

t r a n s
p o s i t i o n e n

Orte des Unermesslichen

Theater nach der Geschichtsteleologie

Herausgegeben von
Marita Tatari

diaphanes

1. Auflage
ISBN 978-3-03734-658-7
© diaphanes, Zürich-Berlin 2014
Alle Rechte vorbehalten

www.diaphanes.net

Satz und Layout: 2edit, Zürich
Druck: Steinmeier, Deiningen

Inhalt

Marita Tatari Zur Einführung Theater nach der Geschichtsteleologie	7
Jean-Luc Nancy/Marita Tatari Kunst und Politik	23
Erich Hörl/Marita Tatari Die technologische Sinnverschiebung Orte des Unermesslichen	43
Joseph Vogl Unendlichkeit und Zufälligkeit Finanzökonomie und Ereignis	65
Ulrike Haß/Marita Tatari Eine andere Geschichte des Theaters	77
Jean-Luc Nancy Theater als Kunst des Bezugs, 1	91
Jean-Luc Nancy Theater als Kunst des Bezugs, 2	101
Nikolaus Müller-Schöll Brecht, Hölderlin und der Einbruch des Realen	109
Laurent Chétouane Bewegung jenseits der Verwirklichung	125
Ulrike Haß Die zwei Körper des Theaters Protagonist und Chor	139

Marita Tatari

Zur Einführung
Theater nach der Geschichtsteleologie

TheaterWissenschaft

Dieses Buch will die Wissenschaft des Theaters mit einem Diskurs verknüpfen, der überlieferte Denkkategorien auf die Transformationen unserer Zeit hin öffnet. Allerdings ist die Theaterwissenschaft keine Wissenschaft, die sich auf Fakten stützt, welche mit einer fachspezifischen Methodologie beschrieben und erforscht und mit den Diskursen anderer Wissenschaften, wie der Philosophie, der Medientheorie oder der Soziologie angereichert werden könnten. Die Fakten der Theaterwissenschaft sind so flattrig, wie es Fakten nur sein können, auf die eine Kunst zurückgeführt wird, vor allem wenn diese nicht bloß historisch oder hinsichtlich eines spezifischen Aspekts untersucht, sondern in ihrer Eigenart als Kunstform selbst befragt werden soll. An eine neutrale Beschreibung der Fakten des Theaters zu glauben, hieße zu verkennen, wie konstruiert und diskursbedingt diese Fakten jeweils sind. Im vorliegenden Buch geht es darum, diese Bedingungen und das Feld der Erfassung der theaterwissenschaftlichen Gegenstände zur Diskussion zu stellen.

Die deutschsprachige Theaterwissenschaft hat sich dadurch von der Literaturwissenschaft abgegrenzt, dass sie statt der Dramentexte zunehmend die Aufführung zu ihrem Gegenstand machte. Im Zuge der Verselbstständigung der Regie gegenüber dem dramatischen Text und der Vermehrung von Theaterformen, die sich von der dramatischen Literatur abwandten, konnte sich die Theaterwissenschaft als eigenständige Disziplin etablieren und ihre Relevanz herausstreichen. So hat sie um die Jahrtausendwende ihren Gegenstand mit einer geschichtlichen Entwicklung des Theaters verbunden und dabei nicht bloß die wissenschaftliche Erfassung des neuen Gegenstandes, sondern das Auftreten ihres Gegenstandes selbst als aktuelle Forderung verstanden – zumindest und aus unterschiedlichen Gründen jene beiden Richtungen, die bis vor kurzem die Landschaft der deutschsprachigen Theaterwissenschaft prägten: das begrifflich von Hans-Thies Lehmann Ende der neunziger Jahre eingeführte »postdramatische Theater«¹ und

1 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 1999.

das begrifflich von Erika Fischer-Lichte für das Theater ausgearbeitete »Performative«.²

Das »Postdramatische« legt die neuen Theaterformen als Auflösung und Überwindung des dramatischen Theaters aus. Es setzt also eine gewisse Auslegung des dramatischen Theaters voraus, auf der es konzeptuell beruht. Das dramatische Theater wird unter dem Blickwinkel des Postdramatischen, meiner Lesart nach, aus dem Verlangen des 18. und 19. Jahrhunderts nach Vollendung des Subjekts im Staat heraus verstanden, das heißt – mit einem Wort, das in diesem Buch häufig vorkommt – verbunden mit dem Projekt der Selbstverwirklichung des Menschen. Damit meine ich nicht bloß die Thematiken der bürgerlichen Moral und der Familie als Produktions- und Erziehungsort bürgerlicher Individuen,³ sondern die ästhetische Form insgesamt. Diese ist durch eine Reihe von Merkmalen gekennzeichnet: zunächst durch die Guckkastenbühne, die alles Äußerliche ausschließt, dann durch das Verschwinden des Chors und die Fokussierung auf die Protagonisten, weiterhin durch das natürliche Spiel, durch den Vorgang einer aus der Situation heraus wachsenden Handlung und das Hervorkommen jeder Szene aus der vorherigen sowie durch das Voranschreiten der Handlung allein durch den Dialog der Protagonisten. Diese und weitere Merkmale machen die Absolutheit der Form aus. Das heißt, sie machen das Auftreten von Etwas aus, von einer Situation oder einer Konfiguration, die nur aus sich selbst heraus wächst, die ihr Potenzial entfaltet und durch diese Entfaltung das verwirklicht, was sie ist. Kurz gesagt: Sie machen die ästhetische Form einer Selbstverwirklichung aus.

Peter Szondi beschrieb diese Form in seiner Theorie des modernen Dramas und legte die historische Entwicklung des Dramas über das bürgerliche Drama hinaus als Auflösung ihrer Merkmale aus.⁴ Die Theorie des Postdramatischen setzte diese Interpretation fort und radikalisierte sie als Bewegung der Theaterformen über das Drama und über das Literaturtheater hinaus. Dabei bleiben meines Erachtens beide Betrachtungen, sowohl die von Szondi, als auch die des Postdramatischen, wenngleich auf unterschiedliche Art, auf eine geschichts-teleologische Auslegung des Theaters fixiert.

Szondis Hermeneutik beruht auf einer Interpretation von Hegels Ästhetik, die sich vor allem aus Adornos und Lukács' Hegel-Rezeptionen

2 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.

3 Vgl. Friedrich Kittler: *Dichter Mutter Kind*, München 1991.

4 Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a.M. 1968.

speist.⁵ Wenn Szondi die geschichtliche Entwicklung des Dramas seit dem 19. Jahrhundert aus der Auflösung von Widersprüchen zwischen Inhalt und Form heraus versteht, so ist damit impliziert, dass schon die von ihm beschriebene absolute Form des neuzeitlichen Dramas einen solchen Widerspruch verbirgt und dass dieser Widerspruch von einem bestimmten Moment an die Krise des Dramas hervorbringt. Das heißt, dass die ästhetische Form des neuzeitlichen Dramas zwar mit der geschichtsteleologischen Auffassung des Menschen als einem Subjekt verwoben, mit dieser jedoch nicht gleichzusetzen ist. Allerdings thematisierte Szondi diese Diskrepanz nicht. Er befragte das neuzeitliche Drama nicht diesseits oder jenseits des Subjekts. Stattdessen analysierte, organisierte und erkannte er die diversen Merkmale des neuzeitlichen und modernen Dramas aus diesem geschichtsteleologischen Zweck heraus, der im Drama in Widersprüche gerät.

In der Theorie des Postdramatischen wird hingegen, meinem Verständnis nach, das dramatische Theater mit dem Anspruch identifiziert, auf ästhetischer Ebene einen Prozess der Subjektkonstitution herbeizuführen. Entsprechend wird die allmähliche Auflösung der dramatischen Formen und des Literaturtheaters als Konsequenz begriffen, die aus der konstitutiven Unmöglichkeit jenes bürgerlichen Unternehmens hervorgeht. Daher wird ihr ein politischer Sinn zugeschrieben. Die Auflösung und Überwindung des dramatischen Theaters wäre – nach den Katastrophen des Totalitarismus im 20. Jahrhundert, nach dem Ende der Utopien und den ausgebreiteten Aporien der Allmacht des Weltmarkts – mit dem heute manifest gewordenen Bankrott der Geschichtsteleologie beziehungsweise des Subjekts verbunden. Die Ausstellung der Unmöglichkeit jener Teleologie sieht sich als Ausdruck unserer Zeit. Daher antworten für das Postdramatische nicht nur das Auftreten neuer Theaterformen, sondern auch ihre theaterwissenschaftliche Erfassung auf eine Forderung der Zeit.

So hängt wissenschaftlich das Postdramatische – sowohl als Auflösung des Dramas als auch als Bewegung des Theaters über das Drama hinaus – von der Auffassung des Dramas ab, die es voraussetzt. Ohne an dieser Stelle näher auf diese Auffassung einzugehen, möchte ich mich auf die epistemologische Anmerkung beschränken, dass das Postdramatische sich als Suspendierung oder Sprengung der Logik der Verwirklichung, der Selbstverwirklichung und das heißt auch der Geschichtsteleologie herausbildet. Und zwar nicht bloß auf der abstrakten Ebene einer behandelten Thematik. Die neuen Theaterformen

5 Ebd., S. 11.

werden als Aushöhlung oder Sprengung des dramatischen Absoluten verstanden. Das heißt, sie werden als Sprengung jener Raumerfahrung, jener Funktion der Darstellung, jener Auffassung der Rolle oder der Figuren, des Spiels usw. verstanden, die das Postdramatische dem Drama zuschreibt.

Die postdramatische Analyse diverser Theaterformen organisiert sich von dem aus, was in diesen Formen ausgehöhlt wird. Die wissenschaftliche Beschreibung der neuen und älteren Theaterformen – das heißt die Analyse der Komponenten dieser Theaterformen und darüber hinausgehend auch die Identifizierung der zu analysierenden Komponenten oder Fakten – ist in der postdramatischen Betrachtung von Geschichte und Gegenwart des Theaters durch die Logik der Verwirklichung geprägt. Das sich Entfaltende wird, im Fall des Dramatischen, unter dem Gesichtspunkt eines zur Verwirklichung Stehenden oder, im Fall des Postdramatischen, unter dem Aspekt eines Gesprengten erkannt. Die Aufführung wird als Prozess verstanden, der in einem negativen Bezug zu seinem Zweck steht und daher von diesem aus organisiert und erkannt wird. Dabei wird häufig mit einer dualistischen Begrifflichkeit operiert, die schon seit längerem in semiotischen Theorien vorliegt: Auf die eine Seite werden die Aufführung, die Darstellung, der Prozess und das Spiel gestellt, auf die andere Seite das Dargestellte oder der Zweck, den der Prozess in seinem Vollzug ergründen würde. Die postdramatische Gegenüberstellung dieser Kategorien betont den Prozess, die Aufführung und das Spiel und setzt dadurch den Zweck oder das Dargestellte aus. Sie sprengt, suspendiert oder unterminiert ihn.

Fischer-Lichtes Theorem des Performativen reagiert auf eine andere Art auf die Forderung der Zeit nach neuen Begrifflichkeiten. Es kann als die exakte Projektion des heutigen Modus von Selbstverwirklichung im Bereich der Analyse der Künste angesehen werden.

Die Liquidierung einer Geschichtsteleologie, beziehungsweise die Liquidierung eines zu verwirklichenden Zwecks, findet heute in der Form einer unaufhörlichen, immer wieder neuen Zwecksetzung statt. Sie bringt die Maßgaben von Kreativität, Selbsterfindung und Selbstverwirklichung hervor.⁶ Diese werden nach ihrem Nutzen bemessen und auf ihren Nutzen hin zerlegt. Die Singularität der Selbstverwirklichung löst sich schließlich in der allgemeinen Äquivalenz auf, die das

6 Vgl. u.a. Ulrich Bröckling: *Das Unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt a.M. 2007, Benoît Heilbrunn (Hg.): *La performance, une nouvelle idéologie?*, Paris 2004.

Geld ist. Die unaufhaltsame Auflösung der Selbstverwirklichung in der Indifferenz des Marktes bringt zwangsläufig den Imperativ der Selbstfindung hervor. Die Selbstverwirklichung ist dabei die Selbstbeziehung einer in ihrer Singularität eliminierten Praxis (*nihil*). Die Dialektik des Subjekts, das Streben nach Selbstverwirklichung, mündet in die Tautologie einer sich gleichwohl auflösenden performativen Praxis.

Das Performative Fischer-Lichtes sieht sich als Überwindung ›dichotomischer Begriffspaare‹, so zum Beispiel der Subjekt-Objekt-Dichotomie, welche die Dialektik im 18. und 19. Jahrhundert, die das Subjekt als einen Prozess der Selbstverwirklichung begriff, aufzuheben bestrebt war. Anders als im 18. und 19. Jahrhundert mündet für das Performative diese Dialektik der Dichotomien jedoch in keine Gestalt mehr (einen Staat etwa), in der ihr Zweck eine Form annehmen würde. Analog zum skizzierten heutigen Gewand der Selbstverwirklichung löst sich das Sich-selbst-Hervorbringende in seiner Praxis und als seine Praxis auf: Es ist die Performativität seiner Praxis. So gibt es, dieser Auffassung des Theaters zufolge, keinen kategorialen Unterschied zwischen Theater und Fußball, Tanz und politischer Rede, Performance und Fest.

Für das Performative sind die Kunst und/oder das Theater nur institutionell als solche markiert. Innerhalb der Dialektik des Subjekts kam der Kunst hingegen ein besonderer Stellenwert zu: Im Bereich der Ästhetik ging die Bestrebung der Aufhebung der Dichotomien mit der Selbstständigkeit der Kunst und daher auch mit ihrer Grenze oder Endlichkeit einher. Das Denken des Prozesses der Selbstverwirklichung hinterließ uns im Bereich der Ästhetik die Reflexion ihrer Aporien.

Wenn das dramatische Werk, anders als das lange vor der Entstehung dramatischer Literatur existierende Theater, nicht mehr mit einem bestimmten Publikum, mit einem bestimmten Ort und einer bestimmten Aufführung verbunden sein konnte, wenn also das geschriebene Drama als Werk für ein zwar nationales, aber unbestimmtes Publikum existieren konnte, dann deshalb, weil es eine auf sich selbst gründende und sich aus sich selbst heraus entfaltende Form war: ein Prozess der Selbstverwirklichung. Die Aufführung stellte nicht das Werk als ein Etwas dar, sondern bildete ein Stattfinden dieses Prozesses. Das dramatische Theater gab sich jedoch zugleich als eine punktuelle Form. Die heute so diskreditierte Absolutheit oder Geschlossenheit der Aufführung war auch eine Art Markierung des Abstands von allem anderen: Sie ermöglichte die Form und machte ihre Punktualität aus. Genau diese Punktualität und diesen Abstand hebt das Performative auf.

Eine Performance ist nach dieser Auffassung eine Performance, wenn sie eine Praxis bewirkt, die nichts Vorgegebenes verwirklicht,

dabei jedoch sich selbst als Aufhebung der Dichotomien, zum Beispiel der zwischen ZuschauerInnen und Akteuren, verwirklicht – was von Fischer-Lichte »Wiederverzauberung der Welt« genannt und als Präsenz gefeiert wird.⁷ Mit theoretischen und begrifflichen Anleihen aus der analytischen Sprachphilosophie, der Kybernetik und anderen Disziplinen ist die Erfassung der performativen Komponenten der Aufführung (Körperlichkeit, Materialität, Lautlichkeit, Zeitlichkeit etc.) von diesem Gewand der Selbstverwirklichung geprägt. Nicht nur heutige Theaterformen werden von der Theorie des Performativen in dieser Weise interpretiert, sondern auch rückblickend werden Elemente einer solchen Praxis in der Geschichte des Theaters gefunden. So ist die wissenschaftliche Begriffserfassung des Performativen in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft von der Logik der Verwirklichung in diesem Modus bedingt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Dialektik der Selbstverwirklichung und ihre Aporien nicht nur explizit, wie bei Szondis Hermeneutik des neuen und modernen Dramas, sondern auch implizit, wie bei semiotischen und schließlich bei postdramatischen und performativen Theorien, die Betrachtung der Geschichte und der Gegenwart des Theaters bestimmen.

Wirklichkeit und Verwirklichung

Seit dem 18. Jahrhundert wurde die Wirklichkeit der Welt als auf keinem transzendenten Prinzip mehr gegründet betrachtet, vielmehr wurden das Prinzip, der Grund, der Ursprung und Endzweck als Hervorzubringendes, zu Verwirklichendes gedacht. Der Mensch sollte sich selbst verwirklichen, erst zu sich kommen und der Welt ihren Sinn verleihen. Die Geschichte des Menschen wäre demnach ein Prozess, der nach seinem Zweck strebte, und Politik die Instanz, um diesen Zweck zu übernehmen. Das das 20. Jahrhundert markierende Ende der Geschichtsteologie prägt epistemologisch die Theaterwissenschaft, geht jedoch dabei weiterhin mit der Logik der Verwirklichung einher. Und zwar nicht nur, wenn die Verwirklichung als die Performativität einer Praxis bejaht wird, sondern selbst dann noch, wenn unter dem gleichen Imperativ, der die Verwirklichung befiehlt, die Unmöglichkeit der Selbstverwirklichung als konstitutiv für die Verwirklichung angesehen wird. Weiterhin auch dann, wenn die Politik als diejenige

7 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a.a.O., S. 260 und 357.