische Situation der Komplexität der modernen Welt nicht gewachsen zu sein scheint. Die darzustellenden Probleme der Gegenwart übersteigen die Darstellungskraft der dramatischen Situation. Denn im Prozess der Moderne treten sich zusehends weniger Menschen in Konflikten gegenüber, als dass Menschen mit Institutionen in einen komplizierten Kampf geraten. Der Angeklagte vor dem Richter hat mit diesem keine menschliche, persönliche Situation, sondern er steht in einer Funktion vor einer Institution. Darstellen konnte dieses beängstigende Verhältnis z. B. Kafkas



»Prozess«. Das Drama jedoch findet hierfür nur schwer eine Situation, es bleibt gefangen in der menschlichen Interaktion, die dann zu einem besonders abgründigen Richter und einem besonders perfiden Angeklagten führen kann – eben zu jener Kenntlichkeit, die zu verweigern Kafkas Qualität ist. Auf diese Begrenzung der dramatischen Situation als zwischen Figuren verhandelbarer Konflikt reagierte das Drama seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. Der Naturalismus, das epische und das Dokumentartheater und zahlreiche andere dramaturgische Neuerungen versuchten sich an neuen dramatischen Formen. Die Forderung des Postdramatischen geht über diese Entwicklung hinaus. Der Versuch, durch dramatische Situationen, Figuren und eine Geschichte Theater zu erfinden, wird als gänzlich veraltet bewertet. Das Verhältnis von Drama und theatralischer Übersetzung wird aufgekündigt. Die zahlreichen Inspirationen, die von den dramatischen Formen für das Theater ausgingen, werden zurückgewiesen.

Das postdramatische Theater hat also zwei unterschiedliche Dimensionen: Es versteht sich nicht mehr als Inszenierung des dramatischen Textes, und es negiert die Struktur der dramatischen Situation für die Darstellung des Schauspielers. Das postdramatische Theater beginnt stattdessen ein emphatisches Verhältnis mit sich selbst.

## Mimesis und Postmoderne

Die bisherige Funktion des Theaters ließ sich mit der Formulierung, dass Theater die Mimesis von Welt sei, gut beschreiben. Dieser Satz wurde je nach Weltbild und ästhetischem Zeitgeist unterschiedlich verstanden, aber immer waren die darstellerischen Zeichen auf eine Welt jenseits der Darstellung bezogen. Spätestens seit dem Beginn der Moderne wird im Begriff der Mimesis neben der Funktion der Referenz auch die der Produktion mitgedacht. Die Mimesis von Welt wird als Arbeit verstanden, die selbst zur Erscheinung tritt. Die Arbeit besteht in der Erschaffung einer zweiten Realität, die der Wirklichkeit eine künstlerische Form gibt. Mimesis wirkt also immer in zwei Richtungen zugleich. Sie stellt Realität in einer spezifischen Form dar und sie gibt dieser Darstellung eine eigene Realität. An den historischen Positionen der mimetischen Tätigkeit lässt sich die dargestellte Welt ebenso ablesen wie die Form ihrer Darstellung. In den 90er-Jahren wurden die Splitter einer Diskursexplosion aufgesammelt, deren Zündung mindestens 20 Jahre zurücklag. In der Folge von Strukturalismus und Poststrukturalismus wurde die ganze Welt zum Zeichen. So ergab sich ein Theorieproblem besonderer Form. Wenn alles zum Zeichen werden kann und die Zeichen auf keine Referenz mehr über sich hinaus verweisen, wird die Welt unbeschreibbar und das eigene Handeln unkommunizierbar. Das prägende Lebensgefühl



wird die Simulation. Man lebt in Zitaten, geborgten Identitäten, zufälligen Arrangements und willkürlichen Selbstzuschreibungen. Die Meistererzählungen, die in Form von Überbau, Ideologie, Paradigma oder Weltanschauung die Beliebigkeit zu beschreibbaren und bewertbaren Ereignissen ordneten, sind verabschiedet. Mimesis ist nicht mehr nötig, da die Welt selbst schon ein Spiegelkabinett möglicher Interpretationen ihrer selbst ist. An die Stelle von Narration tritt Simulation. Die Zeichen erzählen nicht mehr von etwas außer ihnen Liegendem. Sie verweisen nur noch auf andere Zeichen oder auf sich selbst als Zeichen. »Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose« wird zum Emblem dieser Epoche und zum Modell eines doppelten Zeichenbegriffs. Zum einen meint die Rose nichts als das Wort »Rose«, zum anderen erzeugt diese Reihung eine eigene Realität. Wie das alte Kinderspiel, in dem ein Wort solange gesagt wird, bis es keinen Sinn mehr macht, zerfällt in der Reihung der Rose ihre Kraft zur Referenz auf die Blume. An deren Stelle tritt der performative Sinn, dass Worte nichts bedeuten, als was sie im Vollzug ihrer Aussprache selbst kreieren. Die alltäglichste Wendung eines performativen Zeichengebrauchs besteht in Aussagen wie: Hiermit erkläre ich sie zu Mann und Frau. Das Aussprechen des Satzes erzeugt erst die Realität, die er zugleich beschreibt.

Der faszinierende Gedanke der Selbstreferenz verbreitet sich mit atemberaubender Geschwindigkeit in den Künsten. Die darstellenden Künste beginnen zu performen, was so viel meint wie, der Akt der Darstellung ist das Gemeinte.

Die theatralischen Ereignisse wollten hinter dieser festgestellten Bedeutungslosigkeit der Zeichen, der Neuentdeckung des Performativen und des verschwindenden Menschen nicht zurückbleiben: Sie werden postdramatisch. Die Stimme des Schauspielers z. B. soll nicht mehr seinen Argumenten im Konflikt dienen, sondern sie soll sich befreien und ihren Eigenwert dabei erhalten. Man spricht dann vom Materialwert der Stimme. Sie wird zum Zeichen ihrer selbst. Der Eigenwert der Zeichen, der sinnlichen Reize, der Körper, des Raums, der Zeit, der Eigenwert von überhaupt allem wird zum ästhetischen Leitbegriff dieser Epoche. Der Text wird außer Atem gesprochen, so dass das Keuchen den Sinn überlagert. Die Zuschauergeduld wird auf eine harte Probe gestellt, so dass die vergehende Zeit schmerzhaft erfahren wird. Die Körper schlittern im Schlamm, fallen in Wasser und laufen gegen Wände, ihr Eigenwert als Fleisch und Masse klatscht dabei spürbar auf die Welt. Die Bewegungen werden über jedes Maß wiederholt, so dass die Zuschauerreaktion der »dialektischen Genervtheit« einsetzt: erst geht's nicht mehr weiter (Langeweile), dann hat man's verstanden (ich soll mich langweilen) und schließlich wird man zum Voyeur (mal sehen wie lange sie's machen und wie sie sich dabei verändern).

Die Wirkungsweise dieser selbstgenügsamen Ereignisse ist der Wahrnehmung von realer Welt verwandt. So wie die kontingenten Ereignisse der Welt nur durch den



Beobachter eine Perspektive und damit eine Interpretation erfahren, muss der Zuschauer ein solches Kunstwerk selbst mitkreieren. Er wird, wie in seinem Alltag, zum Autor einer Geschichte, für die ihm die Wahrnehmung nur unverbindliche Elemente stellt. Diese Darstellung von Welt erzeugt eine künstlerische Wirkung, die der Weltwahrnehmung in der Postmoderne überhaupt entspricht. Die Mimesis stellt nicht mehr Welt dar, sondern eine Wahrnehmungsweise von Welt. Die Abbildung soll so unüberschaubar sein wie die Welt. Das Verhältnis von Beobachter und Beobachtetem wird vom Kunstwerk so geformt, dass der Beobachter sich als Mitspieler und Mitautor begreifen muss oder befremdet sich abwendet.

Dass in dieser Weltsicht das menschliche Subjekt als besonders raffinierte Selbstperformance entlarvt wurde, wundert nicht. Es wird als historische Konstruktion erkannt, deren Zerfall genüsslich beobachtet wird. Das Ich ist eine Konstruktion. »Was ist der Mensch?« wird endgültig und nicht ohne Hybris beantwortet: Eine Erfindung!

#### Die Figur – zwischen Stanislawski und Brecht

An der Sehnsucht des Theaters nach der Menschendarstellung verzweifelt die postdramatische Ästhetik besonders vehement. Kein Darstellungsmittel wird vom Postdramatischen als so obsolet von der Bühne verbannt wie die Figur. Dieses Zentrum des dramatischen Konflikts und dieser Träger seiner Handlungen wurde von den Vertretern der postdramatischen Theorie ebenso leidenschaftlich akademisch verfolgt wie dereinst im 18. Jahrhundert der Harlekin vom strengen Gottsched. Was nicht auf die zeitgemäße Bühne gehört, muss von der Akademie aus erkannt und verbannt werden; zumal wenn das Theater doch gerade so große Fortschritt hin zu einer theoriekompatiblen Ausdrucksform macht.

In Schauspielschulen – dem Hort dramatischen Theaters – gibt es eine rätselhafte Aufforderung für die heranwachsenden Darsteller: Sie sollen lernen, ihre Figur zu verteidigen. Hierunter wird zweierlei verstanden: Zum einen sollen sie sich in der Vorbereitung und bei der Erarbeitung einer neuen Figur gründlich mit dieser auseinandersetzen, so dass sie die komplizierten, widersprüchlichen Beweggründe und Ausdrucksformen verstehen und spielen lernen. Zum anderen meint diese Aufforderung, dass sie die Figur gegen ihr eigenes Schauspiel verteidigen sollen. Die Virtuosität in den Ausdrucksmöglichkeiten, die Manierismen in der Sprachgestaltung, die Vorlieben in der Erscheinung des Schauspielers sollen nicht die Besonderheit und Eigenart der Figur nivellieren. Das darstellerische Vermögen soll entwickelt werden, in dem es sich einer Aufgabe stellt, die nicht die reine Selbstdarstellung ist.



Das System von Konstantin Stanislawski stellt ein umfangreiches Übungskompendium zur Verfügung, um die darstellerischen Möglichkeiten für diese Aufgabe vorzubereiten. Hierbei ging er von einem organischen Zusammenhang zwischen dem inneren Erleben und dem physischen Ausdruck aus. Die Transparenz des Erlebens im Ausdrucksvermögen des Menschen ist von daher die größte Begabung, die ein Schauspieler haben muss. In der Ausnahmesituation der Bühne verspannt sich jedoch das innere Erleben, der Mensch fängt an sich zu verhalten, statt zu erleben und zu handeln. Das wichtigste künstlerische Mittel, das Stanislawski hier zur Verfügung stellt, ist die angenommene Situation. Hat der Schauspieler sich eine erfundene Situation plastisch vorgestellt, kann er in dieser fiktiven Realität wieder real handeln und erleben. Die Situation wird vom Drama insofern vorgeschlagen, als das Drama die in Worte geronnenen Handlungen der Figuren beschreibt. Ist der Schauspieler entsprechend ausgebildet, kann er die vorgeschlagenen Situationen und physischen Handlungen herauslesen und anschließend mit seinem Spiel beleben. Gelingt ihm dieses, wird sich sein inneres Erleben entsprechend der Situation dazu einstellen. Er wird also spielen, da die Situation fiktiv ist, und er wird real sein, da sein Erleben gegenwärtig in der Situation erfolgt. Er wird also eine Figur darstellen und der Darstellung dieser Figur eine Realität geben. Sein Spiel hat eine Referenz auf die Realität und eine Performance, einen Eigenwert im Spiel. Soweit das Ideal einer Schauspielausbildung nach Stanislawski.

Mit Brecht wurde die Trennung von Schauspieler und Figur zum Ausgangspunkt eines neuen künstlerischen Ausdrucks. Die Perspektive des Spielers auf sein Spiel, die Erzählung der Figur über ihr eigenes Handeln, die Demonstration der Handlungen als Zeuge markiert jedes Ereignis auf der Bühne als etwas besonderes, über das es nachzudenken gilt. Dieses Nachdenken wird in einer Fabel zusammengebunden, die eine weitere Perspektive auf das Geschehen liefert und das Publikum in ein doppeltes Verhältnis zum Geschehen verstrickt. Es vollzieht zum einen die Differenz von Handlung und diese Handlung ausführender Figur/Spieler nach, und zum anderen verfolgt es den Gang der Handlung, die zu einer erzählbaren Geschichte sich formt.

Im postdramatischen Theater sind alle Ereignisse zu Zeichen ihrer selbst geworden und entsprechend gleichwertig. Das performierende Subjekt ist ein Zeichenträger, der sich seiner Zeichenhaftigkeit bewusst ist und darum die Maske des erlebenden und handelnden Menschen nicht mehr glaubwürdig annehmen kann. Die Theatermittel dienen der Dekonstruktion einer Zuschauerwahrnehmung, die noch immer in schlechter Gewohnheit nach einem Zusammenhang sucht in der Figur, in der Handlung und in der Mimesis überhaupt. Eingeübt wird so die Trennung der Zeichen von ihrem Bezeichneten. Die theatralischen Mittel hierfür sind die Hervorbringung von Bedeutungs-



ungewissenheiten. Hierzu wird so ziemlich alles voneinander getrennt: die Sprache von ihrem Sinn, die Körper von ihrer Stimme, die Stimme von dem Gesagten, das Gesagte von seiner Bedeutung, die Bedeutung von ihrer Absicht, das Ziel von seinem Grund usw. Die Synthese, die der Zuschauer dennoch zu produzieren nicht unterlassen mag, wird ihm als Machtdiskurs ausgelegt, wofür er schon während der Performance bestraft werden kann. Überlange Dauer lässt ihn den Eigenwert der Zeit erfahren; unverständlich vorgetragene Texte lehren ihn, die Schönheit der Zeichen zu bewundern; Wiederholungen schulen den Blick auf Details, die beim einmaligen Vollzug sicherlich entgangen wären, zugleich lehren sie Demut vor der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Inzwischen beginnt man allerdings, sich von dieser ästhetischen Bevormundung wieder zu befreien. Die Grenze von Schauspieler und Figur wird wieder zunehmend als inspirierender und verwirrender Spielanlass genommen. Sei es das Theater von Armin Petras/Fritz Kater, in dem die erzählende Perspektive, die jede Figur einnehmen kann, nicht mehr dem epischen Kommentar dient, sondern der Ermöglichung überraschender und immer neuer Spiele und Situationen. Sei es Jürgen Gosch, der seine Schauspieler sichtbar zu ihrem Auftritt gehen lässt, um den magischen Moment der Verwandlung zum Startpunkt eines situativen Spiels zu machen. Seien es Michael Thalheimers Hochdruck-Figuren, deren Hemmungen mehr Einblicke in ihre Innenwelt erlauben als jede schauspielerische Expressivität. Dabei werden die Figur und ihre Geheimnisse aggressiv und virtuos verteidigt gegen den Mitteilungsdrang ihres Darstellers. Seien es Nicolas Stemanns Spieler, die ihre Freude über den gelungenen Auftritt zum Anlass nehmen, die angenommene Figur noch ein wenig weiter zu spielen und dabei dramengemäß in den Schlamassel der Konflikte geraten, die sie sich am Anfang der Show nicht erträumt hätten. Seien es Rimini Protokoll, die ihre theatralischen ready-mades in selbsterzählte Figuren verwandeln und in Spiele verwickeln, die ihnen und ihren Geschichten eine situative Dimension verleihen. Alle diese Theaterformen balancieren das Verhältnis von Figur, Spieler und Situation in jeder Sekunde des Abends neu aus. Und nur durch die mimetische Arbeit an der Darstellung von Welt erfinden sie und viele andere aus dem Verhältnis von Darstellung und Dargestelltem immer neue Spielanordnungen, Situationen, Dramaturgien und Formen. Schüttet man das Drama mit der Postmoderne aus, befreien sich die Theatermittel von ihrer mimetischen Anbindung an die Welt. Sie werden dadurch vielleicht besser beschreibbar für die Theaterwissenschaft. Aber wenn sich darin die Funktion von Theater in der Gegenwart erschöpfen sollte, wäre tatsächlich eine Krise da.

Die dramatische Situation



Wer spricht? Diese Frage stellt sich dem Drama in jeder Epoche neu. In der antiken Tragödie waren Gesang und Tanz des Chores die Urform der mimetischen Arbeit an der Welt. Die ihnen entgegengesetzten Schauspieler hatten die Position des Einzelnen zu vertreten, dessen Anspruch im Wechselspiel der Handlung in seiner hybriden, die Götter herausfordernden Beharrung zur Katharsis und tragischen Hedone führten. In Shakespeares Welttheater hat jedes Segment der Akteure und des Publikums seine Sprache und seine Sprecher. In der Postmoderne wird das Sprechen auf der Bühne zum dramatischen Diskurs. Der gesagte Text wird in seiner fremden Autorschaft in Frage gestellt. Wieso einen Text aufsagen, der nicht vom Sprecher erfunden, sondern nur von ihm auswendig gelernt worden ist? Und wieso diese Verabredung mit der Behauptung einer im Rollentext verborgenen Figur begründen, die im Sprechen des Textes eine Situation erzeugt? Aus der Perspektive des postdramatischen Theaters bedeutet diese Verabredung eine peinliche Selbstverstellung und weltlose Manipulation des Publikums. Welchen Begriff von »Situation« hat sie überhaupt? Den der gemeinsamen, räumlichen Präsenz der Körper der Performer und ihrer Zuschauer! In dieser gemeinsamen Anwesenheit situieren die vielfältigen Spiele und Reizungen das postdramatische Theater. Aber diese Situation ist auch schon Anfang und Ende allen Nachdenkens. Eine dramatische Situation kann und darf es nicht mehr geben, denn »was als Drama erlebt und/oder stilisiert wird, ist nichts als die heillos trügerische Perspektivierung von Geschehen als Handeln«. (»Postdramatisches Theater«, S. 463)

In dieser Verdammung mündet die ganze Absage der postdramatischen Theorie an das Drama. Die Wahrnehmung der Mitmenschen unter der Perspektive, ihr Leben als Handeln betrachten zu wollen, wird als illusionärer Trug und eingeübte Lüge entlarvt. Damit wird zugleich der dramatischen Situation als einer Form, Welt in erzählbare Strukturen zu übersetzen, jede Legitimation abgesprochen.

Was ist unter einer dramatischen Situation überhaupt zu verstehen, wenn man sich der Mühe einmal unterziehen möchte, diesen zentralen und komplizierten Begriff der dramatischen Entwicklung zu befragen? Die Situation findet statt nur in einer konkreten Welt, die von Hegel, dem komplexesten Analytiker dramatischer Situationen, als »allgemeiner Weltzustand« beschrieben wird. Dieser allgemeine Weltzustand birgt in sich mindestens einen Widerspruch, der in den oberflächlichen Lebensvollzügen verborgen liegt. Das Modelldrama für diesen zivilisatorischen Grundwiderspruch ist für Hegel »Antigone«, in der das Recht der Familie auf das Recht der Gemeinschaft trifft und durch den hybriden Durchsetzungswillen von Antigone und Kreon aneinander relativiert und seiner jeweiligen Perfektion beraubt wird. Eine Tragödie ist also nur dann tragisch, wenn



beide Seiten Recht haben und dieses in absolut gleichem Maße für sich in Anspruch nehmen.

Unentscheidbarkeit ist Grundlage des Tragischen und die emotionale Erkenntnis, die in der Tragödie kathartisch begriffen werden soll. Die Situation ist also geprägt von einem Konflikt, dessen Bruchlinie ins Zentrum der Welt trifft, in der sich der Konflikt ereignet. Der Konflikt ist damit die beste Darstellungsform der Welt, da sie in diesem Bruch ihre Widersprüchlichkeit als ein »Dasein zeigt, das schlechthin nicht ist, wie es sein soll«. Damit dieser Konflikt sich zu einer dramatischen Situation entfalten kann, bedarf es jedoch noch einer genau entgegengesetzten Mechanik. Der Konflikt benötigt zwei Parteien, die ebenso stark aneinander gebunden sein müssen, wie sie durch ihren Konflikt einander fliehen oder zerstören wollen. Kreon ist nicht zufällig der Onkel von Antigone. Er muss sich dieser Auseinandersetzung stellen, um seine Macht in Staat und Familie zu behaupten, und Antigone muss mit dem Familienmitglied ebenso streiten wie mit dem Herrscher. Erst die unlösbare Aneinanderkettung der konflikthaften Parteien macht ihre Opposition zu einer dramatischen Handlung. Nur durch diese innere Dialektik der Situation als Trennendes und Vereinigendes zugleich kann sie zur Ursache von Handlung werden.

Der stereotype Einwand, es gebe eine solche Weltbeschreibung nicht mehr, verkennt die Potenz der dramatischen Kunst, die in jedem gelungenen Auftritt eine abgegrenzte Welt erschafft, indem sie diese als in sich widersprüchlich darstellt. In einer der jüngsten Produktionen von Rimini Protokoll, »breaking news«, entsprach die Welt auf der Bühne tatsächlich der ganzen Welt, wie sie sich in Form von Nachrichten darstellt. Die Situation bestand nun darin, diese Nachrichten von Experten auf ihre Relevanz für die Allgemeinheit des Publikums hin sortieren zu lassen. Die Nachrichten-Experten waren von ihrer Herkunft oder Ausbildung Teil der jeweiligen Welt, aus der die Nachrichten per Satellit empfangen wurden. Sie beobachteten nun live die Berichte aus ihrer jeweiligen Region und wählten Nachrichten aus, die sie der Öffentlichkeit präsentieren wollten. So entstand auf der Bühne eine Nachrichten-Show, die aus allen Teilen der Welt die für ihren jeweiligen Repräsentanten wichtigsten Ereignisse präsentierte. Diese Nachrichtensammlung ist nun so disparat, dass jeder begreift, wie groß die Differenz im allgemeinen Weltzustand (die Nachrichten der globalen Welt) ist, die durch die Situation (Experten suchen aus und stellen live zusammen) erzeugt wird. Die Situation ist ein Erkenntnismittel des Dramas, um menschliches Handeln und Erleben komplex und sinnlich zugleich in seinen Grundwidersprüchen darstellen zu können.

Die postdramatische Reformulierung von Drama leugnet diesen Begriff von Situation und betrachtet Drama meistens polemisch als »Melodrama«. Hierbei geht sie unhistorisch mit





dem Begriff um und nimmt ihn als umgangssprachliche Benennung von kitschigen, rührseligen Begebenheiten, deren Dimension den kleinbürgerlichen Seelenhaushalt nicht übersteigt. Drama wird zum Groschenroman, der im Hollywoodfilm seine bombastische Erfüllung findet. Hat man diesen Popanz von Drama einmal etabliert, weint natürlich kein Auge einem solchen Verfallsprodukt von Abendunterhaltung eine Träne nach.

## Glaubwürdigkeit

Einmal anders gefragt: Was macht Theater für Zuschauer überhaupt zu einem solchen und damit zu einem Ereignis, das ein Hinschauen, eine Aufmerksamkeit lohnt und belohnt? Ein auf den ersten Blick überholt anmutender Begriff mag hier helfen. Die Glaubwürdigkeit des Theaters erreicht die Zuwendung des Publikums.

Die ersten Parameter für eine glaubwürdige Geschichte werden in der aristotelischen Poetik ausgeführt. Ihre Leitfrage war, wie muss eine Geschichte erzählt und dargestellt werden, damit die Wirkung der Katharsis erreicht wird? Die Antwort ist so einfach wie kompliziert. Die Handlung muss in Form von dramatischen Situationen dargestellt werden. Und diese Situationen müssen nachvollziehbar und überraschend zugleich sein. Sie müssen nachvollziehbar sein, damit das Interesse geweckt wird, und sie müssen überraschend sein, damit das Interesse über das normale Alltagsmaß hinaus gebannt bleibt. Das heißt, sie müssen plausibel und verstörend zugleich sein. Das Mittel zu dieser Dialektik heißt dann bei Aristoteles Dramaturgie, also frei übersetzt: Architektur der Handlung. Die Geburtsstunde der Dramaturgie liegt also in der Analyse der Glaubwürdigkeit von Ereignissen für eine Darstellung. Wie muss eine Figur exponiert werden, damit ich mich für sie interessiere? Was muss ihr widerfahren, damit mein Interesse gesteigert wird? Und wie muss ihre Geschichte verlaufen, damit ich ihr folge und sie befriedigt wieder verlassen kann? Keine Drehbuchschule und keine realistische Dramaturgie kann ohne diese Kriterien auskommen. Glaubwürdigkeit ist also kein Phänomen des Alltags, sondern ein durch das Drama erzeugtes Gefühl, der Geschichte seine Aufmerksamkeit schenken zu wollen. Die unglaublichsten Ereignisse können durch eine gelungene Dramaturgie glaubwürdig werden, so wie die tatsächliche Welt völlig unglaubwürdig erscheinen kann. Die Glaubwürdigkeit ist ebenso wie das Tragische primär eine Aufgabe der Dramaturgie, die die Situationen so aufeinander folgen lässt, dass sie diese Wirkung haben.

Im postdramatischen Diskurs tritt an die Stelle der Glaubwürdigkeit von Figur und Handlung die Ehrlichkeit des Effekts. Sowohl die dramatische Situation als Medium, menschliche Handlungen darstellen und verstehen zu können, wird abgelehnt, wie auch



der Wunsch, über Menschen in Form von Handlungen berichten zu wollen. Die Postmoderne hatte hier Entlastung von allen Problemen der Mimesis versprochen. Lag ihre erstaunliche Konjunktur darin, dass jedes neue Zeichenspiel von einer Theaterwissenschaft verdoppelt wurde, die genau in diesem Theater die Verwirklichung ihrer poststrukturalistischen Theorien fand? Da Kunst und Wissenschaft sich praktischerweise desselben Theorieapparates bedienten, konnten Beschreibung und Erfindung Hand in Hand greifen. Die Theaterwissenschaft frohlockte: Theater schien endlich bei ihr angekommen, und sie beim Theater! Nur das vom Zwang der Darstellung befreite Theatermittel war ab jetzt zeitgemäß, da emanzipiert, ehrlich und seinem Eigenwert gehorchend. Das Theatermittel, das der Mimesis von Welt sich verschrieben hatte und hierzu der dramatischen Struktur sich bediente, war unzeitgemäß, da es Drama behauptete, wo doch nur noch die Simulation von Konflikten möglich war. Und außerdem war das Drama doch längst von der trivialen Form des Kinos beerbt. So beschreibt und fordert die neue Theorie zugleich die Entwicklung des Theaters zum Postdramatischen. Die Theorie macht sich selbst zur ästhetischen Maxime der Kunst, die dadurch besser und passender von eben der Theorie wieder reflektiert werden kann. Ihre Bibel war das kleine schwarze Buch.

Knapp zehn Jahre nach Erscheinen des »Postdramatischen Theaters« hat diese Regelpoetik in Konzepten für den Hauptstadtkulturfond und Fördergremien für die darstellenden Künste ihr Echo gefunden. Bis zur Politik dringt naturgemäß nur die sinnentleerte Phrase. Wer heute in seinem Antrag auf Projektförderung nicht mit den Begriffen des Postdramatischen vertraut ist, sollte lieber gleich die Segel streichen. Und so sieht sich eine ganze Generation mit einem Jargon konfrontiert, der nachgesprochen werden soll. Eine fatale Lage für den auf Unterstützung angewiesenen Nachwuchs, der mit den Lösungen einer vergangenen Postmoderne operieren muss, sich aber einer Gegenwart gegenüber sieht, in der die harmlose Simulation von Konflikten ein ferner Traum ist.

Will man hingegen der Entwicklung des Theaters, die bisher auf den Schultern der Autoren, Regisseure und Schauspielern lag, von Seiten der Wissenschaft zuarbeiten, wäre ein anderer Diskurs notwendig. Wie gestaltet sich der Kontakt von Welt und ihren unendlichen Darstellungsformen? Wodurch wird ein Ereignis in der Welt zu einem Ereignis des Theaters, und welchen Aspekt hiervon kann die Darstellung zur Erkenntnis formen?

Die Besonderheit, in der Gegenwart der Aufführung sein Publikum erreichen zu müssen, unterscheidet das Theater von den anderen Künsten, die für eine Ewigkeit gedacht sein können. Seine Wirkung kann sich also nicht auf einen kleinen Kreis von Fachleuten



beschränken, die über Fortschritt und Zukunft entscheiden. Die Realität der Aufführung ist fundamentaler Bestandteil des Kunstwerks Theater. Erhellend und hilfreich ist der Diskurs des Postdramatischen, wo er auf theatralische Phänomene, wie den Ereignischarakter von Theater und dessen unabschließbare sinnliche Komplexität reagiert und Beschreibungen findet, diese besser entstehen zu lassen und verstehen zu können. Ärgerlich wird dieser Diskurs, wo er sich zum ästhetischen Maßstab erhebt und mit eben dieser Sprache nicht das gegenwärtige Theater analysiert, sondern dem Theater seine weitere künstlerische Entwicklung vorschreiben will. Der häufig daraus abgeleitete Anspruch, die Zukunft des Theaters von der Theaterwissenschaft her entwickeln zu können, ist eine bemerkenswerte Verdrehung des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft. Die Hybris der Wissenschaft besteht in dem Anspruch, das Theater um den Bereich der selbstgenügsamen Zeichen erweitert zu haben. Damit wird die ganze Welt theatral und jede Zufälligkeit theatralisch geadelt. Das mimetische Theater dagegen gründet seine Kunst auf der Sinnlichkeit des Spiels und der darin verhandelten Bedeutungen. Der theatralische und dramatische Anteil des Theaters setzen im dialektischen Spiel eine Komplexität frei, über die nur das Theater verfügt und die eben sinnlich und rational zugleich ist. Es ist nicht einzusehen, wieso die Sprengung dieser Dialektik einen Gewinn darstellen soll. Die unendliche Zunahme möglicher Bühnenereignisse, die der postdramatische Diskurs ermöglicht, kann es wohl nicht sein. Wozu also die eine Seite des Theatralen so sehr überbetonen, dass sie losgelöst nur noch sich selbst zum Spielpartner hat?

Man möchte gerne die faszinierenden Kunstwerke, die zum Kanon des Postdramatischen gehören, vor ihrer Vereinnahmung durch eine einseitige Ästhetik bewahren. Die Narration von Betroffenen, die Zeugenschaft von Experten des Alltags oder die Erzähler ihrer eigenen Geschichte haben sich längst aus dieser Umarmung befreit. Die Selbstperformance des Sprechers im Sprechen wie bei René Pollesch erzählt von der Vermarktung des Subjekts mit den Mitteln der Selbstaufgabe in der Darstellung dieser Gesetze. Jan Lauwers spielenden, singenden und tanzenden Allround-Performer machen mit ihrem Charme und Können so viele Motive, Situationen und Geschichten in einem Raum präsent, das einem angenehm schwindelt. Die Zeugen ihrer selbst, die Rimini Protokoll auf der Bühne agieren lässt, geben Bericht von sich selbst und agieren sprechend im Kontext der Inszenierung einer Welt, in der das Publikum gemeinsam mit ihnen unterschiedlich lebt. Drama und Mimesis haben sich gegen die Anweisungen des Postdramatischen wieder in die Darstellung der Weltwahrnehmung wie der darin dargestellten Welt eingemischt.



*Erstveröffentlichung in »Theater heute« Heft 10, 2008.*

