

THOMAS KLIE,
JAKOB KÜHN (HG.)

DAS JENSEITS DER DARSTELLUNG

POSTDRAMATISCHE PERFORMANZEN
IN KIRCHE UND THEATER



Aus:

Thomas Klie, Jakob Kühn (Hg.)

Das Jenseits der Darstellung

Postdramatische Performanzen in Kirche und Theater

März 2020, 214 S., kart., 13 SW-Abb.

35,00 € (DE), 978-3-8376-5162-1

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5162-5

Die Welt des Theaters hat sich verändert – und mit ihr die sie denkende Theorie. Was sich in den letzten beiden Dekaden als »postdramatisches Theater« andeutete, ist derzeit dabei, stilistisch die dramaturgische Arbeit im Theater zu verändern. Zeitgleich rückte der in den 1990er Jahren geführte Diskurs zur dramaturgischen Gestalt der evangelischen Liturgie erstaunliche Neuentdeckungen ins Bewusstsein. Inszenierung und Präsenz, Rolle, Leiblichkeit, Text und Spiel waren die zentralen Kategorien der liturgiewissenschaftlichen Verständigung. In diesem Band wird das »postdramatische Theater« erstmals praktisch-theologisch rezipiert, um die sakrale Theatralität über sich aufzuklären.

Thomas Klie (Dr. theol.), geb. 1956, ist Professor für Praktische Theologie an der Theologischen Fakultät an der Universität Rostock. Seine Forschungsschwerpunkte sind Pastoral- und Religionsästhetik, spätmoderne Religions- und Kasualkultur und Religionshybride, Performanztheorie und Sepulkralkultur.

Jakob Kühn (Dipl. theol.), geb. 1988, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für Praktische Theologie an der Theologischen Fakultät an der Universität Rostock und promoviert zum Thema Kasualrede. Seine Forschungsschwerpunkte sind Homiletik, Kasualtheorie sowie Sepulkralkultur.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5162-1

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

Das Jenseits der Darstellung

Zur Einleitung

Thomas Klie/Jakob Kühn | 7

Regietheater heute?

Deutschsprachige Bühnen zwischen dramatischem Rollenspiel
und postdramatischen Überschreitungen

Andreas Enghart | 13

Zur Performanz von Bildern im Theater

Barbara Gronau | 31

Post-dramatisches Theater und Praktische Theologie

Thomas Klie | 47

Licht an. Licht aus.

Abwesenheit und Erfahrung

Dietrich Sagert | 71

Leidenswege: visualisiert, performiert, erinnert

Künstlerische Transformationen biblischer Texte
raumtheoretisch hinterfragt

Antje Mickan | 85

Postdramatischer Gottesdienst?

Über die dramatische Ursituation der Scham

Klaas Huizing | 107

Liturgische Präsenz, Liturgische Bildung, Performanz

Konrad Müller | 125

Im Paradies der Zeichen

Kreative Liturgie als postdramatische Stückentwicklung

Marcus A. Friedrich | 147

Auf dem Weg mit *Theodorant* und *Theoskop*

Zwei Ideen für theologisch-ethisches Theaterspiel

Katharina Gladisch | 159

Ringbuch oder Partitur?

Zu Textbild und Performanz im evangelischen Gottesdienst

Lars-Robin Schulz | 175

Theatrale Kategorien in der Praktischen Theologie

Lisa Espelöer | 193

Autorinnen und Autoren | 211

Das Jenseits der Darstellung

Zur Einleitung

Thomas Klie/Jakob Kühn

Es ist ruhig geworden um das Theaterparadigma in der Praktischen Theologie. Die grundsätzlichen und kaum kontroversen Auseinandersetzungen mit den klassischen Kategorien und Paradigmen des Dramen-Theaters haben in den zurückliegenden 20 Jahren für wichtige Anstöße gesorgt. Im Kontext des ästhetischen Paradigmas rückte der Diskurs zur dramaturgischen Gestalt der evangelischen Liturgie bemerkenswerte Neuentdeckungen ins protestantische Bewusstsein. Inszenierung und Präsenz (Meyer-Blanck), Rolle (Friedrich), Leiblichkeit (Roth), Text (Plüss) und Spiel (Klie) waren fortan die zentralen Kategorien, über die man sich liturgiewissenschaftlich verständigte. Mittlerweile gilt der heuristische Ertrag der Beschäftigung mit Brecht und Stanislawskij, mit Grotowski und Brook als gesichert und approbiert. Die Theaterwissenschaft hat sich nahtlos in das breite Ensemble praktisch-theologischer Bezugswissenschaften eingereiht.¹

Doch die Welt des Theaters verändert sich. Theater und performative Praxis bespielen mittlerweile ein sehr viel weiteres Feld. Und vor allem: Sie bespielen es in anderer Weise als das dramatische Theater.² Und damit hat auch die das Theater denkende Theorie andere Gegenstände bekommen. „Die Definition dessen, was wir unter Theatralität verstehen, hat sich verschoben. Theatralität stellt sich nicht mehr dort ein, wo wir etwas mit großen Gesten und viel Getue geboten bekommen.“³ Der Theaterwissenschaftler Heiner Goebbels hat mit diesem Diktum

1 Vgl. hierzu den instruktiven von Irene Mildenerger, Klaus Raschzok und Wolfgang Ratzmann herausgegebenen Sammelband „Gottesdienst und Dramaturgie“. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch, Leipzig 2010.

2 Vgl. den Überblicksartikel von Andreas Englhart in diesem Band.

3 Goebbels, Heiner: Der Raum als Einladung. Der Zuschauer als Ort der Kunst, in: Ders.: Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater, Berlin 2012, S. 78–87, hier S. 85.

vor allem das Totalwerden der Bühne und das Durchbrechen der „vierten Wand“⁴ im Blick, durch die der Zuschauer mehr und mehr zum „Spect-Actor“ (Augusto Boal), zum „Zuschauspieler“ wird. Diese Entgrenzung unterläuft die primär von der Produktion der theatralen Imagination her gedachte Dramaturgie – und relativiert damit auch deutlich die ihr darin folgende praktisch-theologische Rezeption.⁵

Was sich in den letzten beiden Dekaden als „postdramatisches Theater“ erst zaghaft andeutete, ist derzeit dabei, sich fest zu etablieren und stilistisch die dramaturgische Arbeit im Theater zu verändern. Diese Strömung kreist um die „Entdeckung des Zuschauers“⁶: Er wird „praktisch, mehr aber noch ästhetisch die zentrale Figur des Theaters, seiner Praxis und seiner Theorie“⁷. Zeitgleich hat sich aber auch die evangelisch-liturgische Praxis entgrenzt.⁸ Neue Formen werden erprobt, die die Partizipation der Gottesdienstbesucher neu ausloten. Emotional geladene Lobpreisgottesdienste haben deutlichen Zulauf, Zielgruppenorientierungen kasualisieren die liturgische Kultur und in vielen Gemeinden haben sich alternative Formate etabliert. Interaktion und Expressivität gewinnen an Bedeutung und setzen das klassische „Drama Gottesdienst“⁹ lediglich noch als Zitationsmarge und Kontrastfolie in Geltung.

Möglicherweise verdanken sich beide Entwicklungen im Bereich performativer Darstellungskunst der Suche nach „Authentizitätsperformanz“¹⁰, Intensität

-
- 4 Diese Metapher meint die zum Publikum hin offene imaginäre Wand einer Guckkastenbühne, die zur zentralen Kategorie in der Theorie des naturalistischen Theaters am Ende des 19. Jh. wurde.
 - 5 Vgl. hier v.a. den Beitrag von Lisa Espelöer in diesem Band.
 - 6 Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts, Tübingen/Basel 1997.
 - 7 Lehmann, Hans-Thies: Vom Zuschauen, in: Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld 2008, S. 21–26, hier S. 26. Vgl. a. Hochholdinger-Reiterer, Beate/Boesch, Géraldine/Behn, Marcel (Hg.): Publikum im Gegenwartstheater, Berlin 2018.
 - 8 Aus der Fülle der Publikationen vgl. Kunz, Ralph: Der neue Gottesdienst. Ein Plädoyer für den liturgischen Wildwuchs, Zürich 2006; Friedrichs, Lutz (Hg.): Alternative Gottesdienste, Hannover 2007; Arnold, Jochen (Hg.): Andere Gottesdienste. Erkundungen und Reflexionen zu alternativen Liturgien, Gütersloh 2012.
 - 9 Schilson, Arno/Hake, Joachim (Hg.): Drama „Gottesdienst“. Zwischen Inszenierung und Kult, Stuttgart 1998.
 - 10 Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017, 137ff.

und ludischer Qualität, die ihrerseits in umfassende Prozesse von Doing Culture¹¹ eingelagert sind.

Die in diesem Band versammelten Beiträge¹² gehen im interdisziplinären Gespräch diesen Interferenzen nach. Ein Schwerpunkt sind dabei die postdramatischen Performanzen in Kirche und Theater – sie nehmen im Gespräch zwischen Praktischer Theologie und Theaterwissenschaft Gestalt an. Und in den Praxisbeispielen zeichnet sich ein ganz besonderer Zugriff auf „das Jenseits der Darstellung“ ab.

Andreas Englhart kommentiert in seinem Beitrag die ästhetische Lage des deutschsprachigen Gegenwartstheaters. Seiner These: Das Gegenwartstheater ist zumeist Regietheater, weil es keiner Abbildungsästhetik folgt, ästhetisch hoch entwickelt ist und der Regisseur (bzw. ein Kollektiv) die künstlerische Gesamtverantwortung übernimmt. Das postdramatische Theater spielt mit der medialen Spezifität der Liveness. Trotz postdramatischer und performativer Einflüsse werden heute immer noch mehrheitlich Stücke gespielt, Theatertexte und Literatur inszeniert. Offenbar will der Mensch nicht ohne kleinere oder größere Geschichten auskommen.

Barbara Gronau analysiert aus der Sicht der Theaterwissenschaftlerin das Phänomen des Sich-Zeigens. Was geschieht, wenn ein Etwas, eine Form, ein Lebewesen auf einem Schauplatz in die Sichtbarkeit tritt und zu einer lebendigen, bedrängenden Tatsache wird? Gronaus These: Hierbei wird nicht nur etwas wiedererkannt, sondern eine neue Welt eröffnet. Anhand von drei Beispielen zeigt sie auf, wie Wahrnehmungs-Parameter im zeitgenössischen Theater eingesetzt werden und welche Rolle Bildlichkeit darin spielt. Klar wird: Bilder im Theater ahmen nicht nur nach oder bilden etwas nur ab, sondern sie stellen eigene Realitäten her. Sie sind in hohem Maße performativ.

Thomas Klie skizziert die bisherige praktisch-theologische Rezeption der Theatertheorie und geht dann dem Theorieentwurf von Hans-Thies Lehmann zum „postdramatischen Theater“ nach. Er zeigt überraschende Parallelentwicklungen in Theater und Kirche auf und plädiert für die Fortschreibung des wechselseitigen Theorietransfers.

11 Hörning, Karl H./Reuter, Julia (Hg.): Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis, Bielefeld 2004.

12 Das Gros der Beiträge resultiert aus der Tagung „Bild und Performanz. Zur Bildlichkeit der liturgischen Dramaturgie“, die von der Theologischen Fakultät der Universität Rostock veranstaltet wurde (15.-17.3.2018). In einigen Fällen wird verallgemeinernd das generische Maskulinum verwendet. Derartige Formulierungen umfassen gleichermaßen weibliche und männliche Personen und sollen selbstverständlich gleichberechtigt angesprochen sein.

Dietrich Sagert schaut von der postdramatischen Performanz in Bild und Theater aus auf den evangelischen Gottesdienst. Er plädiert mit Heiner Goebbels für eine „Ästhetik der Abwesenheit“ im Kultus und spielt diese Figur anhand einiger liturgischer Rubriken durch: Stille, Lesungen, liturgische (Nicht-)Präsenz, leere Bühne (Altarraum) und Sprechakte. Solche Strategien der Abwesenheit eröffnen künstlerische Erfahrungen bis hin zur „Anwesenheit des Anderen“.

Antje Mickan schlägt anhand von drei Beispielen, zwei Ausstellungsprojekten in Kirchen und einem Passionsmusical, eine Brücke zwischen Kunst, Religion und Raum. Sie geht mit Nelson Goodman der Frage nach, wie sich in der späten Moderne Amalgame einer Religions- und Erinnerungskultur räumlich performieren. Bei Exponaten in Kirchenräumen können Artefakte sich gewissermaßen gegenseitig ins Spiel bringen.

Klaas Huizing kritisiert in systematisch-theologischer Perspektive mit Bernd Stegemann die postdramatische Kehre in der Praktischen Theologie. Zugleich plädiert er für eine Rückkehr zum biblischen Realismus, zu biblischen Texten, die dazu tendieren, „Schlüsselsituation zu horizontalisieren“. Im Blick auf die evangelische Liturgie diskutiert er Aspekte, die dem postdramatischen Ansatz entsprechen (Leiblichkeit, Spielcharakter, Performativität), ohne dabei „in den Strudel dekonstruktivistischer Handlungslethargie zu geraten“. Ein postdramatischer Gottesdienst ist ein Gottesdienst, der sich vom alten Heildrama ganz entschieden befreit.

Konrad Müller thematisiert die Fortbildungsarbeit im Bereich der „Liturgischen Präsenz“ nach Thomas Kabel. Hier werden mit einem der Schauspielausbildung entlehnten Methodenpotpourri Pfarrpersonen angeleitet, ihr liturgisches Handeln dramaturgisch zu optimieren. Die Grundlage ist dabei, dass hinter der Show, hinter dem Auftritt ein Sein sichtbar wird, das nicht mit einem formverliebten Ritual- und Körperspiel zu verwechseln ist. Anders als das „Evangelische Rituale“, das eher semiotisch argumentiere, geht es Kabel um Gesamtwirkung der Person, die sich dem Zugriff semiotischer Analyse eher entzieht.

Marcus A. Friedrich setzt die in evangelischen Gemeinden mittlerweile üblichen alternativen Gottesdienstformate – das „zweite Programm“ oder wie er es nennt: „kreative Liturgien“ – in ein kritisch-konstruktives Verhältnis zum postdramatischen Theater. Zwischen Standup-Comedy und Verkündigung sind ihre Charakteristika: aktionsgeprägt, einmalige Aufführung und auf der ständigen Suche nach Originalität.

Katharina Gladisch beschreibt, wie sie mit ihrem Projektteam zwei Stücke mit ethisch-theologischem Anspruch in Szene setzt. Hierbei spielt die das Fremde eine zentrale Rolle, eine Figur, die mit Bernhard Waldenfels prominent reflektiert. Dramaturgisch ist ihr zweiter Gesprächspartner Heiner Müller, der den „kontrollierten Wahnsinn“ zur Leitidee erhebt.

Lars-Robin Schulz geht am Beispiel des schwarzen Gottesdienst-Ringbuchs dem Verhältnis von Textbild und sprecherische Performanz nach. Wenn mit dem Ringbuch der Pfarrperson ein nennenswerter Anteil der gesprochenen Sprache im Gottesdienst gestaltet wird, dann ist dies für die Erforschung der sprechsprachlichen Performanz in der Liturgie keine Marginalie. Anhand ausgewählter Stichproben wird hier en détail die Qualität und Verständlichkeit mündlich realisierter schriftkonstituierter Textsorten bestimmt.

Lisa Espelöer rekonstruiert den liturgischen Theaterdiskurs am Beispiel des Inszenierungsbegriffs von Michael Meyer-Blanck. Mit Recht weist sie darauf hin, dass in diesem Theoriezugriff die Rolle des Publikums bzw. der Gottesdienstbesucher deutlich unterbestimmt bleibt. Mit Rancière und Lazarowicz skizziert sie einen um die Publikums-kategorie erweiterten theologischen Inszenierungsbegriff.

Insgesamt versteht sich der Band in doppelter Weise als ein Diskursangebot: Die Praktische Theologie ist aufgefordert, das Theaterparadigma postdramatisch fortzuschreiben und die produktiven Impulse, die hiermit gesetzt wurden, auch auf die Rezeptionsmodi des gemeindlichen „Publikums“ auszuweiten, um damit auch die jüngsten Entwicklungen im Bereich der liturgischen Praxis deuten zu können. Und zugleich ist die Theaterwissenschaft aufgefordert, den von ihr favorisierten Ritualbegriff auch und gerade liturgisch zu schärfen. Auch wenn sich das neuzeitliche Religions- und Kultursystem funktional voneinander entfernt haben, sind Kirche und Kultur, Theater und Gottesdienst als soziale Phänomene über die ästhetische Erfahrung „jenseits der Darstellung“ nach wie vor eng miteinander verwandt.¹³

13 Die ästhetische Annäherung von Dramaturgie und Liturgie trotz institutioneller Trennung von Theater und Kirche ist die Grundthese von Michael Meyer-Blanck: Liturgiegeschichte als Theatergeschichte. Ein Gang durch die Geschichte des evangelischen Gottesdienstes mit Seitenblick auf die Theatergeschichte, in: Mildenerger, Irene/Raschzok, Klaus/Ratzmann, Wolfgang (Hg.): Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch, Leipzig 2008, S. 61–77, hier S. 63ff.

Regietheater heute?

Deutschsprachige Bühnen zwischen dramatischem
Rollenspiel und postdramatischen Überschreitungen

Andreas Enghart

1. AKTUELLE ÄSTHETISCHE VIELFALT IM DEUTSCHSPRACHIGEN THEATER

Im Folgenden soll es darum gehen, die aktuelle ästhetische Lage des deutschsprachigen Gegenwartstheaters zu skizzieren. Selbstverständlich ist ein solches Unternehmen generell und schon aufgrund des beschränkten Platzes zum Scheitern verurteilt. Dennoch soll auf den nächsten Seiten eine knappe Bestandsaufnahme versucht werden, die eine bestimmte Perspektive bevorzugt: Die der Herausforderung des deutschsprachigen Theaters durch das vom US-amerikanischen Theaterwissenschaftler Richard Schechner bereits in den 1960er-Jahren diagnostizierte und definierte „Postdramatic Theatre“¹. Insbesondere die Übergänge des aktuellen Geschehens in den Theatern zwischen dramatisch/postdramatisch wird uns dabei interessieren. Für den regelmäßigen, auch gelegentlichen Theatergänger eröffnet sich gegenwärtig – und hier wird nur geringfügig übertrieben – ein Theaterparadies, zumindest was Quantität, Qualität und Vielfalt des Angebots an Inszenierungen auf deutschsprachigen Bühnen betrifft. Zu sehen bekommen die Besucher (immer noch) kreatives Regietheater, radikales Regisseurtheater, virtuos-schauspielertheater und dem Autor verpflichtete Inszenierungen. Die Bühnen bieten Popästhetik, posthumanistisches Theater, Erzähltheater und die *Authentizität* des Dokumentarischen, ein Theater der Erfahrung sowie Stilelemente neuer Bürgerlichkeit, postdramatisches Theater, Performance (Art) und Installationen,

1 Schechner, Richard: Approaches to Theory/Criticism, in: The Tulane Drama Review, Vol. 10, No. 4 (Summer, 1966), S. 20–53.

Video-Spiele, Überschreibungen und armes Theater im leeren Raum. Die in diesem Zusammenhang interessante Frage lautet, ob das heutige vielseitige deutschsprachige Gegenwartstheater nicht in Gänze oder zumindest in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle als Regietheater begriffen werden kann.

2. IMMER NOCH UND WEITERHIN REGIETHEATER?

In der Diskussion dieser Frage verstellt eine auch in der Theaterwissenschaft gelegentlich erhobene Forderung, heutiges Theater solle sich von dem Regisseur befreien und dem Ideal des Kollektivs folgen, ästhetische Tatsachen (was nebenbei gesagt eine gar nicht so neue, vor allem seit der marxistisch grundierten Counter Culture der 1960er-Jahre immer wieder erhobene Forderung ist); in den Spielplänen unschwer feststellbar ist, dass auch heute noch die Regie im Theater die meistens führende Instanz bildet. Dabei ergeben sich in einer sich auf ihre Freiheiten, Grenzüberschreitungen und Gerechtigkeiten einiges einbildenden Institution Widersprüche, die man für die Regie folgendermaßen auf den Punkt bringen kann: Nieder mit den Despoten – es lebe das Genie! Der Schweizer Theatermacher Milo Rau schildert die übliche theaterinstitutionell und produktionspraktisch ambivalente Situation dramatisch prägnant: „Im Theater herrscht ein Umgangston, der ist echt Psycho und ich merks bei mir selber, ab und zu flipp ich aus, weil es diesen Stress gibt und ich entschuldige mich immer, weil ich mich wirklich schäme“², so Rau, der unlängst in seinem Manifest für das Ende der autokratischen Herrschaften im Regietheater geworben hat: Der Theaterbetrieb solle zukünftig kollektiv und demokratisch organisiert werden; aber selbst Rau musste eingestehen, dass er letztendlich über das Ergebnis im Produktionsprozess alleine entscheide.³ Für den Intendanten der Berliner Schaubühne und Verfechter eines engagierten Stückethaters Thomas Ostermeier scheitern Mitbestimmungsmodelle leider grundsätzlich und auf lange Sicht immer – das postdramatisch in Szene setzende Kollektiv „She She Pop“ feiert dennoch sein 25-jähriges Theaterjubiläum. Alle Hoffnungen auf Mitbestimmung bzw. Gleichberechtigung zum Trotz sind hierzulande dennoch meist die Regisseure, unter anderen Christopher Rüping, Anna Bergmann, Dusan Parizek, Sebastian Hartmann, Simon Stone, Claudia Bauer, Lisa Nielebock, sogar

2 Milo Rau, in: Kattanek, Claudia: Vom Ende des Despotismus. Demokratieversuche im Theater, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/vom-ende-des-despotismus-demokratieversuche-im-theater.media.278c57d88d0688bd6b689c9bddf403ea.txt>.

3 Vgl. Rau, Milo: Das Genter Manifest. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15410:das-genter-manifest-das-neue-leitungsteam-des-ntgent-um-milo-rau-gibt-sich-zehn-radikale-regeln&catid=101&Itemid=84.

die kollektiver arbeitenden Nicolas Stemann, René Pollesch, auch Yael Ronen, für das ästhetische Gesamtergebnis der Inszenierung verantwortlich.⁴

In diesem Sinn kann man davon ausgehen, dass Regietheater kein veralteter Begriff ist und heutiges deutschsprachiges Theater in seiner avancierten Form (weiterhin) als Regietheater bezeichnet werden kann; zudem sollte nicht übersehen werden, dass das sogenannte performative oder postdramatische Theater keineswegs neuer, jünger, avancierter oder aktueller als das Regietheater ist, denn im deutschsprachigen Theater sind sowohl das Regietheater als auch das *Postdramatic Theatre* dezidiert Kinder der kulturellen Umwälzungen der 1960er-Jahre: Für die eine Richtung stünden etwa Peter Zadek, Claus Peymann oder Peter Stein, für die andere das *Living Theatre*, Klaus-Michael Grüber, Robert Wilson oder der frühe George Tabori. Postdramatisches Theater wäre so meist auch Regietheater (da auch Kollektive wie etwa Markus&Markus oder Rimini Protokoll ihren jeweiligen ästhetischen Gestaltungswillen erkennbar durchsetzen), während Regietheater streng genommen nur in den wenigsten Fällen wirklich postdramatisches Theater ist. So wären Michael Thalmeier, Jette Steckel, Martin Kusej, Nurkan Erpulat, Ulrich Rasche oder Matjea Koležnik mit ihrer jeweils deutlich erkennbaren Regiehandschrift Vertreter des Regietheaters, aber keineswegs des postdramatischen Theaters. Regietheater wäre der großzügigere, weit mehr Ästhetiken auf und neben den deutschsprachigen Bühnen umfassende Begriff, wäre in seinem speziellen institutionellen Umfeld erst einmal so zu verstehen: Deutschsprachiges Gegenwartstheater ist meist Regietheater, weil es keiner plumpen Abbildungsästhetik folgt, ästhetisch hoch entwickelt ist und der Regisseur (bzw. ein Kollektiv) die künstlerische Gesamtverantwortung übernommen hat.

3. WAS IST POSTDRAMATISCHES THEATER?

Dennoch lassen sich entscheidende Differenzen zwischen dem „klassischen“ Regietheater seit den 1960er-Jahren und dem postdramatischen Theater ausmachen. Um die Differenzen deutlich zu machen, soll Peter Zadek als einer der Gründerväter des Regietheaters zu Wort kommen, der sich kurz vor seinem Tod kritisch gegenüber dem postdramatischen Theater geäußert hat. Zadek kritisiert es als

4 Vgl. Enghart, Andreas: Das Drama auf der Bühne, in: Enghart, Andreas/Schößler, Franziska (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Drama, Berlin 2019, S. 404–419; Gronemeyer, Nicole/Stegemann, Bernd (Hg.): Regie (Lektionen), Berlin 2009; Rau, Milo: Das Genter Manifest, <http://international-institute.de/stadttheater-der-zukunft-das-genter-manifest/>; Roselt, Jens (Hg.): Regie im Theater. Regietheorien. Geschichte – Theorie – Praxis, Berlin 2015.

Konzepttheater, das „so eins zu eins und plump und stilisiert“ sei, er sehe nur noch den Einfall, dem sich alles unterzuordnen habe, er vermisse einen betroffenen machenden Realismus und die Geschichtenerzähler. Das, „was eigentlich der Sinn von Theater ist, nämlich über den Menschen etwas zu erzählen“⁵, das finde Zadek nicht mehr. Damit polemisierte Zadek gegen den zunehmenden Einfluss einer seit den 1980er-Jahren auch im deutschsprachigen Subventionstheater, den Stadt-, Landes- und Staatstheatern sichtbar in den Vordergrund tretenden Ästhetik der Performance oder Live Art im Theater. Eine postmoderne Vorstellungswelt (meist aus neostrukturalistischen Philosophien gespeist), neue Ästhetiken des Regietheaters sowie die tendenzielle Infragestellung der Spartengrenzen (Tanz, Performance Art, Musiktheater, Figurentheater, Film, Video, etc.) unterstützten den Einzug dieses postdramatischen Theaters, das die Bühnen einiger der wichtigsten Theater zwar nie restlos zu erobern, aber zumindest ästhetisch herauszufordern, oft gar zu prägen in der Lage war – von der früheren Berliner Schaubühne über die Volksbühne (Ost) bis hin zu den gegenwärtigen Münchner Kammerspielen. Richard Schechner fasste die experimentellen Ästhetiken der 1960er- und 1970er-Jahre in seiner Polarisierung zwischen einem *progressiven* ritualähnlichen Theater der Wirksamkeit und einem *rückständigen* Theater der Unterhaltung systematisch und historisch prägnant und so folgenreich,⁶ dass auf der Basis seiner Überlegungen und Schemata der polnische und später in den USA lehrende Theaterwissenschaftler Andrzej Wirth in den frühen 1980er-Jahren das Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft gründen konnte.⁷ Die Gießener Schule des postdramatischen Theaters wurde so mehr theoretisch als tatsächlich (denn performative Ästhetiken dominierten gerade in der freien Szene, von Fassbinder bis Sagerer, schon weit vor der Gründung Gießens) zum Hort des performativen Theaters, schuf sukzessive auch an öffentlich geförderten traditionellen Bühnen für die immer mehr reüssierende postdramatische Ästhetik spürbaren Rückenwind.

Kaum gebremst wurde dieser performative Wind im Theater schon deshalb, weil sich das Präsentische, Korporale, Energetische, das dem postdramatischen Theater besonders eigen ist, generell in der medialen Spezifität der Liveness des Theaters heimisch fühlt. Die Ereignishaftigkeit des Theaters, die Atmosphäre, die reale Anwesenheit des Anderen, von Schauspielern und Zuschauern, der direkte Blick des Anderen ist etwas Besonderes, das sich auch heute (noch und wieder)

5 Zadek, Peter: Interview, SZ Nr. 196, Freitag 26.8.2005, S. 12.

6 Vgl. Schechner, Richard: *Environmental Theatre*, N.Y. 1973; Schechner, Richard: *Essays on Performance Theory*, N.Y. 1977.

7 Vgl. Wirth, Andrzej: Säkularisierung des deutschen Theaters, in: *Gießener Universitätsblätter* 181 (1985), S. 45–48; <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2013/9606/>.

im Theater gegen die flache Virtualität der medialen Bildwelten behauptet. Die Zukunft des Mediums Theater sichert dessen Liveness, die wiederum eine ständige Herausforderung für die Literatur im Theater ist, da sie das Spannungsfeld zwischen Theaterstück und Aufführung öffnet. Daher muss man immer etwas aufmerksamer und genauer sein, wenn man vom sogenannten postdramatischen Theater spricht. Denn es fällt an sich leicht, praktisch jede Theateraufführung als postdramatisches Theater zu bezeichnen, da jede Aufführung performative Anteile aufweist. Die heute meistzitierten Standortbestimmungen eines postdramatischen Theaters sind die des ehemaligen Assistenten von Andrzej Wirth, Hans-Thies Lehmann: Er griff Überlegungen Schechners und Wirths auf und machte sie in den 1990er-Jahren für das Politische im Sinne einer negativen Dialektik (Adorno) im Theater fruchtbar: Der Andere (als Existenz, zu Begegnender, Anwesender etc.) wäre ständig verstellt, durch das „sozio-symbolische Gesetz“, dies wäre „das gemeinsame Maß, das Politische der Bereich von dessen Bestätigung, Bekräftigung, Sicherung, Anpassung an den wandelbaren Lauf der Dinge, Abschaffung oder Modifizierung“. Dementsprechend existiere „eine unaufschiebbare Kluft schon im Politischen, das die Regel gibt, und der Kunst, die, sagen wir einfach, immer die Ausnahme ist: Ausnahme zur Regel, Affirmation des Nichtregelhaften sogar noch in der Regel selbst. Theater als ästhetisches Verhalten“ wäre „undenkbar ohne das Moment der Übertretung der Vorschrift, der Überschreitung“.⁸ Diese Überschreitung mache sich tendenziell, aber schon erkennbar in der postdramatischen Aufführung bei den Schauspielern bzw. Performern und Zuschauern oder Mitperformenden bemerkbar. In einer postdramatischen Aufführung verschwänden nicht alle Konstituenten des Dramas, also Handlung, Figur, Zeit, Raum und Dialog, oder werden total aufgelöst; postdramatisches Theater besetzte vielmehr den breiten-grauen Bereich zwischen den extremen Polen dramatisches Theater auf der einen und Performance als Live Art auf der anderen Seite. Der dramaturgische Graubereich verhinderte, dass man postdramatisches Theater synchron wie diachron ohne Schwierigkeiten definieren konnte. Evident war aber, dass eher performativ zu erlebende als semiotisch zu verstehende Formen des Tanztheaters, der Performance Art, des Site-Specific Theatres, der Soundcollage, der performativen Installation oder der Sprechoper nicht primär auf dramatischen Vorlagen basierten.

Postdramatische Inszenierungen wie diejenige von Heiner Müllers *Hamletmaschine* (1977) durch Robert Wilson 1986 und dann 1989 durch den Autor selbst oder Müllers/Wilsons *Civil Wars* (1984) besaßen daran orientiert einen eher ritualhaften Charakter, suchten die unmittelbare Wirkung und Wirksamkeit in der Produktion und Rezeption, richteten kein Theater der Repräsentation zum

8 Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main 1999, S. 457.

Verständnis des Anderen, sondern der Präsenz des Anderen ein. Nicht der traditionell-populäre Sinn einer kausalen Handlung, einer gesuchten Figurenidentität oder -psychologie, sondern der unmittelbare Ausdruck, die Energetik, die Anmutung, Präsenz, Atmosphäre oder das Erhabene drängten sich vor bzw. in die dramatische Repräsentation. Dadaistische Sinnaufbrüche, assoziative Montagen und rhythmische Muster subvertierten fest umrissene Handlungsräume, unterstützten dramaturgische Flächen oder räumliche Landschaften. Theatrale Mimesis baute wenig auf einer Ähnlichkeit zwischen Abbild (im Schauspielen) und Welt (als realistische Umwelt), kaum oder gar nicht auf eine psychologisch-realistische Repräsentation von Wirklichkeit. Die dramatische Handlung wich dem Ereignis. An die Stelle der Gestalt trat die Gestaltung in der Präsenz des Anderen, an die des Dialogs trat der Diskurs, an die der Figuren die Figuration als Prozess der ständigen Herstellung und Auslöschung (auch De-Konstruktion) von statischer Figurenidentität des Anderen.

4. DENNOCH WEITERHIN AUF DEN SPIELPLÄNEN: STÜCKE, THEATERTEXTE, LITERATUR

Trotz einiger postdramatischer und performativer Einflüsse und durchaus lautstarker, sich in den Mittelpunkt drängender ästhetischer Verlautbarungen gegen das Dramatische und Literarische sind im aktuellen deutschsprachigen Theater das Stück und die Literatur weiterhin der Ausgangspunkt der überwiegenden Mehrzahl der Inszenierungen; selbstverständlich kann das Drama spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts dabei keineswegs als ausnahmslos leitende Größe gelten. Rein empirisch betrachtet, aus streng quantitativer Sicht kann man in den letzten Jahren sogar von einer Zunahme des dramatischen und damit auch literarischen Elements auf den Bühnen zwischen Berlin, Hamburg, Wien und München sprechen. Das Angebot der Theaterverlage im deutschsprachigen Raum ist kaum mehr zu überblicken und Klassiker – von den antiken Tragödien über Shakespeare und Weimar bis zur Moderne – bilden weiterhin das Rückgrat der Spielpläne.

Der Quantität der Dramatik auf den heutigen Bühnen entspricht eine breite dramenästhetische Vielfalt, wie etwa jeder Blick auf die Einladungen zum Festival „Stücke“ (Mülheim) von 1976 bis heute beweist.⁹ Dass Oliver Reese als neuer Intendant am Berliner Ensemble das Autorentheater als politisch relevantes Gegenwartstheater begreift und erklärtermaßen Berlin ein Theater der großen Erzählungen wiedergeben will (neben Ostermeiers stückelastiger Schaubühne; auch Khuons Deutsches Theater steht nicht im Verdacht, zu viel postdramatisches

9 Vgl. www.stuecke.de.

Theater zu bieten), mag durchaus als Zeichen der Zeit verstanden werden. Vermittelnd kann festgestellt werden: Die auf den Bühnen reüssierende Dramatik lässt sich in den letzten Jahren keineswegs mehr von einer theoretischen Position aus einseitig in den Blick nehmen. Die Erklärungsversuche reichen vom nicht mehr dramatischen Theater text Elfriede Jelineks, Oliver Klucks oder Thomas Köcks bis zur (Re-)Dramatisierung Theresia Walsers, Lukas Bärfuss' oder Sibylle Bergs als Konfliktansatz in dialogischen Theaterstücken und Inszenierungen.¹⁰

5. DE-KONSTRUKTION ODER WIEDERKEHR DER GESCHICHTEN?

Um die Differenz zwischen Regietheater traditioneller Art und postdramatischen Theater etwas mehr im Detail zu markieren, soll noch einmal die Bemerkung Peter Zadeks herangezogen werden: Das postdramatische Konzepttheater sei „so eins zu eins und plump und stilisiert“, er sehe nur noch den Einfall, dem sich alles unterzuordnen habe, und er vermisse einen betroffen machenden Realismus und die Geschichtenerzähler. Das, „was eigentlich der Sinn von Theater ist, nämlich über den Menschen etwas zu erzählen“¹¹, das finde er nicht mehr. Dass dem Intendanten Reese wieder Erzählungen im Theater wichtig sind, ist keine banale Feststellung. Denn durch die mehr oder weniger in den Theatern und Produktionshäusern wie Kampnagel oder dem HAU reflektierten Einflüsse postmoderner Vorstellungswelten, Philosophien und Ästhetiken kamen (kausale) Geschichten in den letzten Jahrzehnten in starke Legitimationszwänge, wurden gar völlig abgelehnt. Dies scheint sich im Moment wieder etwas zu ändern, man denke nur an Simon Stones erzähllastige Überschreibungen, in denen Stone nicht nur als hermeneutisch aktualisierender Autor, sondern auch als realistisch auf der Bühne erzählender Regisseur agiert. Performatives bzw. der Performance nahes Theater wie das von Forced Entertainment, von Rimini Protokoll oder She She Pop oder

10 Vgl. Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theater text, Tübingen 1997; Frei, Nikolaus: Die Rückkehr der Helden, Tübingen 2006; Haas, Birgit: Plädoyer für ein dramatisches Drama, Wien 2007; Pelka, Artur/Tigges, Stefan (Hg.): Das Drama nach dem Drama: Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945, Bielefeld 2011; Enghart, Andreas/Pelka, Artur (Hg.): Junge Stücke. Theater texte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater, Bielefeld 2014; Kapusta, Danijela: Personen-transformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende, München 2011.

11 P. Zadek: Interview, S. 12. SZ Nr. 196, Freitag 26.8.2005, S. 12.

die Aktionen von Marina Abramovicz verweigern zwar programmatisch und in actu eine in sich kohärente Geschichte.

Nur wäre grundsätzlich zu diskutieren, ob der Mensch ohne kleinere oder größere Geschichten auskommen kann. Der Performer Tim Etchells findet für Produktionen von Forced Entertainment keinen Anfang und kein Ende. Wie Christoph Schlingensiefel, der sich in der Tradition von Dada, Surrealismus und Fluxusaktionen wie die von Joseph Beuys verortet, bewegend über die Einspielung von autobiographischen Material in einer seiner letzten Produktionen, dem Fluxus-Oratorium *Die Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008) dargestellt hat, ergäbe sich aus der Verbindung der eigenen Erfahrung mit kulturellen Rastern die Vorstellung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die für spätere Erinnerungen unabdingbar wären. Auch wenn Schlingensiefel seiner Erinnerung nicht traut, scheint er doch in der Suche nach Sinn und eigener Identität eine eigene Lebensgeschichte performativ einrichten zu wollen. Dies verweist zumindest indirekt darauf, dass menschliche Individuen also auf mehr oder weniger dramatische Handlungsstrukturen angewiesen sind, um dem unstrukturiert-komplex Anderen, dem gestaltlosen „Realen“ zu begegnen. „The mind is a storyteller“¹², so Jonathan Gottshall. Menschen sehen ständig Gestalten und Gesichter in un eindeutigen Reizen wie etwa Wolken etc., sie besitzen einen angeborenen Hang zur Anthropomorphisierung. Sie konstruieren perpetuierend Storys, wie es gerade das immer noch aktuelle Erzähltheater aufzeigt: Vorbildlich waren hier Castorfs Volksbühne, 1999 etwa mit *Dämonen* von Fjodor Dostojewski, die Arbeiten von Johan Simons oder romannahe Theatertexte wie *Jelineks Sportstück* (1998). Eine dem Erzähltheater eigene epische Perspektive verlangt, dass die Schauspieler Distanz zum Bühnengeschehen halten, um dann – halb vorbereitet wirkend und unbewusst lauernd – plötzlich in eine gesteigerte Intensität des Dramatischen zu wechseln. Die Zuschauer erleben abrupte Übergänge zwischen zwei Formen des theatral Möglichen: Zwischen wirkungsvoller, performativer Ansprache durch den Erzählenden und dem Identifikation einfordernden dramatischen Dialog der Figuren. So eignet sich das Theater Geschichten dramatisch sowohl aus Romanen als auch aus Filmen an und stellt sie zugleich postdramatisch in Frage: Homers *Ilias*, Theodor Fontanes *Effi Briest*, Leo Tolstois *Anna Karenina* sowie *Krieg und Frieden*, Thomas Manns *Zauberberg*, Jack Londons *Ruf der Wildnis*, Jonathan Littells *Die Wohlgesinnten*, Uwe Tellkamps *Der Turm*, Clemens Meyers *Als wir träumten* und Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill*. Stoffe von Gustave Flaubert bis Günter Grass und Filmstorys von Federico Fellini bis Luchino Visconti sichern den Theatern das, was ihnen eine radikale Postdramatik vorenthielt: Anregende und aufregende Storys, psychologisch glaubhafte Charaktere und auf die

12 Gottshall, Jonathan: *The Storytelling Animal*, N.Y. 2012.

Lebenswelt der Zuschauer bezogene Konflikte. Andererseits erlauben sie dem Regietheater die partielle Aussetzung des Dramatischen, näherten sich so wieder dem Postdramatischen. Erzähltheater erschien so manchen als Inszenierung einer bewussten oder unbewussten Sehnsucht nach Geschichten. Dagegen spräche, dass viele Zuschauer die Roman- und Filmhandlungen bereits kannten. So ginge es im Erzähltheater vielleicht gar nicht so sehr um die Überraschung in der unvorhersehbaren Wendung des Anderen, sondern mehr um den einzelnen Moment, das ästhetische Erlebnis in der Präsenz des Ereignisses. Nicht der dramaturgisch sauber eingefädelt Konflikt, nicht die dramatische Handlungsspannung interessierten das Publikum, sondern die Spannung zwischen dem Geschehen auf der Bühne und den Zuschauern; der anhaltende Wechsel zwischen Rollenspiel und distanzierender Erzählung auf der Bühne lenkte die Aufmerksamkeit im Bruch der Ebenen auf den Moment und den performativen Akt der Herstellung einer Rolle bzw. des Verlassens derselben als dramaturgischer Umschlagsmoment.

Insofern bezeichnete das Phänomen des Erzähltheaters den gegenwärtig höchst aktuellen ambivalenten theaterästhetischen Zustand des deutschsprachigen Regietheaters zwischen Vorführen und Einfühlen, zwischen Performanz und Rollenspiel. Wie das Beispiel des Erzähltheaters, aber eigentlich wie jede Theateraufführung zeigt, projizieren Zuschauer (auch als geforderte Mitperformer) Gestalten in unverbundene Teileindrücke, gehen von Kausalitäten aus, auch wenn diese seit Hume und Kant, erst recht seit Nietzsche außerhalb des anthropozentrischen korrelationistischen Zirkels der modernen Erkenntnis¹³ nicht mehr verifiziert werden könnten, aber vielleicht grundlegend über eine radikale Repräsentationskritik hinaus gesehen falsifizierbar sein können sollten. Dies scheint über das Erzähltheater dramatisch hinausgehend die anhaltende Widerstandskraft des dramatischen Textes auch in kausal nachvollziehbaren Handlungsstrukturen zu erklären, etwa in Stücken von Theresia Walser, Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, Lukas Bärfuss, Oliver Bukowski, Moritz Rinke, Igor Bauersima, Jon Fosse, John von Düffel, Lutz Hübner, Philipp Löhle, Anja Hilling, Nis-Momme Stockmann oder Dirk Laucke. Spannend schien weiterhin – mit Schiller – die Realität hinter den Masken des Anderen und – mit Brecht – hinter den Geschäftsmauern. Auch die Regie inszeniert mit David Bösch, Roger Vontobel, Burkhard Kosminski, Alvis Hermanis oder Jette Steckel oft auffallend traditionell-dramatisch. Besonders

13 Korrelationismus nennt Quentin Meillassoux diese die Erkenntnis bestimmende Konstellation, vgl. Meillassoux, Quentin: *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*, London 2010; Meillassoux, Quentin: *Time Without Becoming*, Mailand 2014; Avanesian, Armen (Hg.): *Realismus Jetzt. Spekulative Philosophie und Metaphysik für das 21. Jahrhundert*, Berlin 2013; Vgl. hierzu Englhart, Andreas: *Das Theater des Anderen*, Bielefeld 2018.

aktuell wirken, wie bereits angeführt, Simon Stones neorealistische Überschreibungen, die gerne naturalistische Texte ins aktuell Heutige übertragen und sich dezidiert an realistischen TV-Seriendramaturgien orientieren.

6. DIE (NEUE) FRAGE NACH DER REALITÄT

Ähnlich wie den Geschichten und den Perspektivierungen in Helden erging es der Realität und jeder Form des Realismus. In einigen performativen Produktionen waren realistisches Acting, ja zum Teil jedes Acten (insbesondere in der Tradition von Stanislawski) überhaupt verdächtig. Die Performativität im Sinne eines Doing im Sprechakt hatte in der Postmoderne (mit Derrida, der Austin radikalisierte) keinen Grund mehr, von dem bestimmbar war, was Schauspielen und was echtes Handeln bedeute.¹⁴ Das hing selbstverständlich mit der Radikalisierung eines Skeptizismus zusammen, der der Moderne seit Kant und der Romantik inhärent war, sich aber in der Postmoderne theoretisch grenzenlos ausbreitete. Der Dramatiker Lukas Bärfuss stellt fest, dass „grundlegende Begriffe, wie etwa die Wahrheit“, in heutigen Zeiten im Gegensatz zu früher sogar in westlichen Demokratien „unsicher und verhandelbar geworden“ sind.¹⁵ So war das „Reale“ nur noch indirekt, als Energie oder Überschuss bemerkbar, keineswegs gab es nun mehr Halt für Thesen im möglichen Widerstand der Falsifikation, wie es vor einigen (sehr fern erscheinenden) Zeiten noch der damals die akademische Welt stark beeinflussende Karl Popper forderte.¹⁶ Im Theater und in der performativen Theorie dominierten dementsprechend Ansätze des Entzugs. Neuerdings werden Gegenstimmen zumindest in der Philosophie immer lauter. Umberto Eco, Maurizio Ferraris und Markus Gabriel kritisierten eine hermetisch-postmoderne Folie des ständigen

14 Vgl. Derrida, Jacques: Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation, in: Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main 1972, S. 341–398; Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz, Frankfurt am Main 1982.

15 Bärfuss, Lukas: Interview, <https://www.blick.ch/news/politik/abstimmungen/der-schweizer-erfolgsautor-lukas-baerfuss-ueber-seinen-aufstieg-von-der-gasse-zum-vorzeigeeintellektuellen-ich-weiss-was-es-heisst-arm-zu-sein-id6448350.html>. Bärfuss dialektisch argumentierend weiter: „Nach der US-Wahl ist auch Positives entstanden. Darauf muss man bauen. Die akademische Welt der USA muss sich zum Beispiel endlich wieder um den Begriff der Wahrheit kümmern.“

16 Vgl. Popper, Karl: Logik der Forschung, Heidelberg 2002.

Entzugs.¹⁷ Neuer und Spekulativer Realismus bewerten (post-)moderne Konstruktivismen als Übertreibungen: Eine soziale oder naturwissenschaftlich ermittelbare bzw. falsifizierbare Realität solle unabhängig von menschlichen Zuschreibungen existieren. Nicht jede Interpretation wäre potenziell gleichwertig und funktioniere je nach sozialer Situation, psychologischer Stimmung, biologischer Basis und sich ständig verändernder Umwelt gleich gut. Der neue Fokus auf die soziale und physikalische Wirklichkeit zeitigte in den Medien einen Trend hin zum vorgeblich Authentischen, selbstbehaaupteten Wahren und inszenierten oder eben echten Echten. Dokumentarfilme erlebten eine Renaissance. Dokudramen und Dokusoaps bereicherten das mediale Angebot. Aktionskunst und performatives Theater stellten die Grenze zwischen Rollenspiel und alltäglichem Handeln in Frage. Youtube präsentierte privat-öffentliche Lebenswelten, Popkultur und Politik spielten mit dem Pathos der Authentizität. Beispielgebend wurde das in Gießen ausgebildete Kollektiv Rimini Protokoll (Helgard Haug/Stefan Kaegi/Daniel Wetzel), das die professionellen Schauspieler, die in der Rolle jemand Anderen spielt, durch die Laien als sogenannten Experten des Alltags ersetzte. Diese stellt sich im lockeren dramaturgischen Gerüst eines Themas wie globale Nachrichtenmedien oder indische Callcenter selbst auf der Bühne oder im theatralisierten Alltagsraum dar. Die Zuschauer sehen also etwas, das nicht mehr dramatischen oder theatralen Regeln der Vereinbarung folgt, sondern das traditionelle Vormachen vermeidet und direkter mit dem Publikum kommuniziert. Dramaturgisch herrscht jedoch keineswegs der Zufall, die Zusammenfügung aller Teile zur Gesamtinszenierung verantwortet Rimini Protokoll durch die Montage der Materialien, wozu auch die verschiedenen Expertendes Alltags gehören. Diese Experten des Alltags können auch die Zuschauer sein, die etwa wie in *Weltklimakonferenz* (2014) zu produktionstragenden Performer wurden. Grundsätzlich wurde von Rimini Protokoll in ihren postdramatischen Produktionen eine Struktur eingezogen, deren Anziehungskraft im Vergleich mit dem traditionellen dramatischen Theater bewusst zurückgenommen wurde, die Bindungskräfte zwischen dem Inszenierungszentrum und den einzelnen -elementen erschienen in der Aufführung postmodern grundiert eher schwach, undeutlich oder nicht begründet. Zugleich verwiesen die Experten des Alltags auf eine Sehnsucht nach Authentizität des Anderen bei gleichzeitigem Verdacht des ubiquitären Rollenspiels und Resonanzverlusts in einer Inszenierungsgesellschaft, auf die insgesamt gesehen das deutschsprachige Theater seit der Jahrtausendwende mit seinen vielfältigen innovativen Dramaturgien eines Dokumentartheaters antwortete. Im Verfehlen, in den Brüchen ergäbe sich idealerweise für die Zuschauer der Eindruck des Authentischen, aber auch in der Intuition, dass dabei

17 Vgl. Gabriel, Markus (Hg.): Neuer Realismus, Berlin 2014; Ferraris, Maurizio: Introduction to New Realism, London 2015.

eine weitgehend unbewusste Realitätsprüfung in der Resonanz mit dem Anderen stattfand.

7. DAS WIRKLICHE LEIDEN DES ANDEREN

Neue politische wie gesellschaftliche und kulturelle Ereignisse nach der Jahrtausendwende, insbesondere eine veränderte soziale Wirklichkeit, eine Wiederkehr der Ökonomie als Thema und gegenwärtig besonders das Thema des Klimawandels, prägten die Bühnengebote der letzten Jahre. Dies kulminierte in eine Richtung, polarisiert in ein von Milo Rau propagiertes dezidiert traditionell-ethisches „Trotzdem“ in der Inszenierung. Dieses nehme wieder ernst, dass ein „Wesen leidet und zu Grunde geht, dass jemand zusticht mit einer bestimmten Geschwindigkeit und einer bestimmten Kraftanstrengung und einem wirren Empfinden“. Es gäbe theatralisierbare „Positionen in diesem ‚Spiel‘“, die „REAL sind, die aus der allgemeinen symbolischen Verabredung herausfallen.“ Damit wäre jedoch nicht das lacansche Reale des performativ-postdramatischen Theaters gemeint, sondern das Leiden des Anderen, das der Solipsismus postmoderner Theaterformen nicht erreiche, für den er sich kaum oder gar nicht interessiere. Ethisch-moralische Produktionsperspektiven erreichten hingegen, dass „man von dieser REALITÄT selbst infiziert“ würde, „nicht nur belästigt, analysiert, abgestoßen oder hysterisiert, verpestet oder gereinigt, sondern gleichsam unheilbar verwirrt und zerrütet“.¹⁸ Rau formuliert gerade vor dem Hintergrund seiner (Re)Enactments, die wie in *Hate Radio* (2010) oder (seinen viel kritisierten) *Five Easy Pieces* (2016) keineswegs die Realität des schrecklichen Vergangenen, aber die Atmosphäre des Horrors und Terrors evozieren wollen, eine manifeste Kritik an der Repräsentationskritik und damit an der Postmoderne seit den 1960er-Jahren – Theater solle sich wieder seiner traditionellen Funktion als moralische Anstalt der Aufklärung bewusstwerden. Dies steht in einem eigenartigen Einklang und zugleich in einem erkennbaren Kontrast zum Theater als sozialen Ort, wie ihn Matthias Lilienthal fordert. Und fast dialektisch zu verstehen oszillierte das Andere hierbei über den dem Ästhetischen – bei Rau wie bei Lilienthal – eigentümlichen Spalt, der in der gesellschaftlichen und ästhetischen Eigenart von Kunst immer wieder von neuem aufbricht. Für den Philosophen Christoph Menke wäre das Ästhetische „zwar befreiend und verändernd“, aber „nicht ‚politisch““. Damit stünde dem Sozialen im Theater (vgl. Lilienthals Theater als sozialer Ort) wieder die Unabhängigkeit

18 Milo Rau in einem Telefongespräch mit Elisabeth Bronfen, in: Bossart, Rolf (Hg.): Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder, Berlin 2013, S. 176f.

der Kunst gegenüber (trotzig bis zur Peinlichkeit leider Frank Castorf in Fragen der Genderngerechtigkeit). Als „Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte“ (Nietzsche)“ sei es „weder produktiv noch praktisch“.¹⁹ Diese Kräfte schlagen polarisierend gesehen nach zwei Richtungen aus: Zum einen sublimiert im Theater als Auskunftsmittel, in dem auf der Bühne gesellschaftlich-soziale und politische Vorgänge dargestellt werden, die mit einer gewissen Notwendigkeit dramatische Konflikte, die menschliches Leben prägen, vermitteln und kritisieren. Zum anderen im energetischen Theater als performativen Akt, als Präsenz, die die Bedeutungsweisung stört oder unterbricht und somit Stereotypen in der Wahrnehmung bewusst macht, dekonstruiert oder auflöst. Was ist dementsprechend heute politisch wirksames Theater: Politisches Theater (dramatisch) machen oder Theater politisch machen (postdramatisch)?²⁰ Gerade für das Theater stellt sich uns in der Tradition eines bürgerlichen Theaterverständnisses Lessings (der mitleidigste Mensch sei der beste Mensch) die Frage, ob und wie uns das Leiden des Anderen betrifft. Berührt uns das Leiden der Anderen in ärmeren Schichten oder in Ländern der Dritten oder Vierten Welt, des Anderen als uns nicht ähnliche oder gar fremde Erscheinung auch oder besonders im Theater wirklich? Augenscheinlich tendieren neuere Richtungen im Theater dazu, Theater wieder als Kritik der übergreifenden Ästhetisierung des Anderen, auch gerade in einem posthumanistischen Theater, die mit einer gewissen Désinvolture in der postmodernen Inszenierungsgesellschaft einhergeht, zu verstehen. Aus ethischer Perspektive wäre zu fragen, ob die Gewalt des Realen als Parallelität der Sensationen „neben“ einer unbeteiligten symbolischen Ordnung auf der Bühne zu affirmieren wäre oder ob dialektisch eine bürgerliche Ästhetik des Mit-Leidens entgegengesetzt werden soll? Inwieweit kann das Theater heute noch eine moralische Anstalt im traditionellen Sinne sein? Wäre ein Blick zurück in die *Hamburgische Dramaturgie* mit ihrer Forderung nach gemischten Charakteren zu richten, in der Lessing in Furcht und Mitleid der Zuschauer das Wirkungsziel sah, mit der bürgerlich-eigenwilligen Interpretation Aristoteles', all das sei uns „fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre, oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde“. Und all dasjenige fänden wir „mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde“.²¹ Noch heute finden sich in den populärvisuellen Medien Grundzüge der bürgerlichen Ästhetik des späten 18. Jahrhunderts: Durchscheinend vom bürgerlichen Trauerspiel über das bürgerliche Rührstück, das Melodram und das Well-Made-Play des 19. Jahrhunderts bis zur Autoren- oder Qualitätsserie wie *The Wire* und den erfolgreichen, traditionell gebauten Stücken von Lars Noren (*Dämonen*)

19 Menke, Christoph: Die Kraft der Kunst, Berlin 2013, S. 14.

20 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Das Politische Schreiben, Berlin 2002.

21 Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, Bd. 2 (Hamburg 1769), S. 81.

bis Yasmina Reza (*Der Gott des Gemetzels*); auf den Bühnen weitergeschrieben und in Szene gesetzt durch Simon Stone, etwa in seiner Basler Inszenierung von Anton Tschechows *Drei Schwestern*. Stones *Drei Schwestern* erscheinen einigen jedoch unzeitgemäß wie eine TV-Serie, da sie den Realismus nicht als bürgerliche Ideologie entlarven. Für sie wäre die aktuelle posthumanistische, postdramatische Inszenierung von Susanne Kennedys *Drei Schwestern* an den Münchner Kammerspielen ein Theater der Zukunft, das sich von bürgerlicher Identität per se verabschiedet hat.

8. MIT UND NACH BRECHT: POLITISCHES THEATER ODER THEATER POLITISCH MACHEN?

Der unlängst verstorbene Johann Kresnik, Vertreter eines dezidiert politischen Tanztheaters, meinte auf die Frage zum politischen Theater, dass man, wenn man heute echte Flüchtlinge auf die Bühne bringt, nicht darüber reflektiere, wieso es Flüchtlinge gäbe.²² Dies verweist zumindest indirekt auf die Frage, ob man gegenwärtig politisches Theater und/oder Theater politisch macht bzw. ob man, und das wäre eine weitere spannende Unterscheidung, politisches Theater und/oder Theater politisch machen sollte? Selbstverständlich lassen sich weder dramatische noch theatrale Texte, also Dramen bzw. Theatertexte und Aufführungen bzw. Inszenierungen diesen beiden polarisierten ästhetischen Positionierungen trennscharf zuteilen. Dies umso mehr als heute neben allen reflektierenden Grabenkämpfen an sich alles möglich und in bestimmten Grenzen (die sich institutionell bzw. lokal am jeweiligen Tendenzbetrieb Theater einrichten) auch erlaubt, wenn nicht gefordert ist. Brechts Gestus initiierte für das Gegenwartstheater zwei Entwicklungen, die sich eigentlich widersprechen: Zum einen den Gestus nach Brecht als postdramatisches, performatives Theater der Wirksamkeit, das die Dialektik aufbrach und Bedeutungs- und somit Gestaltzuweisungen gegenüber dem Anderen verunmöglichte. Zum anderen ein neuer sozialer Realismus, der das Typische, die gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Strukturen unromantisch zu erkennen wie zu vermitteln sucht. Postdramatisches oder performatives Theater reagierte seit den 1960er-Jahren auf die Überkomplexität und ubiquitäre Theatralität der sozialen, politischen, wirtschaftlichen, biologisch-physikalischen und privaten Welt.²³ Den gültigen Codes, mentale Stereotypen sowie traditionellen

22 Vgl. Johann Kresnik: „Den Körper in den Kampf werfen“. Johann Kresnik im Gespräch mit Ulrike Timm, https://www.deutschlandfunkkultur.de/choreograf-johann-kresnik-den-koerper-in-den-kampf-werfen.970.de.html?dram:article_id=433708.

23 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin 2013.

Gestaltungen im Rollenspiel wären das Unperfekte, der Fehler, das Versagen oder gar psychische und physische Verletzungen bis hin zum Tod entgegenzusetzen. She She Pop verbündeten sich in der *Relevanz-Show* mit dem gewöhnlichen Publikum, forderten in *50 Grades of Shame* in der Tradition des Living Theatres zur Orgie der nicht allzu attraktiven Körper im Zuschauerraum auf, Gob Squad spielten in *Super Night Show* mit auf den Straßen der Stadt zufällig angetroffenen Passanten dilettantisch Liebesszenen. Alle Beteiligten erkannten: Der Andere, der sich in seiner Unähnlichkeit in nichts von mir unterscheidet, wäre genauso peinlich und unperfekt wie ich. René Polleschs zentrale Kritik ist dementsprechend die an der Ähnlichkeit im erkennbar Dramatischen. Wir spielen alle unsere Rollen, aber im Bewusstsein einer knallharten Normalität und eines Normalisierungsdrucks irgendwie immer zu schlecht. Gerade weil jeder gerne relevant wäre, einen perfekten Körper hätte und eine perfekte Rolle spielen wolle, gerate er in die Normalisierungsfalle, was durch die Präsentation unzusammenhängender Bedeutungsangebote und das Subvertieren jeder Perfektion und Professionalität zu dekonstruieren wäre. Dialektisch gesehen schließe jedoch, so die Kritik an dieser postmodernen Theaterästhetik, in der gesuchten Unähnlichkeit der Solipsismus der reinen Selbstbezüglichkeit des Subjekts zurück. Von Thomas Ostermeier (*Plädoyer für ein realistisches Theater*) und Milo Rau (*Was tun?*) bis hin zu Peter Laudenbach und Bernd Stegemann (*Lob des Realismus, Kritik des Theaters*) wird dieser eine originäre biedermeierliche politische Naivität unterstellt.²⁴ Performer erzeugten nur Aufmerksamkeit über Präsenzeffekte, der performative Freiraum würde nach Frank M. Raddatz (*Das mimetische Dilemma*), der die Möglichkeit der Grenzüberschreitung im schillerschen Spiel propagiert, eher das Herrschende bestätigen.²⁵ Weder Produzierende noch Rezipierende lernten etwas über tatsächliche Macht- und Wirtschaftsstrukturen, die erlaubten, dass Wenige Macht und Geld hätten, Viele jedoch arm, ohne Einfluss und unwissend wären. Die Ibsen-Produktion *Gespenster* des Kollektivs Markus&Markus, in der Performer und betroffenes Publikum eine alte Frau in den Suizid begleiten, das Publikum „au-

24 Vgl. Ostermeier, Thomas: Erkenntnisse über die Wirklichkeit des menschlichen Miteinanders. Plädoyer für ein realistisches Theater, in: Kräfte messen. Das Körper Studio Junge Regie. Bd. 6, hg. von Kai-Michael Hartig, Hamburg 2009, S. 48–51; Ostermeier, Thomas: Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung, in: Theater der Zeit 7/1999, S. 10–15; Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters, Berlin 2013; Stegemann, Bernd: Lob des Realismus, Berlin 2015; Rau, Milo: Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft, Berlin 2013; Engler, Wolfgang: Authentizität! Von Exzentrikern, Dealern und Spielverderbern, Berlin 2017.

25 Vgl. Raddatz, Frank M.: Das mimetische Dilemma, in: Lettre International 114 (2016), S. 76–81.

thentisches“ Sterben im Videofilm miterlebt, provozierte hitzige Diskussionen. Doch die Attraktion beruhte insbesondere auf dem schockierenden Präsenzeffekt des Sterbens. Keineswegs versuchten Markus&Markus, die gesellschaftliche Situation zu erhellen, in der eine alte Frau „freiwillig“ den Tod suchte, in der in einer neoliberalen Effizienzgesellschaft ihrer offensichtlichen Altersdepression attraktive Angebote zur aktiv-leichten Sterbehilfe gegenüberstanden; wieso verweigerten Markus und Markus eine wie auch immer gestaltete Darstellung von eindeutigen Machtstrukturen? Weil, vor postmodern philosophierendem Hintergrund, jede Eindeutigkeit als Reduktion einer angeblich unendlichen Komplexität totalitär gegenüber dem Anderen wäre, weil in der Tradition althusserschem Posthumanismus das leidende Subjekt nicht im Zentrum theatral-postdramatischer Theoriebildung stünde. Diesen Posthumanismus in seiner negativen Perspektivierung den an Artaud und der Avantgarde orientierten spannenden Theaterexperimenten Susanne Kennedys unterzuschieben, wäre vielleicht schon deshalb ungerecht, weil Kennedy zentrale Aspekte unserer Gegenwart und mutmaßlichen Zukunft nur sichtbar zur Darstellung bringt. Dennoch wäre noch mal die Frage Kresniks aufzugreifen, was echte Flüchtende bzw. Schutzsuchende auf der Theaterbühne eines politischen Theaters zu suchen hätten. Ostermeier fordert deswegen ein realistisches Theater, das die soziale Gegenwart nicht eins zu eins widerspiegelte, sondern das Wesen des menschlichen Miteinanders in der Inszenierung des Anderen erfasst, insbesondere versteckte Macht- und Wirtschaftsbeziehungen entdeckt, diskutiert sowie kritisiert. Der Intendant der Schaubühne bezichtigt postmodern-performatives Theater der Kapitulation vor einer angeblich zu komplexen Wirklichkeit des Anderen, es bliebe programmatisch unentschieden; er würde gar von einem „kapitalistischen Realismus sprechen, weil diese Kunstform, ähnlich wie der sozialistische Realismus des Ostblocks, nichts anderes tut, als das Weltbild des Kapitalismus zu bestätigen und so keine Gefahr für die herrschende Doktrin darstellt.“²⁶ In Ostermeiers Inszenierung von Ibsens *Völkfeind* (2012), die durch globale Regionen und Städte wie Berlin, Moskau, Neu Delhi, Istanbul oder Minsk tourte, öffneten die Figuren, ohne aus der Rolle zu fallen, die Diskussion über Ethik, Moral, Ideale und lokale Realpolitik für das Publikum, nachdem Dr. Stockmann im 4. Akt seine berühmte Rede, angereichert mit Auszügen aus dem situationistisch-linken Manifest *Der kommende Aufstand* des Unsichtbaren Komitees, gehalten hat. In den oft hitzig-engagierten Diskussionen wurde das realistische Rollenspiel so weit wie möglich fortgeführt, wiewohl performative Elemente stärker betont wurden. Das Publikum war und spielte die von Dr. Stockmann einberufene öffentliche Anhörung, es funktionierte als Kulisse wie als reale lokale Bürgerversammlung. Ostermeier vermied mit seinem realistischem Inszenierungsstil dezidiert, den Han-

26 Th. Ostermeier: Erkenntnisse, S. 49f.

delnden ihre schon von Ibsen intendierte Grauzeichnung zu nehmen. Die Figuren offenbarten im Spiel das weite Feld zwischen Auflehnung und Anpassung, ethisch redend und doch in der Entscheidung die eigenen Interessen nicht aus den Augen verlierend, widerstehend und ängstlich zugleich. Man konnte sich mit einigem Mut zur Selbsterkenntnis in allen Figuren als das inszenierte Andere spiegeln, erkannte in einem Theater der Neoaufklärung die eigenen Determinationen und einrichtenden Machtbeziehungen sowie -strukturen wieder. Mit Brecht ging es in Ostermeiers sozialem Realismus um Widersprüche, die sich dialektisch zumindest in der Erkenntnis des Drückenden zur Aufführung brachten, während zugleich eine neue Gesellschaftsordnung gefordert wurde. Neuer Realismus, Gesellschaftskritik und Aufruf zur Revolution ließen wieder eine Utopie zu und hatten den Mut zur Aufdeckung von Strukturen wie zur eindeutigen Benennung der Schuldigen.

9. SCHLUSS MIT DER GEDULD! BITTE MEHR FAKTEN UND ENGAGEMENT!

Aktuellste Herausforderung für das Theater wie die anderen Medien ist also die wieder relevante Frage nach Wirklichkeit, Erkennen des „Bullshits“ und dringendem notwendigem Engagement.²⁷ Greta Thunberg beharrt auf dem Erschrecken angesichts der wissenschaftlichen Fakten des Klimawandels. Philipp Ruch vom Zentrum für politische Schönheit mit seinem selbst propagierten aggressiven Humanismus(!) plädiert dafür, dass nun endlich Schluss sei mit der Geduld.²⁸ Milo Rau fordert, dass die Zeit der reinen Repräsentationskritik und fröhlichen Postmoderne vorbei sein müsse,²⁹ es gehe „nicht mehr darum, die Welt darzustellen. Es geht darum, sie zu verändern. Nicht die Darstellung des Realen ist das Ziel, sondern dass die Darstellung selbst real wird.“³⁰ Yael Ronen überträgt reale Konflikte ins Theaterspiel, Simon Stone entstaubt den Naturalismus, Nicolas Stemann setzt mehrfach reflektiert das Reale in Szene, Christiane Mudra sucht, findet und präsentiert Fakten aus dem Archiv der Unmenschlichen und Bernd Stegemann singt das Lob des Realismus. Die Welt sei gar nicht so überkomplex, wie postmodern behauptet – politisch Aufgeklärte wehren sich gegen eine postfaktische Vorstellungswelt,

27 Vgl. Distelhorst, Lars: Kritik des Postfaktischen, München 2019; M. Gabriel (Hg.): Realismus; Rau, Milo: Globaler Realismus, Berlin 2018.

28 Vgl. Ruch, Philipp: Wenn nicht wir, wer dann? Ein politisches Manifest, München 2015; Ruch, Philipp: Schluss mit der Geduld, München 2019.

29 Vgl. Rau, Milo: Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft, Berlin 2013.

30 Rau, Milo: Das Genter Manifest („Erstens“), <http://international-institute.de/stadttheater-der-zukunft-das-genter-manifest/>.

in der „alternative facts“ zur Normalität werden. Die Zeit der fröhlichen Postmoderne, ihrer programmatischen Indifferenz scheint vorbei zu sein. Für Hannah Arendt, die gerade an den Universitäten und in den Dramaturgien wiederentdeckt wird, stellt die Indifferenz die „größte Gefahr dar, auch wenn sie weit verbreitet ist“. Nur „ein bisschen weniger gefährlich ist eine andere gängige moderne Erscheinung: die häufig anzutreffende Tendenz, das Urteilen überhaupt zu verweigern.“ Diese Verweigerung wäre unter Umständen eine postmoderne, die – nicht unpolemisch zugespitzt – einiges dazu beigetragen hat, dass aus der kritischen Institution des Theaters ein selbstreferentieller Betrieb zur Befriedigung der satten Egos in reichen Ländern wurde. Aus dem „Unwillen oder der Unfähigkeit, seine Beispiele und seinen Umgang zu wählen, und dem Unwillen oder der Unfähigkeit, durch Urteil zu Anderen in Beziehung zu treten“, entstünden nach Arendt so die tatsächlichen „skandala“, die wirklichen Stolpersteine, welche menschliche Macht nicht beseitigen kann, weil sie nicht von menschlichen oder menschlich verständlichen Motiven verursacht wurden. Darin liegt der Horror des Bösen und zugleich seine Banalität“. ³¹ Soziales Engagement, das Mitleid mit dem Anderen, das Erkennen und Kommunizieren von manifesten Ungerechtigkeiten, Umweltkatastrophen sowie undemokratischen Machtstrukturen und eine neue Suche nach einer besseren Welt, nach Utopien, scheinen im neuen engagierten Theater Milo Raus, Philipp Ruchs, Christiane Mudras, Simon Stones oder Yael Ronens die aktuellsten Trends zu sein.

31 Arendt, Hannah: Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik, München 2006, S. 150.