

selbst aktiv werden, ihre kreative Aktivität entdecken oder entwickeln können sollten. Nicht zuletzt sollte dadurch eine höhere Stufe auch des Gefühlslebens erreicht werden.¹⁴⁰ Wie die ereignishaften Formen des Theaters zielen die Situationen mit ihren Prozeduren – neben den konstruierten Situationen, etwa dem »dérive« (Umherschweiften) oder dem »Urbanisme Unitaire« – in der Nachfolge der Surrealisten darauf ab, in einer politischen Perspektive der Revolutionsdomierung des gesellschaftlichen Lebens die eigene Aktivität der Zuschauer herauszufordern.

Irving Goffman definiert: »By the term social situation I shall refer to the full spatial environment anywhere within which an entering person becomes a member of the gathering that is (or does then become) present. Situations begin when mutual monitoring occurs and lapse when the secondlast person has left.«¹⁴¹ Ein Theater, das in dieser Weise nicht mehr einfach spektakulär ist, sondern soziale Situation, entzieht sich einer objektiven Beschreibung, weil es für jeden einzelnen Beteiligten eine Erfahrung darstellt, die nicht mit der Erfahrung anderer deckungsgleich ist. Eine Umwendung des Kunstaktes auf den Betrachter geschieht. Dieser wird auf die eigene Anwesenheit gestoßen und zugleich in einen virtuellen Streit mit dem Schöpfer des Theaterprozesses gezwungen: Was will man von ihm? So erreicht eine Bewegung der modernen Kunst das Theater: die Umwendung vom Werk zu einem Prozeß, wie ihn Marcel Duchamps mit dem »Realien« des *Pissoir* inaugurierte. Das ästhetische Objekt hat kaum noch eigene Substanz, sondern fungiert als Auslöser, Katalysator und Rahmen für einen Prozeß beim Betrachter. Barnett Newmans Titel ~~»Theatre«~~, der die Anwesenheit des Betrachters dem Bild gegenüber thematisiert, hält Einzug in das Theater. Lediglich im Sinne des traditionellen Theaters der »dramatischen Illusion« hat Susanne K. Langer recht, ~~die Darstellung ist ein~~

Zurück
zur
4. Welle

~~»Theater«~~ ~~Wand»~~ prinzipiell als »artistically disastrous« anzusehen, weil, wie sie richtig feststellt, »jeder nicht nur auf seine eigene Anwesenheit aufmerksam wird, sondern auch auf die anderer Leute, auf das Haus, die Bühne, die vor sich gehende Unterhaltung.«¹⁴² Für das postdramatische Theater liegt genau darin die Chance veränderter Wahrnehmung.

~~Theater wird ein soziales Ereignis, »das die Zuschauer~~
~~geföhlt, wissenschafterhandlung von ihm selbst, sondern auf~~
~~den anderen abhängt, was es bewirkt. Sofern seine eigene Rolle~~
ins Spiel kommt, kann sich das Grundmodell des Theaters förmlich umkehren. Der Regisseur Uwe Mengel probt eine Geschichte mit seinen Spielern in der Weise, daß das Geschehen selbst überhaupt nicht vorgeführt, sondern sein »Resultat« in einem als Theater fungierenden leeren Schaufenster ausgestellt wird. Nach einem Prozeß der intensiven Beschäftigung mit den sozialen Problemen eines Stadtvierers wird eine darauf Bezug nehmende »Story« erfunden. Die Spieler denken jemand intensiv in ihre Rollen hinein. In der Fiktion wurde jemand getötet, erschütterte Freunde, trauernde Verwandte, der Täter und andere Beteiligte an der fiktiven Geschichte sind im Laden wie Zeugen anwesend, ein Spieler übernimmt den Part der Leiche, die Ladenür steht offen, und der Theaterprozeß der Aufführung selbst besteht darin, daß die Zuschauer eintreten und einzeln die Spieler über die Geschichte, ihre Meinungen und Gefühle dazu befragen und ins Gespräch verwickeln können. Logischerweise bekommt hier jeder Zuschauer nur das Theater, das er sich durch die eigene Aktivität und Kommunikationsbereitschaft »verdient«. Theater wendet sich in der Nachfolge der Kunst auf den Betrachter zurück. Wenn man eine solche zwischen »Theater«, Performance, bildender Kunst, Tanz und Musik gelegene Praxis nicht mehr als Theater bezeichnen will, so brauchen wir nicht zu zögern, Brechts selenzeitige Auskunft zu übernehmen, der sich ironisch bezieht

Repräsentation der Zeit verbunden ist und uns von ihr keine direkte Darstellung, nämlich ein Zeit-Bild, liefert. Im modernen Kino dagegen ist das Zeit-Bild weder empirisch noch metaphysisch, sondern transzendental im kantischen Sinne: die Zeit befreit sich aus ihrer Verankerung und stellt sich im Reinzustand dar.²³³ In einem ähnlichen Sinn wie das »Zeit-Bild« des modernen Kinos ist postdramatisches Theater als Zeiterfahrung zu verstehen, liefert auf seine Weise ein direktes Bild der Zeit im Reinzustand«.

Wird Zeit dergestalt zum Gegenstand einer »direkten« Erfahrung, so treten logischerweise insbesondere Techniken der Zeit-Verzerrung in den Vordergrund. Erst eine vom Gewohnten abweichende Zeiterfahrung provoziert nämlich ihre ausdrückliche Wahrnehmung, läßt sie von der beiläufigen unausdrücklichen Gegebenheit in den Rang eines Themas aufsteigen. Ein theaterästhetisch neues Phänomen ist damit gegeben. Rückt nämlich die Absicht ins Zentrum, die Spezifik des Theaters als Darstellungsmodus zu benutzen, um Zeit als solche, *Zeit als Zeit* zum Gegenstand theaterästhetischer Erfahrung zu machen, so wird zum ersten Mal die tatsächlich meßbare Zeit des Theatervorgangs selbst zum Gegenstand der künstlerischen Bearbeitung und Reflexion. Sie wird bewußt gemacht, ihre Wahrnehmung intensiviert und ästhetisch organisiert. Präsenz und Spiel der Darsteller, Präsenz und Rolle des Publikums, reale Dauer und Steuerung der Aufführungszeit, das schiere Faktum der Versammlung als eines gemeinsamen Zeitraums – all diese immer gegebenen, aber als solche *implizit* gebliebenen Voraussetzungen von Theater treten als hier und jetzt von allen Anwesenden gemeinsam verbrauchte, nicht im Rahmen eines fiktiven Erzählkosmos re-präsentierte Zeit hervor.

1. Duration

Bewußt gemachte Dauer ist ein erster bedeutender Faktor der Zeiterzerrung in gegenwärtiger Theatererfahrung. Elemente einer *durativen Ästhetik* lassen sich in zahlreichen Theaterarbeiten der Gegenwart feststellen, besonders auffallend bei Jan Fabre, Einar Schleef, Klaus-Michael Grüber (»Hamlet«, »Die Bakchen«), Christof Marhalter, aber auch in einer Vielzahl von Aufführungen, in denen Stillstand, gedehnte Pausen, die absolute Dauer der Inszenierung als solche zur Geltung gebracht werden. Die Fragmentierung der Erfahrungs-Zeit durch Alltag, Medien, Lebensorganisation mit ihren desaströsen Folgen für die Erfahrungsfähigkeit ist von Kluge und Negt beschrieben worden.²³⁴ Theater dürfe ein wesentlicher Bereich des Widerstands gegen die soziale Zerstückelung und Parzellierung der Zeit bleiben, und eine erste Voraussetzung dafür ist ein Theater, »das sich Zeit nimmt«. *Zeitdichtung* ist ein hervorstechender Zug des postdramatischen Theaters. Robert Wilson schuf ein »Theater der Langsamkeit«. Seit Wilsons »Erfindung« kann man erst von einer eigentlichen Ästhetik der Duration sprechen. Eine doppelte Erfahrung entsteht: einerseits wird der Zuschauer überrascht, gequält, sinnlich verführt oder geradezu hypnotisiert das überaus langsame Vergehen der Zeit spüren. Alle Wahrnehmung ist bekanntlich Differenz-Wahrnehmung, und so fühlt man deutlich den Unterschied der Wahrnehmungsrhythmiik zum üblichen Lebens- und Theatertempo. Zeit kristallisiert und transformiert die wahrgenommene, z.B. verlangsamte Bewegung in eine »Form der Zeit«. Das visuelle Objekt auf der Bühne scheint Zeit in sich aufzuspeichern. Aus dem Zeiterlauf wird ein »Continuous Present«, um mit Wilsons Vorbild Gertrude Stein zu sprechen, Theater ähnelt sich einer kinetischen Skulptur an, wird *Zeitskulptur*. Das gilt zunächst für die menschlichen Körper, die sich durch Slow Motion in kinetische Skulpturen verwandeln, aber auch für das

Theatertableau insgesamt, das aufgrund seiner »nicht-natürlichen« Rhythmik den Eindruck einer eigenen Zeit erweckt – in der Mitte zwischen der Achromie einer Maschine und der mitvollziehbaren Lebenszeit menschlicher Akteure, die hier die Anmut des Marionettentheaters gewinnen.

Worauf es ankommt, ist der Umstand, daß Dauer hier nicht etwa Dauer abbildet. Weder referiert die Verlangsamung auf der Bühne auf die Langsamkeit eines fiktiven Universums, das mit unserer Erfahrungswelt verknüpft wäre²³⁵, noch kann davon die Rede sein, die Verlangsamung nehme prinzipiell per Ironie oder Antithese auf die Brutalität oder Heftigkeit des »realen« Lebens Bezug²³⁶. Theater referiert vielmehr auf seinen eigenen Prozeß. Wenn eine Aufführung von Robert Wilson 6 Stunden dauert, so ist die entscheidende theatrale Erfahrung nicht die zunächst im Vordergrund stehende objektive Dauer, die »Unzeit«, sondern die immanente Erfahrung der Zeitdehnung. Natürlich ist andererseits die Zeiterfahrung nicht ganz unabhängig von der realen Dauer der Aufführung. Es wäre daher ein interessantes Problem der Aufführungsanalyse, wie solche Theaterformen zu beschreiben sind, bei denen sich die autonome Theater-Zeit so eng verzahnt mit der (bewußt gesuchten) Dauer und Langsamkeit des Dargestellten, daß sich für die Wahrnehmung »Theaterdauer« und »erzählte Dauer« kaum voneinander abheben. Was bedeutet die »Ausahnung« des Theaters aus dem Alltag durch eine zeitliche Ausdehnung, die in keinen »normalen« Tagesrhythmus paßt, in den viestündigen Theater-Epöen von Peter Brook, Ariane Mnouchkine oder Robert Lepage? In welchem Verhältnis stehen hier Repräsentation (Zeit des Dramas, Zeit der Inszenierung) und Präsenz der Zeit (Aufführungsdauer, Performance Text)? Wie verhält sich das physische und physiologische Zeiterleben der Dauer zum Rhythmus der Aufführung?

2. Zeit und Photographie

Roland Barthes kommt in seiner Photographiestudie auf einen Zusammenhang von Theater und Photographie zu sprechen, der unmittelbar die Zeitdimension betrifft. Er betont, daß sich die Photographie mit der Kunst nicht über die Malerei berühme, sondern – über das Theater: »Die *camera obscura* hat, im ganzen gesehen, die perspektivische Malerei ebenso wie die PHOTOGRAPHIE wie auch das DIORAMA hervorgebracht, und alle drei sind Künste der Bühne; wenn ich aber die PHOTOGRAPHIE in engerem Zusammenhang mit dem THEATER sehe, so aufgrund einer eigentümlichen Vermittlung (vielleicht bin ich der einzige, der es so sieht): der des TODES. Die ursprüngliche Beziehung zwischen Theater und TOTENKULT ist bekannt: die ersten Schauspieler sonderten sich von der Gemeinschaft ab; indem sie die Rolle der TOTEN spielten: sich schninken bedeutete, sich als einen zugleich lebenden und toten Körper zu kennzeichnen: der weiß bemalte Oberkörper im totemistischen Theater, der Mann mit dem bemalten Gesicht im chinesischen Theater, die Schninke aus Reispaste im indischen Katha Kali, die Maske des japanischen No. Die gleiche Beziehung finde ich nun in der PHOTOGRAPHIE wieder; auch wenn man sich bemalt, in ihr etwas Lebendiges zu sehen (und diese Verbissenheit, mit der man »Lebensnähe« herzustellen sucht, kann nur die mythische Verleugnung eines Unbehagens gegenüber dem Tod sein), so ist, die PHOTOGRAPHIE doch eine Art irtümlichen Theaters, eine Art von »lebendem Bild«: die bildliche Darstellung des reglosen, geschninkten Gesichtes, in der wir die Toten sehen.«²³⁷

Die zeremonielle und rituelle Statik des Wilsontheaters bezeugt einen Zusammenhang von Theater und Photographie. Es ist bekannt, daß Wilson nicht selten als Ausgangsmaterial für