

Nº1

als ob / in echt

Schauspielerei, Schauspielerei und nochmals

Schauspielerei, darin liegt fast die gesamte Macht der Rede.

(Demosthenes)

Philosophie und Theater sind ein schwieriges Paar. Sie sind so gut wie gleichaltrig, haben dieselbe Herkunft, wohnen nicht weit voneinander entfernt, haben sogar einige Kinder gemeinsam gezeugt, doch ist ihre Beziehung ein Wechselbad von Verführung und Verdacht, Faszination und Vorwürfen. Mal gehen sie getrennte Wege, mal versuchen sie, sich wieder anzunähern, und bald geht dann der Streit von vorne los. Die Ausgangssituation dieser stürmischen Beziehung ist altbekannt. Seit Plato versucht die Philosophie, die Realität von der Illusion, die Wahrheit von der Lüge zu trennen. Sie sagt: Was wir, in der Höhle gefesselt, wahrnehmen, sind Affekte und Erscheinungen (oder marxistisch: Warenfetische), also keine Realität, sondern ein Schattentheater. Es kommt aber darauf an, das Licht der Wahrheit und der Vernunft da draußen zu erblicken. Hingegen will das Theater von diesen Unterscheidungen nichts wissen. Theater, so Foucault, kann nur funktionieren, wenn es die Nicht-Differenz zwischen Wahr und Falsch, Realität

und Illusion annimmt¹. Da hätten wir den Salat. Der Philosoph versuche, klare und eindeutige Gedankengänge zu formulieren, fühle sich dabei von dem Dramatiker ständig gestört, der sein Vergnügen daran habe, die Trennlinien zwischen Vernunft und Wahn zu verwischen, mit Irrlichtern und Ambivalenzen zu spielen. So zumindest die konventionelle Darstellung. Also hätte jemand, der (wie ich gerade) versucht, das Theater von einem philosophischen Standpunkt aus zu betrachten, alle Chancen, völlig danebenzuliegen.

Diese Schilderung ist aber etwas überholt. Seit gut vierzig Jahren haben die meisten Philosophen aufgehört, die Wahrheit als zentrale Kategorie anzuerkennen. Stattdessen konkurrieren auf dem Ideenmarkt subjektive Sichtweisen, soziale Konstrukte oder freischwebende Signifikate miteinander. An der Grenze zwischen Realität und Illusion wurden die Wachposten weitgehend aufgelöst. Insofern kann man sagen, dass die Philosophie theatralischer geworden ist. Dafür spricht auch, dass der Philosoph nunmehr auf Selbstdarstellung setzt, auf die elegante Sprache, den unterhaltsamen Medienauftritt und die kalkulierte Provokation.

Und nicht nur ist in der letzten Epoche die Philosophie theatralischer, auch ist das Theater philosophischer geworden, zumindest wenn wir Kojèves Kriterium annehmen, wonach eine Aussage dann philosophisch wird, wenn die Frage in Frage gestellt wird, also wenn die Bedingungen und angewandten Mittel des Diskurses selbst zum Gegenstand des Diskurses werden. Wie wir wissen, wurde diese Übung, selbstreflexives Diskurstheater genannt, auf deutschen Bühnen extrem praktiziert. Wahrscheinlich war es nötig, die Zerstörung der Einfühlung bis in die letzte Konsequenz durchzuführen. Doch werden die Grenzen des Genres schnell erreicht und mit ihnen die Langeweile des Zuschauers. Wie zwei einander gegenüberstehende Spiegel kann Selbstreflexion nur eine sich endlos wiederholende Leere wiedergeben.

Wir können also annehmen, dass Philosophie und Theater in ihrem jetzigen Zustand zu nah beieinander stehen, um sich noch erkennen

1 Michel Foucault, »Die Bühne der Philosophie« (1978) in Schriften, Bd. 3

zu können. Es täte beiden gut, wieder Abstand zu nehmen. Selbstverständlich habe ich hier eine Tendenz grob verallgemeinert. Nicht alle Philosophen haben sich auf Selbstdarstellung und nicht alle Theaterproduzenten auf Intellektualismus eingelassen. Es wird weiterhin und sogar verstärkt auf die spezifische Kraft der Theatersprache gesetzt, das Handwerk, die Körperlichkeit, vor allem die Theatralität, also alle Ausdrucksformen, die dem Text entgehen bzw. ihn überschreiten.

Wie wir merken, ist hier der relevante Gegensatz nicht der Unterschied zwischen Realität und Fiktion, sondern zwischen verbaler und nichtverbaler Sprache. Bereits in der Antike hatten ausgerechnet die großen Redekünstler (obwohl sie von der Macht der Eloquenz lebten) darauf hingewiesen, wie unbefriedigend und fundamental beschränkt die Sprache ist, wenn es darauf ankommt, eine Erfahrung wiederzugeben. Erfahrung ist multidimensional, Sprache entrollt sich auf einer Achse. Also muss eine Reduktion stattfinden. Nehmen wir ein dreidimensionales Objekt, eine Geige etwa, zertrampeln und zerfetzen wir es in kleine Teile, die wir dann nacheinander aufreihen: Subjekt, Verb, Prädikat. Da haben wir die Geige in sprachlicher Form. Sprache ist die notwendige Entfremdung. Deswegen sind Opfer einer traumatischen Erfahrung sprachlos, ihnen fehlen die Worte, um den Erfahrungsklotz wiederzugeben, der ihnen gerade auf den Kopf gefallen ist. Sie können nur gestikulieren und Laute von sich geben. Versuchen sie später, das katastrophale Ereignis zu beschreiben, dann benötigen sie fünfzig Seiten und mehr, um die eine Schocksekunde einigermaßen getreu darzustellen, wobei natürlich die Unmittelbarkeit des komprimierten Augenblicks verloren geht.

Vermutlich haben wir hier einen der Gründe für die Existenz des Theaters: den Versuch, die Unvollkommenheit der artikulierten Sprache zu kompensieren. Mit der Theatralität werden Elemente eingeschlossen, die dem bloßen Text entgehen: Stottern, Kunstpausen, Wiederholungen, Stimmlaute sowie Körpersprache, Tränen, Zittern, Mimik usw. In Rom hatten Cicero und der Schauspieler Roscius häufig Doppelauftritte um die Wette, wer den gleichen Inhalt in mehr Varianten darbieten könne, Roscius pantomimisch oder Cicero rhetorisch.

risch. Für die Zeugen dieses Wettspiels war klar, dass Schauspiel und Redekunst zwei sich ergänzende Darstellungsformen sind, von denen keine näher an der Wahrheit als die andere ist.

Doch wer von Form redet, darf nicht über Inhalt schweigen. Um die selbstreflexive Sackgasse zu meiden, muss auch irgendein Bezug auf »die Welt da draußen« (wieder)hergestellt werden. Und für das Theater ist hier die zu überwindende Trennungslinie nicht nur eine räumliche (Bühne und Außenwelt), sondern auch eine zeitliche (Kulturerbe und Aktualität). Gewöhnlich schlägt sich der Gegensatz in der quälenden Frage nieder: Wie lassen sich Lessing, Schiller und Sophokles mit Bankenkrise, Pädophilie im Internet und Klimawandel verknüpfen? Hier wird also nicht, wie in Foucaults Darstellung, die Nicht-Differenz zwischen Realität und Illusion angenommen. Vielmehr wird versucht, die theatralische Illusion mit »gesellschaftlich relevanten« Inhalten zu füttern, was nicht ohne epistemologische Naivität einhergeht. Denn auf diesem Umweg tritt ein impliziter Realitätsbegriff wieder ein. Es ist nun mal so: Sobald die angenommene »soziale Wirklichkeit« auf die Bühne geholt wird, verwandelt sie sich in Theater. Man wollte außertheatralischen Phänomenen eine Bühne offerieren, hat in der Tat das Einzugsgebiet der Fiktion erweitert. Wenn zum Beispiel Laien auftreten, um ihren Alltag zu dokumentieren, haben nur Schauspielertalente unter ihnen eine Chance, und sie verstellen ihre unmittelbare Erfahrungswelt, weil diese meistens nicht »bühnentauglich«, sondern banal und platt ist.

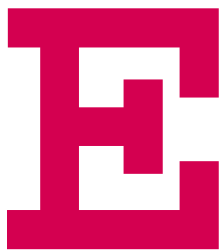
Der alte Gegensatz zwischen Form und Inhalt, Realität und Fiktion lässt sich jedoch mit der Frage der Darstellbarkeit überwinden. Die meisten Tatsachen und Zusammenhänge, die unser Leben prägen, nehmen wir nicht aus unmittelbarer Erfahrung wahr. Wir empfangen sie über verschiedene Medien und wie wir wissen, werden diese Vermittlungen sorgfältig inszeniert. Die gegenwärtige Gesellschaft ist alles außer postdramatisch. Sie wird nicht von einer Einheitsideologie beherrscht, sondern von einer Einheitsdramaturgie, die Kritik und Gegenstimmen integriert, aber nur in vorbestimmten Rahmen und an bestimmten Momenten des Szenarios. Die Nullerjahre haben zur Genü-

ge gezeigt, dass wir sehr wohl mit realen Prozessen konfrontiert sind, die sich nicht auf »große Erzählungen« oder »Simulacres« reduzieren lassen. Und doch, darstellbar sind diese Prozesse nur anhand von Fiktionen, Modellen oder Szenarien. Können ein Problem oder eine Stimmung nicht mehr verschwiegen werden, dann werden sie ins Apokalyptische hochgepuscht, bis die Übersättigung des Publikums erreicht ist, dann werden sie heruntergefahren, die Rückkehr zur Normalität wird vorgespielt, bis kein Mensch mehr darüber nachdenkt. Diese (zum großen Teil spontane) Dramaturgie ist ein sehr effektives Mittel für die Stabilisierung der bestehenden Verhältnisse. Um dagegenzusteuern, wäre es nötig, antizyklisch zu agieren und Darstellungsformen zu entwickeln, die für die herrschende Dramaturgie unannehmbar wären.

Gefühlte Wahrhaftigkeit und Effektivität

Yesterday was dramatic, today is okay

(múm)



s ist erfreulich, dass sich Menschen für das zeitgenössische Theater begeistern, wie es am Leipziger Centraltheater praktiziert wird. Und doch lassen einen manche Argumente aufhorchen. Das Bühnengeschehen sei »wahrhaftiger« geworden, löse »echte Gefühle« aus, es werde »wirklich gerungen« und nicht »als ob« vorgespielt. Also begeben sich das Theater fort von der Illusion in Richtung Authentizität. Im Übrigen gehen auch die erbitterten Gegner des besagten Theaters von denselben Prämissen aus. Sie leiden unter einem Realitätsüberschuss auf der Bühne, möchten dort nicht erfahren, wie schlecht und schmutzig die Welt sei, stattdessen wieder die erhobene Illusion haben, die nicht vorgibt, die Realität zu reflektieren, sondern einen Schutzraum vor dem grauen Alltag bietet. Texttreue heißt ja: Lügen wie gedruckt!

Doch ob pro oder kontra, woher kommt dieses Gefühl, jetzt sei das Bühnengeschehen realitätsnäher als früher? Und von welcher Realität ist hier die Rede?

Offensichtlich ist damit gemeint: Hier rezitiert der Schauspieler nicht einen kanonischen Text, sondern versetzt sich in eine verabredete Situation, spricht die Gegenwartssprache, die er mit dem Publikum teilt, bewegt sich und agiert auf eine Weise, die nicht gekünstelt erscheint. Wie in einem gewöhnlichen Gespräch weiß er nicht im Voraus, wann genau er sich ins Spiel einmischen kann und ob das Zusammenwirken fruchtbar wird oder nicht. Jede Sekunde kann er ohne Schutznetz abstürzen, und das Gelingen wird eben als Überwindung des Scheiterns gefeiert. Das ist alles richtig. Dabei gerät aber das wesentliche Element umso mehr in den Vordergrund, das das Schauspiel von einer Handlungssituation in Echtzeit differenziert, nämlich die Technik. Um den Eindruck der Spontaneität zu erwecken, hat der Schauspieler wochenlang hart geprobt. Das ist das Paradox aller Improvisationskünste. Um einen spontanen Einfall reproduzieren zu können, ist viel mühselige Übung vonnöten. Das »Wahrhaftige« bleibt ein künstliches Erzeugnis, und das ist gut so.

Wir wollen doch hoffen, dass das alte Diderot'sche Paradox noch gilt, wonach die Tränen des Schauspielers nicht aus dessen Augen fließen, sondern aus seinem Gehirn. Ansonsten wäre der Schauspieler, der gutgelaunt nach einer schönen Liebesnacht das Theaterhaus betreten würde, unfähig, eine traurige Szene zu spielen. Ein Schauspieler, der nur seine »echten« Gefühle wiederzugeben vermöchte (ob Freude, Traurigkeit, Langeweile oder Nullbock auf die Bühne heute), wäre kein Schauspieler, er würde eben nicht spielen. Spielen ist immer als-ob tun, daher sollten wir die Behauptung nicht ganz für bare Münze nehmen, hier werde »kein Als-ob-Theater« gespielt. Vielmehr ist es »Als ob wir nicht als-ob spielten«-Theater. In diesem Sinne ist gefühlte Wahrhaftigkeit gesteigerter Illusionismus.

Es sei denn, wir reden von einer anderen Ebene, nämlich der Kommunikation. Sobald Menschen miteinander kommunizieren, und sei es aus völlig realitätsfernen Anlässen, erzeugen sie eine eigene

Wirklichkeit (wie Hannah Arendt konstatierte: Nicht nur die richtigen Ideen, auch die falschen können Wirklichkeit werden). Die Form der Kommunikation, die heute unter Theatermachern auf der Bühne erfolgt, wird als »authentischer« empfunden als die streng hierarchische Form des bürgerlichen Playback-Dramas. Glaubt man zumindest der heute verbreiteten Darstellung, verstand sich früher der Regisseur als »Diener des Autors«, der Schauspieler wiederum als Diener des Regisseurs, während im Schatten der Dramaturg als graue Eminenz für die Aufrechterhaltung der Ordnung sorgte. Nach Hegel'scher Herr-Knecht-Dialektik war es dann nur logisch, dass die Diener irgendwann nach Emanzipation und Selbstermächtigung trachten würden. Die daraus resultierende Frage ist: Wie schafft man einen Raum, der Möglichkeiten öffnet, anstatt einen abgeschlossenen Plan umzusetzen? Von ästhetischen Urteilen ganz abgesehen, zweifelsohne ist diese Form der Kommunikation zwischen Regie und Schauspielern, die Innenpolitik der Bühne sozusagen, demokratischer geworden (wobei es letzten Endes keine demokratische Kunst geben kann, immer entscheidet eine Autorität), sie ist auch spannender, weil nicht abgeschlossen – aber authentischer? Das Wort ist irreführend. Keine Kommunikationsform ist »authentischer« oder »wahrer« als die andere. Die Frage ist nur, ob sie sich zu ihrer erklärten Absicht eignet oder nicht.

Damit wären wir bei der Frage der Effektivität angelangt. Diese scheint die Theaterleute, die über ihr Tun reflektierten, am meisten beschäftigt zu haben. Nicht die Stoffinhalte, die Regiearbeit oder die Schauspielerkunst stehen im Zentrum der großen Theatertheorien, sondern das Publikum, besser gesagt die Einwirkung, die Stoff, Regie und Schauspiel auf das Publikum haben sollen. So war es mit der reinigenden Wirkung der griechischen Tragödie, so war es mit der sprichwörtlichen »moralischen Anstalt«, so war es mit der Brecht'schen Verfremdung, die »kritische Zuschauer« erzeugen sollte. Es mag sein, dass all diese edlen Zwecke lauter Illusionen waren, die Lebenslüge des Theaters. Ja, es mag sein, dass die Zuschauer niemals durch ein Stück gereinigt, moralischer oder kritischer wurden, sondern sich lediglich das holten, wonach sie gesucht hatten (politisches

Theater wird von bereits überzeugten Gleichgesinnten besucht, un-bequeme Inszenierungen von denjenigen, die sich Unbequemlichkeit wünschen). Doch selbst dann hätten wir mit einer konstitutiven Lüge zu tun, worauf die Theatermacher schwer verzichten könnten, ohne ihre Seele zu verlieren. Das wäre sozusagen ein unverzichtbarer Teil des »als ob« – wir tun, als ob wir imstande wären, unser Publikum (und damit ein Stückchen Realität) zu verändern. Wie ist es damit heute? Welchen Effekt soll eine Inszenierung auslösen? Gewiss kann auf diese Frage mit der nihilistischen Begründung verzichtet werden, heute sei der Zuschauer so sehr von medial erzeugten Gewohnheiten eingeschlafert, dass keine Wirkung zu erwarten sei. Doch selbst der Verzicht bliebe nicht ohne Konsequenzen auf den Stil der Aufführungen. Umgekehrt kann man argumentieren, dass zu einer Zeit, in der positive Teilnahme, Motivation und Aktivismus allgemeine Pflichten sind, das Theater dann subversiv wird, wenn es dem Zuschauer die Gelegenheit bietet, endlich einmal vollkommen passiv in seinem Sessel zu sitzen und gegebenenfalls einzuschlafen, ohne eine Botschaft, ohne einen Bewusstseinsänderungseffekt verpasst zu bekommen. Doch auch diese Absicht würde eine besondere Art von Theater bestimmen.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist die Frage der Distanz zwischen Zuschauern und Schauspielern. Ob Schrecken oder Lachen, ein Effekt kann nur aus einer gewissen Entfernung erfolgen. Wie Heiner Müller meinte: »Wenn man mit dem Auge auf dem Gegenstand liegt, sieht man ihn nicht.« Je weniger Distanz, desto weniger Effektivität. Der Zuschauer, der die Fiktion hautnah miterlebt, mag dadurch ein Gefühl der Echtheit haben, doch dieses riecht stark nach Manipulation, ähnlich der flachen Hierarchie und dem Duzen des Chefs am Arbeitsplatz. Die Fremdbestimmung wird zwingender, weil unsichtbar. Wenn man so will, ist es auch ein Erkenntnisgewinn, wenn der Teilnehmer lernt, wie leicht er sich an der Nase herumführen lässt und dass er sogar Spaß daran hat. Man muss das nur bewusst gewollt haben. Jedenfalls ist die Frage der Abstandsbestimmung produktiver als die Echt-falsch-Unterscheidung.

Geht die Geschichte weiter?

Es ist ja wahrscheinlich, dass sich manches auch gegen die Wahrscheinlichkeit abspielt.

(Aristoteles)



urück zum Leipziger Centraltheater. Wenn dort etwas Skandalöses geschieht, dann sicherlich nicht diese spezielle Inszenierung oder jene Art, Regie zu führen. Die diesbezügliche Aufregung von Teilen des Publikums gehört zum Normalzustand. Nein, skandalös oder zumindest erklärungsbedürftig ist überhaupt die Tatsache, dass es dort heute noch Schauspieler gibt, die auf einer Bühne Stücke auf-führen – als ob in den letzten Dekaden nichts geschehen wäre! Wir erinnern uns doch: Um die Jahrtausendwende arbeitete das deutsche Theater munter an der eigenen Abschaffung. Die sprichwörtliche »vierte Wand« zwischen Bühne und Zuschauerraum sollte ein für alle Mal niedergerissen werden und mit ihr gleich die drei anderen. »Theater muss nicht sein« – die große Geste von Castorf, Marthaler, Schlingensief & Co. war eine clevere Art, sich trotz widriger Umstände originell zu behaupten. Im postmodernen Zeitalter ist die avantgardistische Haltung nicht mehr möglich, es kann nicht mehr protzig angekündigt werden: Wir sind die Ersten, die Vorhut der einbrechenden Zukunft. Also wurde stattdessen und ebenso protzig behauptet: Wir sind die Letzten, nach uns wird das Licht gelöscht. Doch damit war eigentlich gemeint: Wir sind die Ersten, die sagen, dass wir die Letzten sind – ein Gestus, der nicht beliebig wiederholt werden konnte. Nach Ende ist Schluss. Es schien also, dass sich die diskursive Selbstrechtfertigung des Theaters ausgespielt hatte.

Und nun das: Es werden heute wieder Shakespeare, Tschechow & Co. aufgeführt, und selbst wenn hier von manchen »Etikettenschwindel« beklagt wird, da nichts von dem ursprünglichen Text zu erkennen sei, es sind doch der bekannte Plot und die bewährten Mittel der dramatischen Erzählung, die gepflegt werden. Haben Theaterpro-

duzenten ihre Ambitionen zurückgeschraubt? Erleben wir eine restaurative Wende? Wie lässt sich die Wiederaufnahme des gewöhnlichen Theaterbetriebs rechtfertigen?

Die schwache Erklärung wäre: Es gibt immer noch gut ausgebildete und talentierte Schauspieler sowie Verrückte, die gern Regie führen, und außerdem Maskenbildner, Ton- und Lichttechniker usw., die sich keine andere Arbeit vorstellen könnten. Es scheint sogar eine gewisse Zahl von Menschen zu geben, die freiwillig im Saal sitzen, zuschauen, lachen, gähnen, klatschen oder Buh rufen. Wieso sollte also das Theater aufhören? Wo ein Bedürfnis ist, ist auch ein Angebot. Zudem stehen in allen Städten Theaterhäuser, die schwer umfunktioniert werden könnten. Vorläufig möchten die lokalen Politiker sie auch behalten, und zwar nicht, weil sie einen positiven wirtschaftlichen Beitrag leisten, sondern umgekehrt, weil eine Schließung ein negatives Zeichen für den Standort setzen würde. Darum: The show must go on. Diese Erklärung ist schwach, weil keine richtige Erklärung, sondern eine Bestandsaufnahme. Missachtet wird dabei die zeitliche Dimension. Wie jede Kunst ist Theater eine lebendige Form und das heißt: eine vergängliche. Es wurde geboren und ist sterblich. Theater ist nur dann am Leben, wenn es den eigenen Tod ins Auge fasst (doch nicht deswegen in Depression verfällt, im Gegenteil lässt die Gewissheit des Sterbens die erlebte Gegenwart mit gesteigerter Freude genießen). Wo es vorgibt, permanent zu sein, ist das Theater schon tot. Man wird es vielleicht noch ab und an wie einen Verwandten auf dem Friedhof besuchen, doch sind die Chancen gering, eine Wiederauferstehung zu erleben. Die Frage ist also: In welchem Stadium befindet sich das Theater heute? Zweite Jugend? Midlife-Crisis? Demenz? Künstliche Beatmung?

Eine schlaue Art, die Frage zu umgehen, wäre die Behauptung, das Fortbestehen des Theaters bediene die Sehnsucht der Zeitgenossen nach Ritual. So ergäbe die Frage keinen Sinn, denn das Ritual ist zeitlos, es ist das Ankerwerfen im beschleunigten Fluss des sozialen Zeitablaufs. Schließlich sind die Gelegenheiten rar, ein regelmäßiges, zeremonielles Beisammensein zu erleben. Man gehe also aufgrund

derselben Motivation ins Schauspielhaus wie in die Kirche oder ins Stadion. Doch trotz gewisser Ähnlichkeiten gibt es einen wesentlichen Unterschied. Gottesdienst und Fußballspiel sind von festgesetzten, unabänderlichen Regeln gekennzeichnet. In der Kirche ist der Ablauf komplett vorgegeben. Da wird keine Überraschung erwartet. Im Stadion wird zwar mal gut, mal schlecht, mal konventionell, mal kreativ gespielt, doch ein Foul bleibt ein Foul. Anders im Theater, wo die Regeln einzig da sind, um verletzt zu werden. Hier herrscht die fortwährende Suche nach dem Neuen, nach dem Stilbruch. Um die eigene Handschrift zu entwickeln, musste seinerzeit der innovative Regisseur den geistigen Vater töten. Um diesem Vorbild treu zu bleiben, muss es der jetzige Regisseur ebenfalls töten. Es führt kein Weg vorbei. Nachahmung ist Verrat. Und im beschleunigten Zeitalter wird der Abstand zwischen Neuerung und Akademismus immer geringer. Man wird vielleicht erwidern, der Innovationsdrang entspreche zwar dem Ehrgeiz der Theaterproduzenten, werde aber vom Publikum nicht mehr gebraucht und gewollt als die nächste Windows-Version oder der neueste iPod. Doch die Konsumenten sollen sich nichts vormachen, auch sie wollen die permanente Erneuerung – und sei es, um sich über sie aufregen zu können. Ausgerechnet die erprobten Jünger des Theaterkults sind es, die zur Ach-das-habe-ich-schon-vor-zehn-Jahren-am-Thalia-in-einer-Peter-Stein-Inszenierung-gesehen-Haltung neigen. Ein vernichtenderes Urteil ihrerseits gibt es nicht. Das wissen die Theaterproduzenten, die, so provokativ sie sich auch geben, doch gern geliebt werden möchten.

Also können wir die etwas pathetisch klingende Frage, ob das Theater noch am Leben sei, gegen die nüchternere eintauschen: Ist es heute überhaupt noch möglich, eine noch nie da gewesene Form entstehen zu lassen? Die Frage hat eine rein arithmetische Komponente, nämlich die begrenzte Zahl der möglichen Variationen (sowie der Interpretationen eines merkwürdig dünnen Repertoires). Dies lässt sich am Beispiel des Schachspiels verdeutlichen. Noch immer gibt es brillante Schachspieler sowie weniger begabte, die trotzdem ihren Spaß daran haben. Und doch ist die Geschichte des Schachspiels ab-

geschlossen, das heißt, dass alle innovativen Kombinationen auf dem Schachbrett bereits erfunden worden sind. So viel mögliche Züge offeriert das Spiel nicht, und sie sind alle ausprobiert und dokumentiert worden. Heute ist der bessere Schachspieler derjenige, der am besten bereits existierende Kombinationen situativ einzusetzen weiß. Nun, wie es scheint, sind wir jetzt in vielen Bereichen der Kunst und der Gesellschaft in demselben Stadium angelangt – alles nur noch Karaoke, Remix, Sampling, Copy & Paste. Gerade lese ich von einer jungen Bestsellerautorin, die ganze Absätze eines anderen Buchs abgeschrieben haben soll, die dreiste Selbstrechtfertigung: »Es gibt keine Originalität mehr, nur noch Echtheit.« Mit diesem letzten Avatar wäre der Echtheitsbegriff definitiv entwertet.

Entgeht das Theater der allgemeinen Ausschöpfung? Als letztes Jahr die dämliche Sommerloch-Debatte um Daniel Kehlmanns Preldigt gegen das sog. Regietheater losging, bemerkte ein Kommentator, die ganze Aufregung habe überhaupt keinen Sinn: Nicht nur Theater werde »reflexartig weiterproduziert«, sondern die Kritik am Theater ebenso mechanisch wiederholt (ein amüsanter Gedanke: die »Krise des Theaters« sei in erster Linie eine Krise der Theaterkritik, welche vor lauter Erschöpfung nicht mehr fähig sei, Urteilskriterien zu liefern). Man müsse sich einfach damit abfinden, dass Theater seine Zeit gehabt habe, doch heute definitiv »gesunkenes Kulturgut« sei ².

Um es klarzustellen: Diesen Gedanken will ich nicht teilen. Doch wie ich finde, stellt er eine spannende Herausforderung dar. Postulat: Die Geschichte ist vorbei. Wenn's nichts stimmt, dann beweise es doch, Künstler! Und wir konstatieren: Es gibt umtriebige Regisseure, die sich, jeder auf seine Art, der Herausforderung stellen und neue Handlungsverfahren probieren – was heißt: mehr Abschaffungen des herkömmlichen Dispositivs testen. Ganz gleich, ob die Geschichte weitergeht, vorhanden ist der subjektive Wille, ein neues Kapitel zu schreiben; und so naiv dieser Wille auch sein mag, er ist tausendmal

2 Tilman Krause, »Das Ende des relevanten Theaters ist da« in Die Welt vom 28. Juli 2009

willkommener als die schwadronierende Resignation derjenigen, die elegant mit dem Strom schwimmen. Über die Erfolgchancen dieser Wette möchte ich nicht weiter spekulieren, sondern die Frage auf die allgemeine Ebene transferieren.

Haben wir jetzt Sonntag?

Schlechte Zeiten, mühselige Zeiten, so sagen die Leute.

Lasst uns gut leben, und die Zeiten sind gut!

Wir sind die Zeiten: Wie wir sind, so sind die Zeiten.

(Augustinus)



Es ist seltsam, wie von dem Theater mehr als von anderen Künsten erwartet wird, dass es »gesellschaftlich relevant« sei. Die Frage stellt sich eine Musikgruppe nicht, zum Beispiel. Regisseur und Schauspieler übrigens auch nicht, wenn sie den Proberaum betreten. Sie haben andere, konkretere Probleme zu lösen. Aber allseits wird die Qualität eines Stückes daran gemessen, ob es etwas zum Verständnis der Zeit beiträgt. Daher ist es unzulänglich, allein die immanente, formale Entwicklung in Betracht zu ziehen. Die Frage ist nicht, ob das gegenwärtige Theater schöner oder hässlicher, besser oder schlechter ist als das Theater anderer Epochen, sondern die, ob es seiner eigenen Epoche etwas Wesentliches zu sagen hat, einer Epoche, von der kaum jemand behaupten würde, dass sie die schönste und die bessere sei.

Aber was bedeutet das? Auf die gesamtgesellschaftliche Ebene übertragen, lautet die vorhin gestellte Frage: Sind wir am Ende der Geschichte überhaupt? Damit möchte ich keineswegs die fahle These aufwärmen, die Fukuyama vor 20 Jahren ausposaunte, wonach wir heute mit Marktwirtschaft und Demokratie den endgültigen, weil bestmöglichen Zustand der Evolution erreicht hätten. Das Ende der

Geschichte bedeutet nicht, dass den Menschen nichts Neues widerfahren wird. Ganz im Gegenteil können ungeahnte Katastrophen und Krisen jeder Art vermehrt auftauchen. Die entscheidende Frage ist, wie wir solche Ereignisse konfrontieren können – als Akteure oder machtlose Zuschauer? Geschichtlichkeit ist ohne dezidierte kollektive Handlungen nicht zu denken, die darauf trachten, die bestehenden Verhältnisse zu verändern. Ansonsten tauchen wir wieder in die Naturgeschichte ein. Die Tierwerdung des Menschen wäre dann vollzogen. Das sei, meinte Kojève (der nach Hegel die These in die Welt setzte), keine kosmische und nicht einmal eine biologische Katastrophe. Der Mensch bleibt als Tier am Leben. Er baut weiter wie die Vögel seine Nester, macht Musik wie die Frösche und spielt (auch Theater), »wie junge Tiere« es auch tun. »Was verschwindet, ist der Mensch im eigentlichen Sinne, d. h. das das Gegebene nichtende Handeln und der Irrtum, oder – allgemeiner – der Gegensatz von Subjekt und Objekt.«³ So verschroben die Hypothese auch erscheinen mag, sie wird von manch aktuellen Phänomenen erhärtet. Zum Beispiel, wenn infolge der gegenwärtigen Krise führende Ökonomen behaupten, dass Triebkraft der Weltwirtschaft doch nicht *rational choice*, sondern *animal instinct* sei. Oder wenn die Erdbewohner wie kleine verängstigte Tierchen auf die Nachricht ihrer möglichen Selbstausslöschung reagieren.

Um es klarzustellen: Auch diesen Gedanken will ich nicht teilen – schon deshalb nicht, weil der posthistorische »Sonntag des Lebens« völlig langweilig wäre, wie Sonntage eben sind. Doch wollen reicht nicht. Nehmen wir also die Hypothese als Herausforderung. Versuchen wir, sie in der Praxis zu widerlegen. Vorläufig können wir konstatieren, dass die Mehrheit der Bevölkerung mit den herrschenden Verhältnissen unzufrieden ist. Und vor allem: Im Unterschied zur Tierwelt bleibt die Menschenwelt von einem grundlegenden Konflikt geprägt. Es kommt drauf an, diesen Konflikt gegen alle Neutralisierungsstrategien zu charakterisieren und entsprechend darzustellen.

3 Alexandre Kojève, *Überlebensformen*, Berlin 2007

Die zusätzliche Frage wäre: Wie lässt sich in Zeiten maximaler Ungewissheit handeln? Dazu könnte das Theater seinen Beitrag sehr wohl leisten. Schließlich hat es mit solchen Fragen zweieinhalb Jahrtausende Erfahrung.

(wird fortgesetzt)

Sammlung [Aktion oder Ergebnis] = Fundus, Konzentration, Kollektion, Blütenlese, Anthologie. Die Lose Blätter Sammlung: Das sind Themen, Debatten, Einblicke und Interventionen am Centraltheater. Sie soll als Medium zwischen Zuschauern und Produzenten nach und nach zu einer wachsenden Plattform für Diskussionen werden, die wir untereinander und mit unserem Publikum führen wollen. Debatten, die wir für ergiebig und wichtig erachten und die für uns stehen. Autor dieser ersten Lieferung ist Guillaume Paoli, Franzose korsischer Abstammung, geboren 1959, Philosoph, Soziologe und Publizist. Paoli ist Mitbegründer der Bewegung der »Glücklichen Arbeitslosen« sowie Mitherausgeber ihrer Zeitschrift »müßiggangster«; Autor zahlreicher Essays [u. a. für FAZ, taz, Freitag, Theater heute]. Letzte Veröffentlichungen: »Du bist nicht allein, Sklave«. SuKuLTuR, Berlin 2008; »Éloge de la démotivation«. éditions lignes, Paris 2008. Seit Beginn der Intendanz Sebastian Hartmann ist Guillaume Paoli der erste und deutschlandweit bislang einzige festengagierte Philosoph an einem Theater. Weitere Informationen zu Paoli und seinen Veranstaltungen am Centraltheater sowie Paolis Videoblog unter www.schauspiel-leipzig.de.

IMPRESSUM:

Lose Blätter Sammlung ist eine unregelmäßig
erscheinende, kostenlose Reihe von DENKEN+HANDELN
(Dramaturgie) am Schauspiel Leipzig.

Lose Blätter Sammlung,
Nr. 1 vom 19. Februar 2010
(Spielzeit 2009/10)

Herausgeber: Schauspiel Leipzig,
Eigenbetrieb der Stadt Leipzig
(Centraltheater & Skala),
Bosestraße 1, 04109 Leipzig

www.schauspiel-leipzig.de

Intendant: Sebastian Hartmann
Redaktion: DENKEN+HANDELN,
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Grafik: DiG Berlin