



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der Gegenwart auf der Spur -
Aspekte der Zeitlichkeit in der Theorie eines
Theaters der Gegenwart

Verfasserin

Verena Wallner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Mai 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

Inhaltsverzeichnis

1.	Einführung und die Sehnsucht nach dem Augenblick.....	5
2.	Gegenwartsdiagnosen: Entschleunigungsoase.....	13
3.	Postdramatik: Zeitästhetik und das akute Präsens.....	23
4.	Transformationen: Entwicklungsformen und Zeitaggregate	37
5.	Phänomenologie: Zwischengeschehen und der Augenblick bleibt (auf der Flucht)	49
6.	Ereignis: Aufstand der Gegenwart und Ankunft des Neuen	63
7.	Medientheater: Aktualität und (un)sichtbare Zeitstrukturen.....	73
8.	Präsens(ver)formen: Spuren(ver)lagern und Zeit in Aspik.....	91
9.	Schlusswort und Auferstehung	103
10.	Zusammenfassung.....	109
11.	Bibliographie.....	111
12.	Abstract.....	115
13.	Lebenslauf.....	117

1. Einführung und die Sehnsucht nach dem Augenblick

Was heißt Gegenwart im Gegenwartstheater?

Diese Frage war Anlass sich an das Thema „Zeit“, wie sie dem Theater gegeben ist, heranzuwagen. Verfolgt von dem Eindruck, dass es wohl die Zeit selbst sein muss, mit der sich etwas verändert, bot sich die eigentümliche, temporale Beschaffenheit des Theaters an, sich dem zu nähern, was es auszeichnet: die Gestaltung der Zeit. Dabei stellte sich heraus, dass das Theatergeschehen in vielerlei Hinsicht als eine Art Zeit-Labor dient.

Die Zeit-Kunst Theater lässt sich zuallererst über ihr eigentümliches Verhältnis zur Gegenwart fassen. Theatererfahrung ist immer nur im aktuellen Vollzug beherbergt. Was in Gegenwart einer Theateraufführung geboten wird, ist immer schon ein Gewesenes, ehe es sich auch nur begrifflich fassen lässt. Die Voraussetzung Theatermomente zu erzeugen, bedeutet sie der Vergänglichkeit preiszugeben. Der Moment, die Grundeinheit des Theatergeschehens, verdankt seine Existenz der Flüchtigkeit. Theatrale Gegenwart, deren Stärke Lebendigkeit ist, beruht auf Vergänglichkeit. Besonders ein sogenanntes „zeitgenössische“ Theater, das seinen zeitlichen Modus nicht lediglich als Voraussetzung versteht, sondern verstärkt mit „Gegenwartseffekten“ auf seine eigentümliche Zeit-Beschaffenheit aufmerksam macht, kann als ein „Theater der Gegenwart“ verstanden werden.

Wie lässt sich nun dieses „Etwas“, das sich „Gegenwart“ nennt, begrifflich fassen? Was hat es an einem Theater verloren, das sich als „Theater der Gegenwart“ bezeichnet? Wie zeigt sich das Phänomen der Zeit in einer Kunstform, deren Existenz so gnadenlos der Vergänglichkeit ausgeliefert ist? Was ist so besonders an den zeitlichen Strukturen, die im Theater angelegt sind? Wozu dienen sie? Kann die Gegenwart am Theater etwas leisten, das nur dort möglich ist? Welche ästhetischen Merkmale zeichnen den Umgang mit der Theaterzeit aus? Gibt es dabei einen (literarisch-) inhaltlichen Schwerpunkt? Was genau lässt sich nun als zeitgenössisches Theater beschreiben? Bringen neue Entwicklungen theatraler Formen auch unterschiedliche Zeitstile mit sich? Welche Rolle spielen dabei Computertechnologien oder „neue Medien“? Wie reagiert Theater auf Veränderungen der Zeit in der Gesellschaft?

Solche und ähnliche Fragen standen eingangs im Vordergrund der Beschäftigung mit dem Thema. Um der breitgestreuten Vielfalt dieses Themenkomplexes gerechter zu werden, wurde eine Auswahl an Theorieblöcken zusammengestellt, die erlaubt haben, das labyrinthische Gebiet aus dem Blickwinkel einzelner Positionen zu begrenzen. Die Flut an Literatur zu diesen Themen, die sich weit über die Grenzen der Theaterwissenschaft verliert, war aus Bereichen verwandter Disziplinen besonders ergiebig. So wurden auch theoretische Ansätze herangezogen, die nicht direkt der Theaterwissenschaft zugehören. Theorien der Zeit-Philosophie, zeit-soziologische Untersuchung und medientheoretische Ansätze verhalfen dem Themenkomplex der Theaterzeit zu genauere Betrachtung. Denn auch diese stellen ins Zentrum ihrer Beschäftigung die Zeitstrukturen, wie sie sich am Theater finden lassen. Die verschiedenen theoretischen Ansätze an das selbe Thema ermöglichte die jeweiligen inhaltlichen Schwerpunkte so miteinander zu verweben, dass daraus ein Geflecht entstand, das zwar durch den „roten Faden“ der „Zeitaspekte“ zusammengehalten wird, sich allerdings durch die unterschiedlichen Herangehensweisen „färbt“, einzelne Aspekte differenzierter herausarbeitet. Jeder einzelne theoretische Ansatz zeichnet eine Spur vor, die in dem daran anschließenden Theorieblock weiterverfolgt wird. Die Kapitel legen eine Herangehensweise aus unterschiedlicher Richtung nahe, ermöglichen den jeweils nächsten Schritt daraus zum folgenden Kapitel zu setzen. So wurde der Begriff der „Gegenwart“ auf mannigfaltige Weise in unterschiedlichen Kontexten gebraucht und konnte aus mehreren Denkrichtungen, variiert, auf die Theater-Zeit zurückbezogen werden.

Die Verlagerung einzelner Themengebiete reicht von zeitsoziologischen Untersuchungen, die auch das Theater betreffen, bis hin zu medientheoretischen Überlegungen, die auf das Theater angewandt, neue Zugänge zum Thema freilegen. Die Reflexion philosophischer Zeit-Phänomene eröffnet dem Zeit-Raum am Theater neue Ansichten, wie auch eine Phänomenologie des Theaters, gestützt auf Verhältnisse der Wahrnehmung, das Thema weiter anreichert. Die zeitliche Gegebenheit des flüchtigen Theatermoments wird dabei wichtigstes Element der Reflexion. Formen theatraler Zeitästhetik, aktuelle Tendenzen von Inszenierungsstrategien und Dramen, bis hin zu inhaltlichen Bearbeitungen des Themas Zeit, legen den Kern der Zeit-Möglichkeiten am Theater frei. Die Darlegungen machen deutlich, dass sich Theater direkt an die Herstellung von Gegenwartserfahrungen richtet; Spuren in andere Zeiten, Zeitaggregate werden ausgearbeitet oder Zeitfenster in verborgene Schichten der Theatergegenwart

geöffnet. So ergibt sich ein Panorama aus Aspekten der Zeitlichkeit, die den Fokus aus unterschiedlichen Kontexten auf „Gegenwart“ legt.

Im ersten Teil der Arbeit wird versucht ein grundlegendes Verständnis von Zeitstrukturen und die Merkmale des Gegenwarts-Komplexes am Theater einzuführen (Beschleunigung, Zeitinseln, Postdramatik, Präsenzerzeugung, Sprechakt, Phänomenologie). Darauf aufbauend gehen mit dem zweiten Teil theoretische Konzepte in die Arbeit ein, die angewandt auf das dargelegte zeit-spezifische Theatererleben tiefer liegende Ausrichtungen stärker ausarbeiten und aktuellere Entwicklungsformen beleuchten (Ereignis, Möglichkeit, Aggregate, Verborgenes, Erinnern, Un-Sichtbares, Bildstrategien, mediale Virtualität, Technologie als Katalysator, Sterberaum).

Ein Bogen, der die meisten Ansätze umspannt, ergibt sich aus den in Gegensätzen dargestellten Aspekten philosophischer Betrachtungen, wie die Gegenüberstellung von „Anwesenheit“ und „Abwesenheit“. Auch der Gebrauch des vielzitierten „Zwischen“ erweist sich als hilfreich weitere Ebenen der Theatererfahrung abzustecken. Die Kategorie der „Transformationen“, die Theaterformen in seinen Übergängen festhält, bildet eine Zugangsmöglichkeit sich dem aktuellen Theater-Zeit-Geschehen zu nähern. Ebenso wird dem Zeitphänomen auf die Sprünge geholfen mit der Kategorie „Ereignis“, die auch theatrale Zeitbegebenheiten in den Vordergrund stellt.

So weit als möglich wurde darauf verzichtet Stück- oder Inszenierungsanalysen etwaiger Praxisbeispiele einzuarbeiten. Die Erwähnung einzelner Theaterarbeiten war notwendig um die theoretischen Texte, die sich auf Beispiele bezogen hatten, ausreichend vorzustellen.

Die Zeitphänomene des Theaters wurden weitgehend theoretisch abstrahiert. Die Anwendung an Beispielen aus Literatur oder Inszenierungspraxis hätte den Rahmen der Arbeit bei weitem gesprengt. Allerdings wurde, um der ausschließlich theoretischen Bearbeitung Rechnung zu tragen, der Rahmen, den die theaterwissenschaftliche Theorie setzt, stellenweise mit reflektiert. Da das Hauptaugenmerk auf Formen der Gegenwart gerichtet ist, wie sie in der (Theater-)Wissenschaft dargestellt sind, lohnt sich der Seitenblick auf das paradoxe Verhältnis, das hier Theorie und Praxis miteinander verbindet. Denn immerhin leidet jede Reflexion (ästhetischer) Erfahrung unter „Gegenwartsentzug“, während sich ästhetische Erlebnisse grundsätzlich durch eine Intensivierung von Gegenwart auszeichnen.

Welches Verhältnis pflegt dabei die Theaterwissenschaft zu ihrem Gegenstand, der aufbauend auf dem Präsens nie gegenwärtiger „Gegenstand“ ist, wenn er untersucht

wird, präsent gemacht wird, (lediglich) dadurch, dass er aus den Trümmern des Bewusstseins ans Licht des Erinnerns und Reflektierens gehoben wird? Die Theaterwissenschaft macht nun den „Momentanismus“ der zeitlichen Verfasstheit seines Gegenstandes zum Instrument theoretischer Reflexionen. Der Focus fällt gegebenermaßen auf das Phänomen der Gegenwärtigkeit, damit auch auf Flüchtigkeit und Vergänglichkeit, so wie auch Theater mit „Stufen der Abwesenheit“ spielt, wenn es das Präsenze so organisiert, dass seine Erscheinung immer gegengezeichnet ist mit dem Verschwinden.¹ Was hat es damit auf sich, dass sich das zeitgenössische Theater in theoretischer Reflexion als ein Theater der Gegenwart verstanden wissen will?²

Die Theaterwissenschaft setzt den theoretischen Schwerpunkt auf Aspekte der Präsenz, wie auch in dieser Arbeit anhand Erika Fischer-Lichtes „*Ästhetik des Performativen*“ verdeutlicht wird. Theater wird dabei vornehmlich als Produktion von Präsenz verstanden, deren erste Bedingung die gleichzeitige körperliche Anwesenheit der Beteiligten ist. Das Hauptaugenmerk fällt auf die Situation der Präsenz-Herstellung, die zuallererst auf einem gemeinsamen Zeitraum der Beteiligten baut. Das Konzept der „Performativität“ bildet somit zwangsläufig den Ausgang der Unternehmung ins theoretische Gefilde der gegenwärtigen Diskussion um Aspekte der Zeitlichkeit des Theaters.³

Hans-Thies Lehmann wirft mit der Theorie der Postdramatik einen Blick auf zeitgenössisches Theater, das als ein Theater des Präsens zu bezeichnen ist. Lehmanns ausführliche Darlegungen zu Inszenierungsstrategien des postdramatischen Theaters bilden über weite Strecken den Hintergrund dieser Arbeit. Bezugspunkt ist hier ein (meist

¹ Genauer dazu Lehmann: „Akteure bleiben in Nebenräumen unsichtbar, treten nur als Stimme, Video oder Filmbild in die Wahrnehmung usw. Wenn dabei dennoch eine *spezifisch theatrale* Präsenz ins Spiel kommt, so unter anderem aus diesem Grund: Eigentümlich an der ästhetischen Erfahrung ist es, daß darin Gegenwart gerade nicht einfach 'Fülle der Zeit heißt' (...). Vielmehr wird präsentische Intensität erfahren als Abwesenheit, Bruch und Entzug, als Verlust, Vergehen, Nichtverstehen, Mangel, Schrecken.“ (Lehmann: *Gegenwart des Theaters*, S. 13.)

² Lehmann: „Das neue Theater, so kann man sagen, überbietet und steigert noch einmal die pragmatische Wirklichkeit des ephemeren Charakters, der dem Theater als solchem eignet, und stellt sie eignes und ausdrücklich aus.“ (Lehmann: *Gegenwart des Theaters*, S. 26.) Genauer dazu siehe Kapitel „Postdramatik“.

³ Dazu genauer Lehmann: „'Gegenwart des Theaters' bezeichnet nicht nur eine drastisch einsichtige und erlebbare Erfahrungswirklichkeit, sondern zugleich einen Angelpunkt der neueren ästhetischen Reflexion. (...) Die spezifische Zeitlichkeit der Künste wird immer mehr zu einem Zentrum der kultur- und kunstwissenschaftlichen Forschung, denn da die gesamte temporale Organisation von Leben und Erfahrung, auch Kunsterfahrung, radikalen Veränderungen durch Medien, Computerisierung und Informationstechnologie unterliegt, rückt ins Zentrum der Kunstdebatten mit einer gewissen Folgerichtigkeit deren eigene prozessuale Zeit.“ (Lehmann: *Gegenwart des Theaters*, S. 14.) Einen genauen Überblick dazu zur „Performativitätswende“, Präsenz- und Gegenwartsdiskursen liefert Kiening: *Mediale Gegenwärtigkeit*, S. 9-70. (16 ff.)

deutschsprachiges) Theatergeschehen, das in den 1960ern den Ausgang seiner Entwicklung genommen hat. Lehmanns weitläufige philosophische Betrachtungen zum Thema leiten Überlegungen ein, die durch theoretische Konzepte aus der Philosophie vertieft werden. Vorab lässt sich mit Lehmann festhalten: „So oder so ist Gegenwart des Theaters zu denken als Verweis, als präsenste Spur einer anderen Zeit.“⁴ Wohin diese Spuren führen können, was diese „andere“ Zeit ausmacht, soll im Rahmen dieser Arbeit aufgezeigt werden.

Überlegungen von Theresia Birkenhauer erläutern, wie verborgene Zeitaggregate sich auftun, die durch die Behandlung von Text am Theater entstehen können.

Eine Studie von Franziska Schöbler, die den Dramenformen der 90er Jahre gewidmet ist, lenkt die Aufmerksamkeit auf inhaltliche Schwerpunkte neuer Dramenliteratur, die sich dem Thema Zeit verschrieben hat. Erinnerung und Tod erhalten dabei zentralen Stellenwert und führen zu Ideen Heiner Müllers, der weitere wesentliche Zeitschichten des Theaters freilegt. Die Zeitschichten, die das Theater beinhalten, führen nicht nur weg von dem „offensichtlich“ Gegebenen zu verborgen eingelagerten Zeitformen, sondern richten sich auch wesentlich an das persönliche Zeiterleben der Zuseher.

Jens Roselt verlegt mit der „*Phänomenologie des Theaters*“ die Aufführungsanalyse auf die Momenthaftigkeit des Geschehens und weist die Wahrnehmungsweise des Publikums als wesentlichen Zugriff auf Zeiterfahrungen aus.

Mit einem Seitenblick auf Jean-Luc Nancys „Theaterereignis“ wird deutlich was es mit dem Anwesenden auf sich hat, das von seiner Kehrseite des Abwesenden unterlagert ist und ihm gegensteuert. Martin Seels Überlegungen zur Zeitkategorie des Ereignisses weisen diese in Hinsicht auf das Theatererleben primär in ihrer zeitlichen Verfasstheit aus und lassen dabei Stufen der Gegenwartserfahrungen hervortreten, wie sie für Theaterereignisse maßgeblich sind.

Was beinahe jeder Überlegung zu Gegenwart und Theater anheimfällt, ist die Diskussion um „Medien“ als technologische Verbreitungsmittel, „mediale Kommunikation“.⁵ Spielarten theatraler Zeitästhetik sind wesentlich durch Mittel der technologischen

⁴ Lehmann: Gegenwart des Theaters, S. 14.

⁵ Die Diskussion um Theater als „Medium“ wurde hier weitgehend außen vor gelassen um den thematischen Bogen nicht zu sehr zu überspannen.

Kommunikationsmedien getragen. Die sozio-kulturellen Wandlungen durch Computerisierung und „neue Medien“ prägen sich auch am Theater aus. In diesem Sinne stützt sich auch ein Kapitel zum „Medientheater“ auf medienheoretische Überlegungen zeitlicher Aspekte. Dirk Baecker und Helga Nowotny legen dazu Aufsätze vor, die mit Hans-Thies Lehmanns Darstellungen zur Medienzeit der Postdramatik verflochten werden.

Soziologische Betrachtungen liefern den Ausgangspunkt, um Zeit-Strukturen einer (westlichen Industrie-) Gesellschaft aufzuspüren, deren Mitglieder scheinbar allorts über Zeitmangel und Zeitdruck klagen. Der Einfluss der Medientechnologie auf nahezu alle Lebensbereiche erzeugt eine zeitlich beschleunigte Verfasstheit aller Geschehnisse und Prozesse.⁶ Mit der Untersuchung des Soziologen Hartmut Rosa zu den veränderten Zeitstrukturen der Moderne fällt zu Beginn dieser Arbeit ein Hauptaugenmerk auf die Reflexion gesellschaftlicher Wahrnehmungs- und Verhaltensnormen. Dabei soll der Frage nachgegangen werden, in welchem Verhältnis die formalen und funktionalen Entwicklungen des Theatergeschehens stehen, zu einer Gesellschaft, deren Zeitgefühl stärker thematisiert wird.

Helga Nowotny hat (bereits 1989) in *„Eigenzeit: Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls“* die Veränderungen der Zeitstrukturen und ihre Folgen auf das persönliche Zeiterleben beschrieben. Sie weist darauf hin, dass die modernen Kommunikationstechnologien den Eindruck eines weltweiten Zustands von „Gleichzeitigkeit“ vermittelten. Was mit der Globalisierung in ökonomischer Hinsicht, aber zu keiner sozialen Gleichheit führt. Wer mit Technologie Gleichzeitigkeit installiert, beherrscht (nicht nur) die ökonomischen Verhältnisse. Zeit ist nicht mehr nur Kapital, sondern wird dynamisiert: Die Gegenwart selbst wird zur „beschleunigte[n] Innovation“⁷, immer in Erwartung des nächsten Fortschritts. Dies führt dazu, dass die Kategorie der Zukunft verschwindet und durch eine erstreckte Gegenwart ersetzt wird.⁸ Nowotny schreibt

⁶ Gesellschaftliche und politische Umbrüche, technologische Errungenschaften, Erkenntnisse der Wissenschaft etc. haben bereit im 19. Jahrhundert dem Thema Zeit zu vielfacher künstlerischer und literarischer Bearbeitung verholfen. Das ausgehende 20. Jahrhundert und seine Folgen haben diese Tendenz weiter verstärkt.

⁷ Nowotny: *Eigenzeit*, S. 9f.

⁸ Genauer: „Eine Gegenwart, die auf beschleunigte Innovation ausgerichtet ist, beginnt die Zukunft zu verschlingen (...). Die Durchlässigkeit der Zeitgrenze zwischen Gegenwart und Zukunft wird durch Technologien gefördert, die zeitliche Entkoppelung und Dezentralisierung ermöglichen und die andersartige, auf die Gegenwart bezogene Zeitmuster erzeugen, die sich von der Linearität weitgehend abgelöst haben.“ (Nowotny: *Eigenzeit*, S. 12.)

dazu: „Heute hat die Zukunft die Gegenwart eingeholt, doch Zeit ist, individuell wie kollektiv, begrenzt geblieben. Neue Zeitressourcen sind gefragt. Sie eröffnen sich durch das Erstrecken der Zeit in der Gegenwart und durch die allzeitige Verfügbarkeit, die Technologien ermöglichen. Doch diese fordern ihrerseits eine zeitliche Verfügbarkeit der Menschen heraus. Woher also die Zeit nehmen?

So entsteht die Sehnsucht nach dem Augenblick. Strategisch gedacht, soll es der 'richtige' Augenblick sein. Spielerisch-kreativ gedacht ist es der Augenblick, der – für kurze Zeit – alles ermöglicht und aus dem Geschichte fließt.

Den Augenblick zu suchen und ihn zu finden heißt letztlich, sich zur eigenen Zeitlichkeit zu bekennen.“⁹

Nowotny entdeckt in dieser erstreckten Gegenwart ein Bedürfnis, dem die Kunst entgegenkommt: die Sehnsucht nach dem Augenblick. Ästhetische Erfahrung zeichnet sich durch ein Verdichten der Gegenwart aus und die Zeit-Kunst Theater findet mit dem Thema Gegenwart seit jeher ein besonderes Auskommen. Wie das Theater auf diese Sehnsucht nach dem Augenblick reagiert, soll im Rahmen dieser Arbeit dargestellt werden. Nowotny greift bereits voraus: Wie Augenblicke im Theater zu fassen sind, was sie ermöglichen können, was aus ihnen entspringt und wo darin so etwas wie Geschichte zu finden ist, erhält im Folgenden gesonderte Aufmerksamkeit. Die Erschütterung des Zeitgefühls, wie es Nowotny beschreibt, hat auch im Theater neue Zeitstrukturen ausgebildet. Diese ausfindig zu machen und nach ihrer Herkunft, Form und ihrer Funktion zu fragen, ist eines der Vorhaben dieser Arbeit. Wie Nowotny schon andeutet: eine Erfahrung mit der eigenen Zeit ist darin wesentlich.

Mit Hartmut Rosas Theorie der Beschleunigung rückt im Folgenden eine zeitsoziologische Betrachtung ins Blickfeld, in der dem Theater, als Zeitinsel, ganz explizit eine wichtige Funktion zugeschrieben wird. Dem Chaos der zersplitterten Zeit, die immer weniger dem eigenen Zugriff unterliegt, soll eine persönliche Zeiterfahrung entgegen gesetzt werden. Da die Zeitorganisation weitgehend fremdbestimmt ist, soll eine individuelle Zeit zurückerobert werden.

⁹ Ebd., S. 16.

2. **Gegenwartsdiagnosen:** Entschleunigungssoase

Hartmut Rosas sozialwissenschaftliche Untersuchung „*Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*“ nimmt eine Zeit-Diagnose im doppelten Wortsinn vor. Es ist die Zeit selbst, die Veränderung ihrer Struktur und ihre Folgen auf das Individuum, die Auskunft über das Geschehen „unserer Zeit“ geben. Eine Epochenbestimmung greift auf die Symptome einer Krisenzeit zurück, so Rosa. Da aber im aktuellen Fall, und das ist neu, die Zeit selbst akut wird, wird diese Gegenstand, um den epochalen Wandel zu fassen.¹⁰ Die Art, in der sich die Zeitveränderung abspielt, die Beschleunigung des Tempos, ist, laut Rosa, was allen Beobachtungen der Veränderungen seit der Moderne zu Grunde liegt.

Beschleunigung ist für Hartmut Rosa die Veränderungsrichtung, die den Bruch zwischen der „klassischen“ und der „zweiten“ Moderne kennzeichnet. Diese neue Modernisierung geschieht als ein Prozess in der Zeit. Die gesellschaftlichen Entwicklungen zeigen sich als „strukturell und kulturell bedeutsame Transformation der Temporalstrukturen und -horizonte“.¹¹ Und diese, so Rosas Vermutung, grenzen nicht nur einen Epochenwandel ein, sondern deutet ihren eigenen Stillstand an, wenn die „soziale Beschleunigung in der 'Spätmoderne' einen kritischen Punkt übersteigt, jenseits dessen sich der Anspruch auf gesellschaftliche Synchronisation und soziale Integration nicht mehr aufrechterhalten lässt“.¹² So lautet Rosas leitende These, die er an den Folgen der Veränderungen der gesellschaftlichen Steuerung und der individuellen Selbstverhältnisse darlegt. Zwei Phänomene mit unterschiedlicher Ausrichtung stehen dabei im Vordergrund. „Zwei Zeitdiagnosen der Gegenwart“: Einerseits die Beschleunigung des sozialen Wandels, als totale Dynamisierung mit den Folgen der Desynchronisation (unterschiedliche Zeitmuster und Zeithorizonte lassen sich durch die beschleunigten Veränderungsprozesse nicht mehr zusammenbringen). Andererseits die Erfahrung eines eingefrorenen Zeitverlaufs, einer Erstarrung des sozialen Wandels. Eine Art Zeit-„Kristallation“ macht sich bemerkbar, eine bewegungslose Steigerungsspirale. Davon sind die Kennzeichen neuerer Gegenwartsbestimmungen geprägt: vom Eindruck des Zuendegehens aller Bewegungen, der fehlenden Vision eines Neubeginns, ohne Ver-

¹⁰ Rosa: *Beschleunigung*, S. 39.

¹¹ Ebd., S. 24.

¹² Ebd., S. 50.

gangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander in Beziehung setzen zu können, so Rosa.¹³

Hartmut Rosas 2005 erschienenes Werk legt den Finger auf den wunden Punkt. Die sogenannte „Schnellebigkeit“, Zeitmangel und die rasanten Veränderungen gesellschaftlicher und individueller Verhältnisse, als aktuelles Alltagsproblem, beherrschen auch die Themen der Feuilletons. In einem Interview von Ulrich Schnabel mit Hartmut Rosa im Dezember 2009 in „*Die Zeit*“ lautet die brennende Frage, ob das allgegenwärtige Gefühl der Gehezttheit und der Eindruck, die Zeit werde knapp, auf der Tatsache beruht, dass uns die Zeit tatsächlich ausgeht. Hartmut Rosa bestätigt diesen Verdacht und fasst dafür drei Gründe zusammen: „Die Zeit wird uns wirklich knapp, und zwar aus drei Gründen: Erstens nimmt die technische Beschleunigung zu, das Auto ist schneller als das Fahrrad, die E-mail schneller als der Brief, wir produzieren immer mehr Güter und Dienstleistungen in immer kürzerer Zeit. Das verändert der sozialen Erwartungshorizont: Wir erwarten voneinander auch eine höhere Reaktionsfrequenz. Dazu kommt zweitens der soziale Wandel. Leute wechseln ihre Arbeitsstelle in höherem Tempo als früher, ihre Lebenspartner, Wohnorte, Tageszeitungen, ihre Gewohnheiten. Wir sind ungeheuer flexibel – und finden immer weniger Verankerung in stabilen, sozialen Beziehung. Und drittens ist insgesamt eine Beschleunigung des Lebenstempos zu beobachten. Wir versuchen mehr Dinge in kürzerer Zeit zu erledigen (...).“¹⁴

Genau diesen Aspekt des Zeitdrucks, an dem der moderne Mensch leidet, greift Rosa auf, wenn er erfasst in welcher Weise beschleunigte Zeit in sozialen Praktiken eingeht. Dass dem Theater als gesellschaftlicher Institution aus diesem Blickwinkel ein besonderer Stellenwert zukommt, belegen Rosas Ausführungen in einem Aufsatz zum Symposium der „Dramaturgischen Gesellschaft“ zum Thema „Geteilte Zeit. Theater zwischen Entschleunigungs- & Produktionsmaschine“ von 2008. Darin beschreibt er sehr anschaulich die Erfahrungsmuster eines Alltags, in dem chronische Gestresstheit, Leistungsdruck und Reizüberflutung das Zeitempfinden prägen. Der Alltag „zerfällt in sich überlagernde Zeit- und Aufmerksamkeitsfragmente, die mit hoher Geschwindigkeit aufeinanderfolgen, sich aber zu keinem Lebensganzen mehr zusammenfügen und in uns das Gefühl permanenter Gehezttheit erzeugen“.¹⁵

¹³ Ebd., S. 39f.

¹⁴ Rosa: Interview, S. 34.

¹⁵ Rosa: Entschleunigungs- & Produktionsmaschine, S. 37.

Die Zeitstrukturen des Theaters hingegen bieten sich als „Entschleunigungs-oase“ an. Auf der „Zeitinsel“ Theater werden gewöhnliche Zeiterfahrungen durch fremde Zeit-horizonte in Frage gestellt. Die Darstellungen bieten neue Zeitmuster an und er-möglichen die eigenen Muster, den persönlichen Zeithaushalt von außen zu betrachten und zu hinterfragen. Der ausgegrenzte Zeitbereich des Theaters lässt eigentlich auch gar keine andere Wahl, denn allem voran zwingt die Theatervorstellung zu einer ein-zigen Aufgabe: „Monotasking“. Die Zuschauer sind für eine gewisse Zeitspanne sich selbst ausgeliefert und gezwungen ihre Aufmerksamkeit lediglich auf eine Aktion, nämlich die der Darstellung, zu richten. Ohne Ablenkungsmanöver des Internets oder des Handys, passiv, - ohne die gewohnte Bewegungsfreiheit nutzen zu können, gleicht so ein Theaterabend einer Verurteilung zum Schweigen und Stillsitzen, wie Rosa aus-führt.¹⁶ Die Theaterkonvention erzwingt Konzentration auf nur einen Gegenstand und verhindert in die Organisation dieses Zeitraums einzugreifen. „Indem es uns der Chance beraubt, wegzuzappen oder aufzustehen und Dringendes, das uns eben einfällt, zu erledigen, entlastet es uns (für die Dauer der Vorstellung) auch von der Verant-wortung, unser Bewusstsein nach Unerledigtem abzusuchen und auf effizientere Weisen und Möglichkeiten der Zeitnutzung zu drängen“, erklärt Rosa.¹⁷ Der Entzug der Möglichkeit in die persönliche Zeitgestaltung einzugreifen, bringt einen Wegfall des Handlungs- und Entscheidungsdrucks, der entlastend wirkt, während gleichzeitig „auf der Bühne“ alternative Zeitmuster und -Rhythmen erfahrbar gemacht werden. Darin sieht Rosa die wesentliche Zeit-Funktion des Theaters und bezeichnet diese als „oppo-sitionelle Entschleunigung“.¹⁸

Darüber hinaus erwähnt Rosa auch den Stellenwert der kollektiven Erfahrung: „Es gibt nicht mehr viele Orte in unserer fragmentierten Gesellschaft, in der die Auf-merksamkeit von zugleich anwesenden Menschen auf dieselbe Geschichte, dieselben Worte, Gefühle, Geräusche und Bilder gelenkt wird, so dass viele gleichzeitig Ähnli-ches als Kollektives erleben.“¹⁹ Laut Rosa mögen Kino, Rockkonzert und Fußballspiel ähnliche Erfahrungswerte vermitteln, diese unterscheiden sich aber doch wesentlich von den besonderen Bedingungen und der grundsätzlich anderen Funktion, die das Theater bietet.

¹⁶ Rosa: Entschleunigungs-oase, S. 37

¹⁷ Ebd., S. 37.

¹⁸ Neben der „funktionellen“ Entschleunigung, die wiederum die „Aufrechterhaltung des Steigerungsspiels“ zum Ziel hat, kommen beide Praktiken dem steigenden Bedürfnis nach Verlangsamung entgegen. Rosa: Entschleunigung (Tischgespräch), S. 40.

¹⁹ Rosa: Entschleunigungs-oase, S. 37.

Es lohnt sich einen genaueren Blick auf die spezifischen Wirkungsweisen der Zeitmuster, außerhalb und innerhalb des Theaters, zu werfen. Denn der latente Eindruck des Zeitmangels ist zwar ständig präsent, umgibt den Alltag und die notwendige Lebensplanung aber eher als diffusen Nebel. Rosas Ausführungen schlüsseln manche Mechanismen präzise auf und vermitteln eine Ahnung der komplexen gesellschaftlichen Struktur, in die wir eingebettet sind, wenn wir um unseren „Zeithaushalt“ ringen. Den Rahmen, den seine Theorie in Bezug auf Theater setzt, schließt allerdings auch sehr wichtige Aspekte des Theaters aus und begrenzt das Problem auf eines der Eliten, wie sich an späterer Stelle noch zeigen wird.

Der Zeitzwang löste alte Regulierungsmechanismen ab, erklärt Rosa. Ehemals fungierten moralische Verbote und beschränkter Zugang für Menschen sozial schwächerer Herkunft als Schranken der Gesellschaft. Die angeblichen Entscheidungsfreiheiten, die beinahe unbegrenzten Möglichkeiten, die das moderne Leben bieten, verlagern die Schranken und Begrenzungen auf eine subtilere Ebene der persönlichen Zeitökonomie: „Moderne Gesellschaften werden über Fristen und deadlines gesteuert und koordiniert, nicht über Normen. Daher erwecken sie den Eindruck, ihren Mitgliedern völlige Freiheit zu gewähren, während sie in Wahrheit unter stärkeren und totaleren Druck setzten, als es traditionalistische Gesellschaften je vermocht hätten.“²⁰

Die Aufgabe darin besteht nun für jeden persönlich, die verschiedenen Zeitebenen miteinander zu koordinieren. Alltagszeit, Lebenszeit und die geschichtliche Zeit der Epoche stellen Anforderungen, die kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Der Zusammenhang zwischen Alltagspflichten, Lebenszielen und dem Anspruch, den das Zeitalter der Beschleunigung stellt, ist kaum herzustellen: „Kurz: Alltag, Leben und Epoche zerfallen und fragmentieren ebenso wie unsere Zeiterfahrung.“²¹

Und hier nun kommt, wie bereits erwähnt, die Leistung des Theaters ins Spiel. Denn die Erfahrungen der Desynchronisation und Fragmentierung bestimmen auch das Geschehen auf der Bühne und führen uns unser persönliches Dilemma vor. Damit wird die Theaterbühne zu einem Raum für Zeitexperimente und macht sichtbar, wie sich „die Muster und Horizonte der Epochenzeit und der Lebenszeit im Handeln und Erleben der Subjekte niederschlagen – und umgekehrt“.²² Nicht nur Epochen und Lebenszeit

²⁰ Rosa: Entschleunigungssoase, S. 38.

²¹ Ebd., S. 38.

²² Ebd., S. 38.

werden gedehnt, enthoben oder versetzt. Auch mit den Mitteln direkter Zeitgestaltung greift Theater in das Erleben ein: „indem das Theater Tempo, Rhythmus, Sequenz und Dauer von Ereignissen beliebig variieren kann, wird es auch zu einem Experimentier-
raum für andere Zeitmuster und andere Zeiterfahrungen, die durch Kontrastierung unsere eigenen Zeithorizonte in Frage stellen. Wenn es stimmt, dass unsere Gesellschaft über verborgene, aber ungemein wirkmächtige Zeitnormen und Zeitmuster gesteuert wird, ist das Theater ihr vielleicht letzter revolutionärer Ort“.²³

Da uns das Theater für einen bestimmten Zeitabschnitt gefangen hält und uns keine Fluchtmöglichkeiten offen lässt, lädt es zu einer Erfahrung ein, die außerhalb des gewohnten Erlebnisstroms stattfindet und so tiefer auf uns einwirken kann. Denn je rascher die gewöhnlich fragmentierten Erlebnis-Episoden aufeinanderfolgen, desto weniger Gelegenheit bleibt, diese auch miteinander zu verknüpfen oder Teil der eigenen Geschichte werden zu lassen, so Rosa. Er bezeichnet das Theater auch als Schauplatz des Kampfes „gegen die (geistige) Erfahrungsarmut“.²⁴ Wenn trotz vorübergehender Langeweile oder Belastung, gewagt wird, Zeit und Energie in einen Theaterbesuch zu investieren, enthüllt sich der innere Wert dieser Erfahrung zwar langsamer, aber reichhaltiger. Der Erfahrungshorizont kann erweitert werden.²⁵ Dass auch dieser Idealfall im Theater nicht auf der Tagesordnung steht, merkt Rosa zwar an, lässt aber dennoch offen, um welches „Theater“ es sich denn bei seinen Ausführungen nun handeln mag.

Nikolaus Müller-Scholl hat zu Hartmut Rosas Essay eine Gegenrede verfasst, die ebenfalls in der Dokumentation des Symposiums der Dramaturgischen Gesellschaft erschienen ist. Für Müller-Scholl stellt sich nicht nur die Frage, auf welche Theaterform Rosa sich bezieht, sondern auch von welchem Publikum die Rede ist, wenn Rosa die Leiden des modernen, gehetzten Theatergängers beschreibt. Denn dieser, so Müller-Scholl, gehört zu jenen, die „über Wohl und Wehe entscheiden“ und bezeichnet somit die soziale Schicht einer Elite, über die Rosas Theorie verhandelt.²⁶ Das bürgerliche Theater im 18. Jahrhundert, das das Ranglogentheater erfand (auf dessen Sitzplatzverteilung Rosa Bezug nimmt), war „von seiner Gründung an ein Haus, das

²³ Ebd., S. 38.

²⁴ Ebd., S. 38.

²⁵ Vgl. ebd., S. 39.

²⁶ Müller-Schöll: Chronographical Turn, S. 6.

mit dem Ziel der Zählung der Zuschauer auf den billigen Plätzen gegründet wurde“.²⁷ Müller-Scholl sieht Rosas Ernennung des Theaters zur Insel der Seligen basierend auf einer stark reduzierten Vorstellung von Theater, die vor allem bei jenen gerne Gehör findet, die Rosa im Theater durch Verurteilung zum Monotasking errettet sieht. Es lässt aber jene außer Acht, die auch schon im bürgerlichen Theater keinen Platz fanden und heute als soziale Randgruppen „keineswegs unter 'Multitasking' leiden, sondern vielmehr froh sind, wenn sie wenigstens noch eine 'Task' haben (...). Denn sie erfahren heute die galoppierende Globalisierung als Zwangstillstellung. Ihre 'Entschleunigungs-oase' heißt 'Arbeitsagentur'“.²⁸

Trotz der Kritik an Rosas Theorie, die Müller-Scholl aus theatergeschichtlicher und politischer Sicht (und auf Grund der Verallgemeinerung auch aus soziologischer Sicht) nicht für überzeugend hält, räumt er dennoch ein, dass das Theater durchaus ein privilegiertes Ort der Zeiterfahrung sein kann: „In der Tat lässt sich im Theater etwas erfahren, was man (...) als *temporal* oder besser *chronographical turn* bezeichnen könnte: dass Zeit nicht eine abstrakte, für alle gleichermaßen und in gleicher Weise gegebene Voraussetzung ist, sondern vielmehr je anders erfahren wird, schon deshalb, weil eine gewissermaßen äußerliche, abstrakte Zeit im Theater mit einer inneren, je spezifischen Zeiterfahrung verbunden wird.“²⁹

Er fügt dieser Erklärung eine Reihe an Beispielen³⁰ von Theaterarbeiten hinzu, die ihm aus dem Blickwinkel der Zeit aufschlussreich erscheinen, da diese einen Aspekt teilen, den er folgendermaßen beschreibt: „Sie arbeiten an der Auflösung geläufiger Formen der Darstellung mit dem Ziel, neue, andere, immer noch kommende Vorstellungen zu ermöglichen. Es geht dabei nicht um Theater als Be- oder Entschleunigungs-oase, sondern vielmehr um Theater als Ort der geteilten Erfahrung einer anderen Zeit – vielleicht der Zeit der anderen.“³¹

Nun ist es doch aber auch gerade die gemeinsam verbrachte Zeit und das Teilhaben an dem Experimentieren mit anderen Zeitmustern, die Rosa als wesentliche Merkmale der „Entschleunigungs-oase“ festhält. Die von Müller-Schöll herausgefilterte „Absicht“, die er seinen beispielhaft angeführten Theaterarbeiten bescheinigt, können also durchaus auch für jene gelten, die Rosa im Sinne hatte als er dem Theater die Funktion der

²⁷ Ebd., S. 6.

²⁸ Ebd., S. 6.

²⁹ Ebd., S. 6. (Hervorhebung im Original)

³⁰ Beispiele wie Arbeiten von Forced Entertainment, William Forsythe, Frank Castorf etc. (Vgl. Müller-Schöll: Chronographical Turn, S. 6.)

³¹ Müller-Schöll: Chronographical Turn, S. 7.

Entschleunigung zuwies. Immerhin hat er das Theater explizit als Möglichkeit zum „kollektiven Zeit- und Erfahrungsrhythmus“ und als „Experimentierraum für andere Zeitmuster und andere Zeiterfahrungen“ ausgewiesen.³²

Müller-Scholls Kritik an Rosas reduziertem Begriff des Theaters (auf den nur Rückschlüsse gezogen werden können, da dieser nicht ausgeführt wird) ist nicht von der Hand zu weisen. Er lässt außer Acht, dass auch abseits großer Festbühnen Theater stattfindet. Ebenso berechtigt scheint der Vorwurf, dass Rosa das Theaterpublikum einzig als eines versteht, das im Zuge der beruflichen Anforderungen und erbrachter Höchstleistungen unter Zeitmangel leidet. An anderer Stelle betont auch Hans-Thies Lehmann, der später noch ausführlicher zur Beschäftigung mit der Zeitlichkeit des Theaters anregen wird, dass die „Stillstellung“ des Publikums und dessen Verpflichtung zur Konzentration nur eine von mehreren Möglichkeiten ist, die dem Theater als Ort der Zeiterfahrung zu kommt.³³

Ausgangspunkt der Überlegungen hier ist, dass sich Beschleunigung generell bemerkbar macht und dass die Veränderungen der Temporalität am Theater nicht nur strukturell und formal sichtbar werden, sondern dass dem Zeiterleben am Theater auch eine regulative, reflexive und experimentelle Umgangsweise zugerechnet werden kann. Fest steht auch, dass für beide Autoren das gemeinsame Teilen der Zeit unter den Anwesenden und die Erfahrung der „anderen Zeit“ als etwas Eigenes eine wichtige Aufgabe (der Zeitlichkeit) eines Theatererlebnisses sein können. Daher sollen diesen beiden Formen der Erfahrung erst einmal besondere Aufmerksamkeiten zukommen.

Um der Idee der „geteilten Zeit“ zu folgen, bleibt die Dokumentation des Symposiums Dreh- und Angelpunkt weiterer Überlegungen. Die Zeitschrift, die die Dramaturgische Gesellschaft zum Symposium „Geteilte Zeit. Theater zwischen Entschleunigungs- & Produktionsmaschine“ herausgegeben hat, enthält Aufsätze zu den Vorträgen, sowie Dokumentationsnotizen der dort stattgefundenen Tischgespräche. Ein breites Spektrum an Themen wird dabei abgedeckt, das für die Entstehung dieser Arbeit wichtig war, worauf hier aber leider nicht in dieser Vielfältigkeit eingegangen werden kann. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass die zahlreichen Beiträge als weitere Aspekte dieses reichen Themenkomplexes aufschlussreich sein könnten. (Wie zum Beispiel: Fragen der Zeitökonomie, der Zeit als künstlerischer Produktionsfaktor, ein Plädoyer für ein Theater der Langeweile, etc.)

³² Rosa: Entschleunigungs- & Produktionsmaschine, S. 37f.

³³ Vgl. Lehmann: Tick, Tack, S. 10.

Auch Hans Thies-Lehmann liefert darin wichtige Anhaltspunkte um die Spuren theatraler Zeiterfahrungen zu verfolgen. Seine Theorie des postdramatischen Theaters wird später noch der genaueren Beschäftigung mit zeitästhetischen Aspekten dienen. Lehmann führt an verschiedenen Stellen sehr genau die komplexen Strukturen der Zeiten des Theaters aus. Im Beitrag zum Symposium bündelt er die aktuellen Tendenzen vor allem unter dem Gesichtspunkt der Zuschauererfahrung. Die Frage, die sich Lehmann im Zusammenhang einer Spezifik der theatralen Zeiterfahrung stellt, umschließt den Begriff „geteilte Zeit“ als einen von vielen Aspekten. Er betont: „Theater ist vor allem auch eine Zeit, die man mit anderen verbringt. Ich nehme gleichzeitig wahr, dass andere wahrnehmen. Durch diese Verbindung, die passagere Gemeinschaft, kommt ein Fluidum von Verantwortlichkeit ins Spiel. Die Zeitstruktur des Theaters ist also auch deshalb so interessant, weil sie so enorm komplex ist(...). Diese komplexe soziale Zeit des Theaters setzt sich aus vielen Wahrnehmungsschichten zusammen.“³⁴

An dieser Komplexität erkennt Lehmann als zentralen Schwerpunkt die Frage nach dem Zuseher und seiner Wahrnehmung. „Genauer: die Frage nach den Zuschau- oder Zuschauer-Situationen, die man im Theater herstellen kann. Damit ist direkt die Frage verbunden, welche Arten spezifisch theatraler Zeiterfahrung möglich und – natürlich – interessant sind.“³⁵ Die Überlegungen, die Lehmann daraus entwickelt, spannen den Bogen weiter von der geteilten Erfahrung zu den individuellen Erfahrungen des Einzelnen, der die Kategorie der Zeit als elementares Refugium des Theaters zu spüren bekommt. Die konkrete These dazu lautet, „dass Zeiterfahrung im Theater wesentlich heute gedacht und analysiert werden muss als eine Erfahrung der Zuschauer mit ihrer eigenen Zeit. Diese Zeiterfahrung wird durch das Artefakt der Aufführung gar nicht so sehr dargestellt als vielmehr provoziert, initiiert“.³⁶ Die Situation der Herstellung, in der sich die Zeiterfahrungen für den Zuseher entfalten, bezieht Lehmann zurück auf den Einfluss der Performance-Kunst, die das Theatergeschehen der letzten Jahrzehnte wesentlich mitgeprägt hat: „Es ist klar, dass diese Wendung zur Erfahrung mit der eigenen Zeit wesentlich durch die Performance ins Theater getragen worden ist, war es doch eine der Intentionen der Performance, ihr Vorkommnis in dem Sinne zum Ereignis, also zu einer Unterbrechung des Kontinuums unserer Weltwahrnehmung zu

³⁴ Lehmann: Tick, Tack, S. 10.

³⁵ Lehmann: Zuschauerzeit, S. 18.

³⁶ Ebd., S. 18.

machen, dass wir als Besucher mit unserem Dasein, Hiersein, Mitmachen oder Nicht-Mitmachen konfrontiert werden.³⁷

Im Gespräch mit Jan Linders führt Lehmann den Einfluss der Performance-Art auf Zeiterfahrungen des Theaters genauer aus. Er beschreibt wie sich diese beiden Kunstformen, ursprünglich mit konträren Intentionen, aufeinander zu entwickeln.³⁸ Den frühen Gegensatz macht Lehmann an dem unterschiedlichen Grundmodell fest. Für das Theater einerseits war dies die „Wiederholbarkeit“, während sich die Performance auf das Modell der „Unwiederholbarkeit“ stütze. Die Performance-Art unternahm somit keine Integration in die vergesellschafteten Zeiten, wie es das Theater tat, sondern versuchte sich, auf künstlerischem Weg, davon zu entfernen. In weiterer Folge nahmen aber dann beide Formen Elemente voneinander auf, bis zu der aktuellen Tendenz, bei der sich weder das Theater noch die Performance von anderen Medien oder Kunstformen abkoppeln will. Dies führt dazu, dass Zuschauer sich neu einstellen müssen auf die abwechselnden und anders organisierten Formate, die auch eine deutlich modifizierte Wahrnehmung der Zeit bedingen.³⁹ So entsteht, was Lehmann als „Violdimensionalität der Theaterzeit“ bezeichnet. Für den Zuschauer bedeutet dies die Anforderung selbst zu entscheiden, „in welchem Grad der Unvollständigkeit ich das Werk gesehen habe, d.h. welche Zeit ich in die Betrachtung investiere und welche Erfahrung ich mit mir dabei mache. Hier geht es eben nicht nur um eine Erfahrung mit etwas, einem Objekt, sondern eben mit meiner Beziehung dazu, zur Bühne, zu den anderen, also eine Erfahrung mit mir selbst“.⁴⁰ Kurz gefasst, bezeichnet Lehmann also diese Erfahrung als Grundimpuls der Performancekunst, die auch in dem von ihm beschriebenen Theater wirkt.

Lehmann greift damit auf das voraus, was im Laufe dieser Arbeit immer wieder ins Zentrum rücken wird: Die Zeiterfahrung der Zuschauer in einem Theater, das ein Ereignis herstellt; die Beziehung der Zuseher zu einem Bühnengeschehen, das mit dem Bruch herkömmlicher Wahrnehmungsweisen spielt. Lehmanns detaillierte Ausführungen zur Theorie der Postdramatik sollen einstweilen Ausgangspunkt bleiben um den Zeitspezifika des Theaters – auch in ästhetischer Hinsicht – auf die Schliche zu kommen.

³⁷ Ebd., S. 18.

³⁸ Vgl. ebd., S. 18.

³⁹ Vgl. Lehmann: Tick, Tack, S. 12.

⁴⁰ Ebd., S. 12.

3. Postdramatik: Zeitästhetik und das akute Präsens

„*Postdramatisches Theater*“ erschien 1999 als Bestandsaufnahme eines Theaters, dessen Tendenzen sich im vergangenen Jahrzehnt weiterentwickelt haben und dessen eigentümliche Strömungen sich nach wie vor im aktuellen Theatergeschehen finden lassen. Lehmann widmet sich in seinem Werk auch sehr ausführlich einer Analyse der Zeitästhetik des postdramatischen Theaters. Mit Beschreibungen und begrifflicher Distinktion werden die Zeitebenen differenziert. Die spezifischen Zeiterfahrungen werden unter mehreren Gesichtspunkten aufgeschlüsselt. Dabei steht, wie bereits erwähnt, die Betrachtung aus der Position der „Performativität“ im Vordergrund: die Produktion von Präsenz, die Aufführung als Hervorbringung eines Ereignisses rekurriert explizit auf seine zeitliche Gegebenheit. Das heißt die Theorie des Performativen bietet sich gerade im Hinblick auf die Aspekte der Zeitlichkeit als ein Schlüsselinstrumentarium an. Denn das gemeinsame Zeiterleben ist nicht nur die Voraussetzung um ein live-Erlebnis hervorzubringen, sondern die Zeiterfahrung rückt in den Mittelpunkt des Interesses, wird thematisiert und ausgestellt. Zeit wird stilisiert.

Was Lehmann im postdramatischen Theater an zeitästhetischer Formgebung beschreibt, ist nicht von dem zu trennen, wovon diese Entwicklungen ihren Ausgang nehmen: nämlich einer Zeit, die starken Veränderungen ausgesetzt ist. Dies führt Lehmann auch anhand gesellschaftspolitischer und kulturhistorischer Problemstellungen vor. Die Kategorie Gegenwart erhält in all diesen Ausführungen einen zentralen Stellenwert. Auch ausgehend vom Standpunkt der Philosophie, wird bei Lehmann das „Präsens“ des Theater genauer eingegrenzt. Die Zeitstrukturen der Postdramatik, die hier zusammengefasst dargelegt werden, sollen im zweiten Teil der Arbeit ermöglichen, genauer auf die Zeit-Prozedur gegenwärtigen Theatergeschehens einzugehen.

Zur Übersicht ist eine Gliederung zusammengestellt, mit der im Folgenden Lehmanns weitläufige Zeitthematik umwandert wird.⁴¹

- Ausdifferenzierung der Zeitschichten und Ihr Verhältnis zueinander
- die andere Zeit
- Wiederkehr des zersplitterten Zeiterlebens in Narration und Figur

⁴¹ Zusammenstellung erfolgt nach anderer Einteilung als Lehmann sie vornimmt. Vgl. Lehmann: Postdramatik, S. 309 - 359.

- Merkmale einer Zeitästhetik (darstellungspraktische Verfahrensweisen, Techniken der Zeitverzerrung)
- Präsenzerzeugung

Um zu begreifen, wie die vielseitigen theatralen Möglichkeiten einer Erfahrung der Zeit sich als Spiel mit der Wahrnehmung herausstellen, ist es notwendig, zwischen den Merkmalen auf der Ebene des Dargestellten, ihren Zeitschichten und den verfahrenstechnischen Mitteln auf der Ebene der Darstellungsweise zu differenzieren. Die hier grundlegend eingeführten Strukturen der Theaterzeit, die Merkmale einer Zeitästhetik und das weitergefasste Verständnis einer anderen Zeit des Theatererlebens werden als primäre Bestimmungen des zeitgenössischen Theatergeschehens noch an mehreren Stellen auftauchen und sollen mit anderen theoretischen Konzepten weitergeführt werden.

Für das Verständnis einer Dramaturgie der Zeit ist nach Lehmann die Differenz von Theater und Drama wesentlich. In der konkreten Aufführung vermengen sich die Zeitebenen zu einem Erlebnis. Die im Text dargelegten Zeiten sind nur ein Element aus dem Spiel mit der Zeit, das sich auch aus der Verbindung mit der realen Zeit der Aufführung ergibt. Die Zeitschichten, die Lehmann unterscheidet, sind hier zusammengefasst aufgeschlüsselt, um das komplexe Zusammenspiel der Zeit-Ebenen deutlich zu machen, auf das sich das Theater der Postdramatik spezialisiert hat. Die Ausdifferenzierung der Zeitschichten, ihr Verhältnis zueinander ist notwendigerweise zu beleuchten, um detaillierteren Einblick in das Konglomerat der Zeiten am Theater zu bekommen. Lehmann unterscheidet folgende fünf **Zeitschichten**:⁴²

I.- Die Text-Zeit: Textlänge, Lesedauer und Syntax, d.h. Zusammenstellung der Sätze, Satzzeichen, Rhythmus und Tempo. Zusätzlich kann auch bereits hier das Verfahren der Selbstbezüglichkeit den Akt der Textherstellung und der Rezeption thematisieren.

II.- Die Zeit des Dramas (Erzählzeit): Dramaturgie, die die Zusammenstellung der Vorgänge und Handlungen in ihren Sequenzen organisiert und die Zeitstruktur mit Vorgriffen, Rückblenden, Parallelsequenzen, Überschneidungen und Zeitsprüngen anreichert.

III.- Die Zeit der fiktiven Handlung (erzählte Zeit): Die Zeit von der erzählt wird, z.B. mit Verweisen und Einsprengsel, Kreuzungen und Doppelungen von Handlungsfäden.

⁴²Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 309-317.

Dauer, Rhythmus, Zeitfolge, Zeitschichtung des Erzählten variieren. Die Zeitebene des Dramas kann sich mit Zeit der fiktiven Handlung verbinden, ist aber voneinander zu unterscheiden, da nicht „die 'reale' Zeit der Fiktion, sondern das komplexe Gefüge der Darstellung entscheidet über die ästhetisch realisierte Zeit“.⁴³

IV.- Die Zeitdimension der Inszenierung: Die Zeit der Inszenierung ist als intendiertes Ideal der „anderen Zeit“ von der konkreten, geteilten Zeit der Aufführung nicht zu trennen. „Entscheidend ist, daß auch bei der idealisierenden Annahme einer Identität von Vermeintem (Inszenierung) und praktisch Geschehendem (Aufführung) das 'Zufällige' am materiellen Vorgang Theater eine *konstituierende* Bestimmung seiner künstlichen Realität bleibt.“⁴⁴ Die spezifische Zeit der Aufführung gehört mit ihrem jeweils anderen Tempo, Rhythmus und Pausen zum Gesamtwerk, als eine Zeit, die alle Anwesenden an einem Abend teilen.

V.- Die Zeit des Performance-Text meint „die gesamte und inszenierte Situation der Theateraufführung als Performance-Text, um den darin stets gegebenen Präsenz-Impuls zu betonen“.⁴⁵ Für alle Teilnehmenden ist praktisch von der Teilnahme am Performance Text samt den Randbedingungen als sozialer Prozess wie Anfahrt, Einlass, Pausen oder Vorbereitung der Spieler etc. und der Teilnahme am eigentlichen Spiel, der Zeit der Inszenierung zu unterscheiden. Eine wichtige Gestaltungsmöglichkeit ist auch die Abweichung von der Alltagszeit, Irritation der gewohnten Wahrnehmung, die „zum wesentlichen Kriterium ästhetischer Signifikanz“ wurde.⁴⁶

Ob und wie der Übergang zur anderen Zeit des Theatererlebens organisiert wird, erhält erhöhte Aufmerksamkeit und bietet neue Gestaltungsfläche. Die Erfahrung in diesem gemeinsamen Zeitraum, der sich von der Weltzeit außerhalb der Vorführung abgrenzt, beleuchtet Lehmann mit Überlegungen zur sogenannten „anderen“ Zeit des Theaters.

Die andere Zeit: wesentlich für das postdramatische Theater ist also die Unterscheidung zwischen der anderen Zeit des Theaters und der Alltagszeit, aus der der Zuschauer heraustritt. „Der Bruch mit der Zeit des Alltags durch den Schwellenbereich des Theatergebäudes schafft eine 'Differenz', eine Besinnung auf eine *andere* Zeit, die andere Temporalität des Performance Text, der Theatererfahrung insgesamt, nicht

⁴³ Ebd., S. 311.

⁴⁴ Ebd.; S. 314. (Hervorhebung im Original)

⁴⁵ Ebd., S. 316.

⁴⁶ Ebd., S. 317.

allein die andere Zeit des Bühnenspektakels, der Fiktionswelt“.⁴⁷ Das Zeitgefüge, das der Zuseher im postdramatischen Theater erlebt, wird als „konkrete und komplexe Beziehung zwischen Theaterzeit und der Zeit der Fiktion organisiert, nicht ihre Verschmelzung“.⁴⁸ So fungiert auch die Theaterpause meist als ein bewusst gesetztes Motiv oder wird überhaupt weggelassen, um den Zeitraum der Theatererfahrung als eigenständig herauszuheben.

Wesentlich für die Zeiterfahrung im Theater ist hier also nicht (nur) das Erleben der Illusion einer anderen Zeit, der eines fiktiven Geschehens, sondern das Spiel mit der Tatsache, dass ein ausgegrenzter Zeitbereich gemeinsam erfahren wird. Dieses Verhältnis wird immer wieder aufs Neue ausgelotet. Die Repräsentation eines dramatischen Zeitraums wird oftmals aufgegeben zu Gunsten der Thematisierung der Zeit selbst. Die Zeit des Publikums geht meist nicht mehr in der Repräsentation eines dramatischen Zeitraums auf. Sondern sie wird in ihrem Vergehen ausgestellt, bewusst gemacht. Das Zeitgefühl der Zuseher wird verzerrt, irritiert und strapaziert. Die methodischen Verfahren dazu lassen sich auf der Ebene des Dargestellten ebenso finden wie auf der Ebene der Darstellungsweise.⁴⁹ Zum Beispiel wird der Zeitindex aufgelöst, die narrative Reihenfolge versetzt, Kausalfolgen werden umgekehrt, oder rasante Zeitsprünge verwirren die Zeitorientierung. „Dies alles wird zu konstitutiven Mitteln im postdramatischen Theater, weil es die Thematik der Zeit von der Ebene des Signifikats (der durch Bühnenmittel denotierten Vorgänge) auf die Ebene des Signifikanten (der Bühnenvorgänge selbst) verschiebt.“⁵⁰ Die Mittel zur Sichtbarmachung des Zeitvergehens laufen über die Abweichung von gewohnten Mustern der Zeiterfahrung. Das Brechen mit bekannten Wahrnehmungsformen erhöht die Aufmerksamkeit für die Art und Weise, wie etwas wahrgenommen wird. Wie sich die Mittel zur Zeitverzerrung auf der Darstellungsweise gestalten, wird noch ausführlich erläutert. Erst einmal jedoch bleibt das Drama, oder was davon übrig bleibt, Gegenstand zur Ermittlung der Zeitstrukturen um zu zeigen, wie sich darin das fragmentierte Zeiterleben des Menschen der Moderne widerspiegelt.

⁴⁷ Ebd., S. 319. (Hervorhebung im Original)

⁴⁸ Ebd., S. 319.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 317f.

⁵⁰ Ebd., S. 318.

Die Wiederkehr des zersplitterten Zeiterlebens in Narration und Figur führt Lehmann zurück auf die Krise des Subjekts, seine Spaltung, dem Zerfall der Wahrnehmung.⁵¹ Der Ausfall der Repräsentation eines dramatischen Zeitraums betrifft auch die Gestaltung der Figuren in ihrem zeitlichen Kontext. Im dramatischen Theater wurde das handelnde Subjekt in seinem Konflikt zum Antagonisten dargestellt. In dieser intersubjektiven Beziehung begründete sich das „Ich“ der Figur wesentlich aus dem Duell mit dem Gegner, das in ein und derselben Zeit stattfand. Das heißt, der Konflikt zwischen Protagonist und Antagonist beschwört eine homogene Zeitform, denn nur wenn Figuren auf ein und derselben Zeitebene agieren, können sie einander begegnen um miteinander zu rivalisieren. Der gemeinsame Zeit-Ort ist nicht mehr notwendig, wenn die Subjekte ihren Konflikt nicht mehr miteinander austragen, sondern – wie im postdramatischen Theater – mit sich selbst: In der Ich-Dramatik haben nicht alle Figuren den gleichen Realitätsgrad, sie bewegen sich in unterschiedlichen Zeiträumen. So beginnt die dramatische Zeit sich aufzulösen und vice versa: Eine Aufsplitterung der homogenen Zeit, die ehemals die Figuren miteinander verband, macht es unmöglich, dass sich ein Subjekt im Austausch mit einem Gegenüber konstituiert.⁵² Dass Verbindungen lose bleiben, sich auflösen, wenn das persönliche Erleben und Agieren zeitlich von dem der anderen auseinanderklafft, lässt sich auch historisch beschreiben. Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, begannen die Veränderungen des Weltbildes (durch wissenschaftliche, technologische und industrielle Entwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts) das Zeitgefühl maßgeblich zu verändern. Individuelle Erfahrungen einer persönlichen Zeit konnten mit den Ausuferungen einer Weltzeit kaum noch verbunden werden. Diese Krise der Zeit beschreibt Lehmann auch als Krise des Dramas.⁵³

Mit Bezug auf die Philosophie Kants zeichnet Lehmann den Verlust einer zeitlichen Orientierung als Dilemma des Bewusstseins nach: Die Einheit des Selbstbewusstseins war durch die Form einer Zeitordnung garantiert, als „beharrliches Kontinuum der Zeit“, das die Subjekteinheit trägt, „weil es den untereinander radikal diskontinuierlichen Erfahrungen Richtungssinn, Orientierung verleiht“.⁵⁴ Mit den Entwick-

⁵¹ Vgl. ebd., S. 319-326.

⁵² Vgl. genauer: Ebd., S. 320.

⁵³ Literarisch schlägt sich der Zerfall der Zeit und des Bewusstseins in den Arbeiten von Autoren wie beispielsweise Samuel Becket oder Heiner Müller nieder. Vgl. ebd., S. 323ff. (Inhalt literarischer Textarbeiten wird in dieser Arbeit im Kontext der Re-Dramatisierungen der 90er Jahre dargestellt. Siehe dazu Kapitel „Präsens(ver)formen“.)

⁵⁴ Ebd., S. 322.

lungen der Moderne geht die Zeit als einheitsstiftende Orientierungshilfe verloren: „der Zerfall von Zeit als Kontinuum erweist sich als Anzeichen für die Auflösung oder doch Unterminierung des seiner Zeit gewissen *Subjekts*. (...) Ohne ein Theater und Drama organisierendes Subjekt entfällt aber eine wesentliche Bedingung von Darstellung überhaupt: die Beantwortbarkeit der Frage, wer wen darstelle. An die Stelle einer inneren Distanz der Repräsentation tritt das fragende Auf-sich-Zeigen des Subjekts, das in dieser nurmehr als *Geste* fixierbaren Seinsweise eine bloß momentane, instabile Verfassung offenbart. Das *deiktische* Moment wird stattdessen zentral. Statt der Repräsentation eines zeitlichen Verlaufs der Verlauf der Präsentation in seiner ihm eigenen Zeitlichkeit.“⁵⁵

Diskontinuität, Relativität, Schwund und Zerfall linearer Zeitformen des subjektiven Bewusstseins bedingten neue Darstellungsmuster. Erst stellen neue Formen des Textes diese Erfahrungen dar, dann wird auch die Darstellungsweise davon erfasst. Eine neue Theaterästhetik entsteht daraus, die die dargestellte Zeit immer weiter verfremdet. Die Merkmale einer Zeitästhetik schlüsselt Lehmann anhand verschiedener Zeitmodi auf. Lehmanns Beschreibung der darstellungspraktischen Verfahrensweisen, die Techniken zur Zeitverzerrung zeigt, wie die vielseitige Bearbeitung des Materials Zeit als eines der wichtigsten Gestaltungsmerkmale des Theaters fungiert.

Der Verlust des Zeitrahmens, der die Einheit der Zeit mit Anfang und Ende als schließenden Rahmen der Theaterfiktion organisierte, bewirkt, dass die geteilte Zeit als offener Prozess bearbeitet wird (ohne dass die Logik des Handlungsaufbaus Anfang, Mitte und Ende notwendigerweise bestimmen müsste). In diesem Prozess steht die Tatsache im Zentrum, dass es nun eine gemeinsame Zeit ist, die verlebt und erfahren wird. Oft sind die Vorgänge der Schauspieler direkt an das Publikum gerichtet bzw. wird auf die Tatsache, dass eine gemeinsame Zeit verlebt wird, ausdrücklich hingewiesen. Wenn die Zeit zum Gegenstand der Erfahrung werden soll, muss sie in ihrem Verlauf von der gewohnten Wahrnehmung abweichen: „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

⁵⁵ Ebd., S. 322. (Hervorhebung im Original)

provoziert nämlich ihre ausdrückliche Wahrnehmung, läßt sie von der beiher spielenden unausdrücklichen Gegebenheit in den Rang eines Themas aufsteigen.“⁵⁶

Wenn die Zeit als Zeit selbst Gegenstand der Erfahrung wird, um die „Spezifik des Theaters als Darstellungsmodus zu benutzen“, dann wird die tatsächliche Zeit, ihre Eigenschaft der künstlerischen Bearbeitung ausgesetzt.⁵⁷ Zeit wird bemerkbar durch ihre Verformung, ihr Ausgestellt-Sein: „Sie wird bewußt gemacht, ihre Wahrnehmung intensiviert und ästhetisch organisiert. Präsenz und Spiel der Darsteller, Präsenz und Rolle des Publikums, reale Dauer und Situierung 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.“⁵⁸ Lehmann schlüsselt folgende typische **Verfahren der postdramatischen Zeitästhetik** auf:⁵⁹

I.- Ästhetik der Duration: Stillstand, gedehnte Pausen, Verlangsamung (slow motion) - die absolute Dauer der Inszenierung wird als Element durativer Ästhetik zur Geltung gebracht. Im Unterschied zur üblichen Wahrnehmungsrhythmik des Alltags entsteht ein Zeitverlauf, der über das gewohnte Ausmaß gedehnt wird. Medien und Lebensorganisation bedingen zerstückelte und aufgeteilte Einheiten von Erfahrungszeiten im Alltag. Extreme Verlangsamung der Theatervorgänge, überlange Pausen oder Marathonlänge der Aufführungsdauer heben sich von gewohnten Zeitstrategien ab und lenken die Aufmerksamkeit auf das Vergehen der Zeit. Zeit kristallisiert und transformiert den wahrgenommenen Akt der Verlangsamung in eine „Form der Zeit“.⁶⁰ Dauer bildet nicht Dauer ab oder referiert auf eine Verlangsamung eines Vorgangs abseits der Bühne, sondern referiert als Theatervorgang auf seinen eigenen Prozess und erweckt den Eindruck einer eigenen Zeitform.

II.- Ästhetik der Repetition: Wiederholung diente seit jeher als Formsprache zur Strukturierung eines Werkes, wird aber nun in seiner Funktion umgekehrt. Repetition

⁵⁶ Ebd., S. 330. (Hervorhebung im Original)

⁵⁷ Ebd., S. 330.

⁵⁸ Ebd., S. 330. (Hervorhebung im Original)

⁵⁹ Auch diese Zusammenstellung folgt einer eigens vorgenommenen Ordnung. Ausgelassen wurden die Ausführungen zu „Zeit und Photographie“ sowie das Kapitel zur „Bild-Zeit“, deren inhaltliche Schwerpunkte in anderem Zusammenhang auftauchen werden und auf Lehmanns Darstellung zurückbezogen werden können. Vgl. ebd., S. 331-345.

⁶⁰ Ebd., S. 331.

dekonstruiert den gewohnten Aufbau und entfällt als Element der einheitlichen Organisation. Durch Verdichtung und Verneinung des Zeitverlaufs findet eine Zeit-Kristallisierung statt.⁶¹ In Anlehnung an eine sinnentleerte Mechanik der Wiederholung oder als aggressive Repetition, die das Bedürfnis nach Abwechslung und Unterhaltung verkehrt, erfüllt dieses Verfahren verschiedene Funktionen, trifft aber auch hier den Kern des Spiels mit der Wahrnehmung. Die Neubelebung des bereits Bekannten zwingt den Zuseher seine Aufmerksamkeit auf die Details des Vorgangs zu konzentrieren, der in seiner ständigen Wiederkehr auch Neues offenbaren kann. Die Anstrengung des Sehens bemüht den Ausdruck der Zeit, im Gegensatz zum passiven Konsum von Reizen, der die Zeit tot schlägt: „Das Gleiche ist wiederholt, unvermeidlich verändert: in und durch Wiederholung ist es das Alte und das Erinnertere, es ist entleert (schon bekannt) oder überfrachtet (Wiederholung macht bedeutungsvoll).“⁶² Dabei geht es aber nicht um die Bedeutung der Wiederkehr des Geschehens, sondern um die Bedeutung der Wahrnehmung, die sich wiederholt: „die Zeitästhetik macht die Bühne zum Schauplatz einer Reflexion des Seh-Akts der Zuschauer.“⁶³

III.- Ästhetik der Geschwindigkeit: Verfahren von Beschleunigung, Simultanität, Collagen in Korrespondenz zur Geschwindigkeit der Medienzeit, auch mediale Muster der Videoclip-Ästhetik, Medienzitate, Segmentierung der Theaterzeit in Fernsehformate bauen auf der Geschwindigkeit der Pop-Medien-Ästhetik auf. Die Mischung von Live-Aktion und elektronisch eingespieltem Material stellt den physischen Körper in seiner lebendigen Gegenwart in Konkurrenz zu Aufzeichnungen auf Monitor und Leinwand. Die Alltagswelt, die ebenso von medialen Zeitmustern fragmentiert wird, wird zwar hier auch gespiegelt, aber mehr noch geht es um „die Tatsache, daß im Computer-Zeitalter durch elektronische Medien *heterogene Zeiträume* mühelos 'verschaltet' werden können. In dieser Verschaltung verliert sich die temporale Identität der einzelnen Wirklichkeiten und wird zum Bestandteil eines heterotopen, elektronisch determinierten Zeit-Raums mit der Anmutung allseitiger Gleichzeitigkeit“.⁶⁴ Das Subjekt zeigt sich so im Konflikt mit seinem medialen Gegenüber, das plurale Zeitformen ermöglicht: „was als bloße Demonstration medialer Kommunikation trivial bliebe, manifestiert im Rahmen des Theaters den latenten *Konflikt* zwischen Lebensmoment und

⁶¹ Ebd., S. 335.

⁶² Ebd., S. 336.

⁶³ Ebd., S. 337.

⁶⁴ Ebd., S. 343. (Hervorhebung im Original)

virtueller elektronischer Zeitfläche“.⁶⁵ Lehmann stellt heraus, dass simultan gesetzte Akte Geschwindigkeit erzeugen und der gleichzeitige Ablauf von Körper-Präsentem und virtueller Erscheinung auch die physische Zeit in Konkurrenz zur technologischen Zeit setzt. Es bleibt nicht nur ungewiss, ob Sichtbares und Hörbares aktuell erzeugt, direkt übertragen oder zeitverschoben wiedergeben ist, sondern der Mensch muss sich auch in seiner Zeit gegen die beschleunigte Zeit der medialen Übermittlung bewähren. Dadurch tritt hervor, was die menschlichen Eigenschaften überhaupt ausmacht.⁶⁶ Weitere Ausführungen dazu folgen im Kapitel zum „Medientheater“. Lehmanns Darstellungen zur Medienzeit werden dann genauer aufgegriffen und können auf Überlegungen von Helga Nowotny und Dirk Baecker bezogen werden. In diesem Zusammenhang ist deutlich zu machen, dass das Erzeugen von Momenten verstärkter Theater-Präsenz als Reaktion auf die Konkurrenz medialer Präsenz verstanden werden kann.⁶⁷

Die Techniken zur **Präsenzerzeugung**, die Möglichkeiten zur Herstellung verstärkter Gegenwartseffekte können noch klarer umrissen werden. Lehmann führt diese in einem Aufsatz pointiert zusammen und betont auch dabei den Einfluss medialer Wirkungsmechanismen. Dem Theater fällt im Medienzeitalter eine ganz besondere Chance zu, die dann genutzt wird, wenn die lebendige Gegenwart der Anwesenden Knotenpunkt einer „Strategie“ der Kommunikation wird. Durch die Vertiefung der einzigartigen „Kommunikationsform der Theaterpräsenz“ erhält Theater einen Vorsprung gegenüber anderen Formen der Kunst.⁶⁸ Lehmann hat seinen Überlegungen zur Gegenwart und der eigentümlichen Zeitbeschaffenheit des Theaters auch einen Aufsatz mit dem Titel „Die Gegenwart des Theaters“ gewidmet, der in „*Transformationen. Theater der Neunziger Jahre*“ erschienen ist.⁶⁹ Erika Fischer-Lichte hält dazu in der Einleitung fest,

⁶⁵ Ebd., S. 343. (Hervorhebung im Original)

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 342-345.

⁶⁷ Das Einholen entfernter, virtueller Realitäten vervielfacht die Wirklichkeitsoptionen. Das Geschehen auf der Bühne führt schon eine parallele Seinsweisen vor. Was durch elektronische Medien an Zeiträumen zusätzlich eingeholt werden kann, steigert die Möglichkeiten zur Visualisierung dessen was „Gleichzeitigen“ noch sein könnte. Konglomerate aus Optionen entstehen. Vielleicht müsste man in diesem Zusammenhang davon ausgehen, dass die mediale Darstellung mit der Erweiterung der Möglichkeiten andere Zeitebenen einfließen zu lassen auch eine Verfahrenstechnik der Zeitästhetik sein kann. Denn „Möglichkeits-Zeit-Räume“ bauen nicht nur auf Geschwindigkeit auf, sondern multiplizieren schlichtweg die Zeitebenen. Die gerade dann, durch ihre Organisation und Verknüpfungen und das Ziel, das sie verfolgen, neue Darstellungsmuster hervorbringen.

⁶⁸ Lehmann: Gegenwart des Theaters, S. 19.

⁶⁹ Vgl. Lehmann: Gegenwart des Theaters, S. 13-26. (Der Aufsatz befindet sich in ähnlichen Ausführungen auch in Lehmann: Postdramatik, S. 254-260. unter dem Kapitel „Das Präsenz der Performance“.)

dass die Theaterformen der neunziger Jahre im stetigen Wandel begriffen waren. Die Übergänge und Veränderungen haben sich auch in einem dauernden Schwellenzustand manifestiert: Theater „wandelt sich ständig, nimmt immer wieder neue Gestalt an. Es lebt in und durch permanente Transformationen. Verwandlung avanciert zu seiner leitenden ästhetischen Kategorie“.⁷⁰ Diese Kategorie der „Transformation“ ist auch für ein anschließendes Kapitel hilfreich, in dem aktuelle Tendenzen „nach“ bzw. „mit“ der Postdramatik ausgeforscht werden.

„Transformationen“ versteht Lehmann als „Frage nach einer Pluralität der Formen, Formierungen, beweglichen Formen, Gestalten, Formationen des 'Trans' im Sinne von 'über ... hinaus', des Transit, des Durchquerens, des Transzendierens als Grenzüberschreitens“.⁷¹ Um diesen sich ständig in Bewegung befindlichen Formen näher zu kommen, wird die analytische Polarität, die Lehmann mit den Gegensatz von u.a. „Präsenz versus Repräsentation“ anlegt, im Kapitel „Präsens(ver)formen“ anhand philosophischer Ansätze ausgeweitet.⁷² Lehmann zieht für die philosophischen Reflektionen in diesem Aufsatz verschiedene theoretische Ansätze heran.⁷³ In diesem Zusammenhang werden zusätzlich Betrachtungen von Martin Seel, Jean-Luc Nancy und Ideen Heiner Müllers weitere Überlegungen zum Thema anschließen.

Vorausgegriffen seien soweit schon die Gegensätze, zwischen denen Lehmann das Zustandekommen der eigentümlichen Gegenwartserfahrungen aufspannt, denn diese werden mehrmals als grundlegende Ansätze auftauchen. Die analytische Polarität, die Lehmann ausweist als: „Präsenz versus Repräsentation, präsentierte Gegenwart und Zeit versus repräsentierte Zeit und Gegenwart, innerszenische Spannung versus Spannung Szene-Publikum“, lässt sich auch erweitern mit den Gegensätzen von Anwesenheit-Abwesenheit, Entstehung-Schwinden, Erscheinung-Entzug und Erfahrung-Reflexion.⁷⁴

Für die Formen der Gegenwartsästhetik, die Lehmann erläutert, stellt er voran, dass es sich bei dem der Analyse zu Grunde liegenden Produktionen weniger um Arbeiten handelt, die ihres Erfolges wegen relevant sind. Sondern für die Theaterwissenschaft, so Lehmann, zählt mehr „der symptomatische Wert von Theaterarbeiten, ihr Versuchs-

⁷⁰ Fischer-Lichte: Transformationen, S. 8.

⁷¹ Lehmann: Gegenwart des Theaters, S. 14f.

⁷² Ebd., S. 7.

⁷³ Aus den Konzepten von Karl Heinz Bohrer und Gottfried Boehm werden nur einzelne Anhaltspunkte mit eingearbeitet. Ausführlicher dazu (u.a. mit Walter Benjamins Theorien) siehe ebd., S. 20-26.

⁷⁴ Ebd., S. 22.

charakter und ihr Zukunftspotential“.⁷⁵ Für Lehmann ist das „Verständnis der Neuerungen, die innovativen Theaterformen“ wichtig, deren einzelne Entwicklungen darin übereinstimmen, dass „sie in je besonderer Weise die Zeitstrukturen und zumal die Präsenz des Theaters ästhetisch reflektieren und bearbeiten“.⁷⁶ Der vorliegende Aufsatz bietet eine pointierte Zusammenstellung der Merkmale, die zu einer „Produktion“ von Präsenz beitragen. Es geht auch hierbei um inszenatorische Verfahren, die die in der Struktur einer Theatersituation angelegten Aspekte herausarbeiten, einer direkten Erfahrung zugänglich machen.

Die essentielle Bedeutung der Anwesenheit der Spieler führt Lehmann als eine Gegenwart an, die immer zuerst gegeben ist. In der Gleichzeitigkeit ihres „Wahrgenommenwerdens“ von einem Publikum entsteht eine gemeinsame Gegenwart. „Das Gefühl des 'jetzt', das nicht bezweifelt werden kann, behauptet Präsenz des Theaters als Ko-Präsenz.“⁷⁷ Ko-Präsenz, aufgegangen aus der „immanenten Einstimmigkeit der Gesten“, beziehungsweise die auf „den Zuschauer *bezogenen* Gesten“ führen „als im weitesten Sinne adressierte *An-Sprache*“ über den Rahmen der Bühne hinaus, direkt zum Publikum.⁷⁸ Dadurch wird nicht nur die Achse Szene-Publikum bewusst, sondern die Adressierung des Publikums stößt die Beteiligten auf die Tatsache ihrer Anwesenheit. Die fiktive Dimension, die Welt der Erzählung tritt damit in den Hintergrund. Das Interesse an der „Fähigkeit der Verkörperung“, der Darstellung einer fiktiven Figur reduziert sich, die „Qualität des Performers“ steht im Vordergrund.⁷⁹

Die Körper der Spieler sind im Extremfall nicht mehr dazu da, „einen Sinn szenisch zu formulieren – ihr Sosein, ihr Betrachtetwerden, der Schock der Begegnung mit ihrer Physis ist, wenn man das noch so nennen will, ihr 'Sinn'“.⁸⁰ Die „faktische Gegenwart der Bühne, die Mittel der Darstellung selbst“ sind meist Zentrum der Aufmerksamkeit.⁸¹ Die Darbietung von Alltagsverrichtungen, das zur Schau gestellte Eigenleben von Dingen und das Vorführen der Objekte erzeugen eine Form der verstärkten Gegenwart. Dies gilt besonders für den menschlichen Körper, der sich in seiner Eigenwilligkeit als „Eigenwirklichkeit“ präsentiert. Die ausgestellten Körper werden nicht nur in ihrer alltäglichen, allzu-menschlichen Verfassung ausgestellt, sondern oft gerade

⁷⁵ Ebd., S. 16.

⁷⁶ Ebd., S. 16.

⁷⁷ Ebd., S. 17.

⁷⁸ Ebd., S. 17. (Hervorhebung im Original)

⁷⁹ Ebd., S. 17.

⁸⁰ Ebd., S. 17f.

⁸¹ Ebd., S. 18.

durch ihre Beschädigung, ihren Mangel, ihre Hässlichkeit oder Verletzungen. Dabei geht es wesentlich um „den Mangel, den Felh(er) und somit das Paradox des ästhetischen Augenblicks, seine präsentische Intensität einem Fehlen zu verdanken“.⁸² Wie bereits erläutert verhilft auch der Kontrast zu Medienbildern im beschleunigten Wahrnehmungsfluss und die Verlangsamung oder Wiederholung von Bewegung den Körpern zu ihrer Prägnanz. All dies erzeugt eine Intensivierung der Wahrnehmung und kommt in ihrer Gegebenheit im Präsens explizit zum Ausdruck. Die Verstärkung macht deutlich: „Gegenwart als Theaterphänomen entsteht durch Stockung, Entzug, Abweichung von Gegenwart“, so Lehmann.⁸³ Theater-Gegenwart, die immer auch eine Abweichung von einer anderen, bekannten Gegenwart bedeutet, erwirkt Überraschung, Schock und Bruch mit der Kontinuität. Die Diskrepanz, die sich zum gewohnten Zeitfluss der Wahrnehmung auftut, ist ein wesentliches Moment der zeitlichen Verfasstheit eines Theaters der Gegenwart. Ein Aspekt, der in vielfacher Hinsicht in dieser Arbeit einen Schwerpunkt bildet. Jens Roselt wird dazu einen phänomenologischen Zugang legen, der in einem weiteren Kapitel ausführlich behandelt wird.

Die Formen der Gegenwartsproduktion, die Lehmann in diesem Aufsatz umreißt, bringen es deutlich auf den Punkt: Das Ausstellen der Gegenwart, das Produzieren momenthafter Gegenwartseffekte ist formgebend für ein Theater der Gegenwart. Lehmann fasst dazu die Techniken der Gegenwartsproduktion folgendermaßen zusammen:⁸⁴

1. Spieler als Performer (Beziehung zum Zuseher wird aktuell geformt)
2. Spielweise (Kommunikation/Interaktion): relevant ist der gemeinsame Zeitraum der Wahrnehmung
3. Kontrast von Körper, Stimme und medial vermittelter Bilder, Toneinspielungen
4. Reduzierung der Fiktion
5. Im Vordergrund: (beschädigte) Physis (nicht die Verkörperung einer Figur)
6. Objekte als Erscheinung
7. Aufmerksamkeit auf simple Vorgänge, ihren Vollzug

⁸² Ebd., S. 19.

⁸³ Ebd., S. 18.

⁸⁴ Verkürzte Zusammenstellung, Vgl. ebd., S. 20.

Nachdem nun die Grundmerkmale eines sogenannten postdramatischen Theaters gesammelt wurden, soll überprüft werden, ob sich diese (zeitästhetischen) Tendenzen auch in neuerer Theorie des Gegenwartstheaters wieder finden, oder ob die Postdramatik als Paradigma, samt ihrem Schwerpunkt „Präsens“, bereits verabschiedet wurde. Hier standen Inszenierungsstrategien im Vordergrund, aber auch Dramen, die inhaltlichen Schwerpunkt auf das Thema Zeit legen, sollen in einem späteren Kapitel behandelt werden. Bevor die inhaltliche Bearbeitung des Themas in „dramatischer“ Form den Raum für Zeitansichten bilden kann, wird die Suche nach dem, was von traditionellen Formen der Dramatik übrig (oder versteckt) blieb, das folgende Kapitel begleiten.

4. Transformationen: Entwicklungsformen und Zeitaggregate

Lehmanns Standardwerk „*Postdramatisches Theater*“ erschien vor mehr als einem Jahrzehnt und dient nach wie vor dazu aktuelle Strömungen des Gegenwartstheaters zu beleuchten und sie mit einem begrifflichen Instrumentarium zu fassen. Allerdings rankt sich um die Postdramatik und ihre Missverständnisse auch eine kritische Debatte. Diese soll hier nun nicht im Detail verfolgt werden, um den Gehalt der Postdramatik zu rechtfertigen, sondern es lohnt sich ein Blick darauf, wie im theoretischen Diskurs neue Entwicklungen der Theaterpraxis, ihre ästhetischen Verfahren, aufgefasst werden. Die Fragen, die sich in diesem Zusammenhang ergeben, sollen Ausgangspunkt sein, um im Anschluss Aspekte einer neuen theaterästhetischen Zeitlichkeit herauszuarbeiten – oder um doch wieder auf ihren postdramatischen Gehalt zustoßen?

Zu Beginn stellt sich die Frage, wie die „Idee“ der Postdramatik angesichts seiner (zeit-spezifischen) Verfahren noch aufgefasst werden könnte. Daraus ergeben sich auch Überlegungen zum Stellenwert der Theaterwissenschaft innerhalb des weiten Komplexes eines praktischen Theatergeschehens.

In „*Theaterheute*“ mit dem Schwerpunkt „Die süßen Versprechen der Postdramatik“ reflektiert Bernd Stegemann über die Bedeutung der Postdramatik als ästhetisches Paradigma und den Einfluss, den es auf die Theaterpraxis ausübt. Was Stegemann unter den bereits beschriebenen Verfahren der Postdramatik versteht, fasst er so zusammen: „Der Eigenwert der Zeichen, der sinnlichen Reize, der Körper, des Raums, der Zeit, der Eigenwert von überhaupt allem wird zum ästhetischen Leitbegriff dieser Epoche. (...) Die Zuschauergeduld wird auf eine harte Probe gestellt, so dass die vergehende Zeit schmerzhaft erfahren wird (...). Die Bewegungen werden über jedes Maß wiederholt, so dass die Zuschauerreaktion der 'dialektischen Genervtheit' einsetzt: Erst geht's nicht mehr weiter (Langeweile), dann hat man's verstanden (ich soll mich langweilen) und schließlich wird man zum Voyeur (mal sehen wie lange sie's machen und sich dabei verändern).“⁸⁵ Die Theatermittel der Postdramatik betrachtet Stegemann ausschließlich als Dekonstruktion der Zuschauerwahrnehmung. Dem Zuschauer fällt dabei folgendes zu: „Überlange Dauer lässt ihn den Eigenwert der Zeit erfahren, unverständlich vorge-tragene Texte lehren ihn, die Schönheit der Zeichen zu bewundern, Wiederholungen schulen den Blick auf Details, die ihm beim einmaligen Vollzug sicher entgangen

⁸⁵ Stegemann: Nach der Postdramatik, S. 15.

wären, zugleich lehren sie Demut vor der Wiederkehr des Gleichen.“⁸⁶ Stegemann betrachtet Lehmanns Bestandsaufnahme der theatralischen Verfahren absolut. Das Theater, das seine mimetische Anbindung an die Welt verloren hat, fasst er in seinem Verlust so: „Es versteht sich nicht mehr als Inszenierung des dramatischen Textes, und es negiert die Struktur der dramatischen Situation für die Darstellung des Schauspielers. Das postdramatische Theater beginnt stattdessen ein emphatisches Verhältnis mit sich selbst.“⁸⁷

Laut Stegemann hätte das Paradigma der Postdramatik, als Handlungsanweisung verstanden, alternative Entwicklungen verunmöglicht. Demnach beschuldigt er die Theaterwissenschaft der Hybris, denn diese hätte der Kunst nicht vorzuschreiben, sondern zuzuarbeiten. Für die Theaterwissenschaft, behauptet er, ist die Postdramatik „die Erfüllung eines Traumes vom Theater, das sich endlich mit dem Vokabular der eignen Profession beschreiben lässt“.⁸⁸ Die Theaterwissenschaft ist schuldig. Sie sei es gewesen, die Figur und Drama von der Bühne verbannt habe: „Was nicht auf die Bühne gehört, muss von der Akademie aus erkannt und verbannt werden; zumal wenn das Theater doch gerade so große Fortschritte hin zu einer theoriekompatiblen Ausdrucksform macht.“⁸⁹

Werden andere Theaterformen, die nicht analytisch kompatibel sind, aus der Reflexion und der wissenschaftlichen Bearbeitung ausgeschlossen? Gar ihre Weiterentwicklung verhindert oder überhaupt von den Bühnen verbannt, wie es Stegemann der Theaterwissenschaft vorwirft? Die Überlegungen sind insofern interessant, als die wissenschaftlichen Beschreibungsmodelle somit aus dem „Hinterhalt“ der eigenen Methodik den Gegenstand reduzieren würden, nämlich indem nur reflektiert würde, was mit dem eigenen Instrumentarium beschreibbar ist.

Stegemann zumindest wünscht sich eine Befreiung des Theaters aus den Fängen der postdramatischen Theorie, denn mit ihr wird „der dramatischen Situation als eine Form, Welt in erzählbare Strukturen zu übersetzen, jede Legitimation abgesprochen“.⁹⁰ Die

⁸⁶ Stegemann: Nach der Postdramatik, S. 17.

⁸⁷ Ebd., S. 14.

⁸⁸ Ebd., S. 14.

⁸⁹ Ebd., S. 16.

⁹⁰ Ebd., S. 18. Lehmann aber weist deutlich darauf hin, dass im Laufe der postdramatischen Entwicklungen auch Text eine zentrale Rolle spielt: „Bedeutende Texte werden weiterhin geschrieben, das oft verächtlich gebrauchte Wort 'Texttheater' wird sich im Laufe der Untersuchung, weit entfernt, ein einfach Überwundenes zu meinen, als genuine und authentische Spielart des postdramatischen Theaters erweisen“. Beziehungsweise stellt er auch heraus, dass „sich in den 90er Jahren eine gewisse 'Wiederkehr des Textes' (der freilich nie ganz verschwunden war) abzeichnete.“ Lehmann: Postdramatik,

Abkehr von postdramatischer Formgebung macht Stegemann so fest: „Inzwischen beginnt man allerdings, sich von der ästhetischen Bevormundung wieder zu befreien. Die Grenze von Schauspieler und Figur wird wieder zunehmend als inspirierender und verwirrender Anlass genommen.“⁹¹ Stegemann betont die Wichtigkeit, in einer Aufführung das Verhältnis von Rolle und Schauspieler auszuloten, Erzählperspektiven zu präsentieren, magische Momente der Verwandlung herzustellen, Einblick in das Innenleben der Charaktere zu bekommen, etc. Es geht ihm um die „Potenz der dramatischen Kunst, die in jedem gelungenen Auftritt eine abgegrenzte Welt erschafft“ und die Situation, so Stegemann, ist ein wichtiges „Erkenntnismittel des Dramas, um menschliches Handeln und Erleben komplex und sinnlich zugleich in seinen Grundwidersprüchen darstellen zu können“.⁹² Er macht die dramatische Form als Wiederbelebung, als neue Entwicklung aus, die er in der Postdramatik verloren gegangen sieht.⁹³ Die Frage nach neuen Tendenzen, wenn sie denn wirklich neu sind, soll einstweilen den Rahmen bilden, um auch darin nach Zeitmustern zu suchen.

Dass die Theorie der Postdramatik weiterhin Angelpunkt der theaterwissenschaftlichen Forschung bleibt, zeigt auch Stefan Tigges Aufsatzsammlung *„Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater“*. Der Band versammelt zahlreiche Beiträge aus unterschiedlichen theoretischen und praktischen Positionen zum Thema der zeitgenössischen Schreibstrategien und ihren Inszenierungen. Stückauszüge finden darin ebenso ihren Platz wie Beiträge von Künstlern. Im Mittelpunkt steht die Auseinandersetzung mit Theaterströmungen abseits der Postdramatik, bzw. sollen die dramatischen Formen neu erforscht werden, damit Text und Sprache wieder ins Licht der Aufmerksamkeit gerückt werden. Die Abgrenzung zur Postdramatik scheint Tigges, laut seinem Einführungskapitel, notwendig, da die „fast ausschließlich postdramatisch und performativ ge-

S. 14. und 159. (Die Rückkehr zu Formen dramatischen Erzählens wird an anderer Stelle ausführlicher behandelt.)

⁹¹ Ebd., S. 17.

⁹² Ebd., S. 19.

⁹³ Es ist fraglich in wie weit Stegemanns polemisch formulierte Argumente so überhaupt haltbar sind. Er kritisiert Lehmanns Begriff der Situation, weil dieser nur als die gemeinsame körperliche Präsenz von Akteuren und Zuseher zu begreifen ist und „diese Situation ist auch schon Anfang und Ende allen Nachdenkens.“ (Stegemann: *Nach der Postdramatik*, S. 18.) Weiter schreibt er der Postdramatik zu, sie würde die dramatische Situation von der Bühne verbannen. Er zitiert dabei Lehmann: „was als Drama erlebt und/oder stilisiert wird, ist nichts als die heillose trügerische Perspektivierung von Geschehen als Handeln“ (Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 463.) Lehmann führt damit aber einen Essay über Brechts politisches Theater aus. Gemeint ist die Abgrenzung von der „inflationären Dramatisierung täglicher Sensationen, die das Sensorium betäubt“. (Ebd., S. 462.)

prägten Untersuchungen“ eine Theorie des Textes im Theater außer Acht lassen und die performativ geprägten Termini der Postdramatik in manchen Bereichen nicht mehr ausreichend sind.⁹⁴ Durch Abhebung von der gängigen Rezeptionspraxis der Postdramatik sollen den Dramatischen Transformationen, in Analogie zum Titel, wieder mehr Aufmerksamkeit zukommen. Tigges schreibt Lehmanns „offener Formel“ des postdramatischen Theaters zwar grundsätzlich große Bedeutung zu, sieht darin aber auch die Gefahr „das dramatische Material bereits terminologisch verabschiedet bzw. ausgelöscht zu haben, obwohl dessen komplexe Transformationsprozesse im reibungs-vollen Spiel zwischen Tradition und Innovation gegenwärtig gerade einen wichtigen Schauplatz einnehmen“.⁹⁵ Eine breit angelegte Zusammenstellung aus unterschiedlichen Ansätzen vereint in diesem Band Überlegungen zur aktuellen deutschsprachigen Dramatik – in Hinblick auf ihre ästhetischen Traditionen sowie die spezifischen Besonderheiten ihrer Aufführungspraxis. Zu verzeichnen ist laut Tigges die Besinnung auf dramatische Formelemente bzw. die Rückeroberung des Textes als Gegenposition oder Erweiterung zur Postdramatik.

Nun soll hier die Debatte um den Stellenwert des (post)dramatischen Textes und seine Wandlungen nur insofern beachtet werden, als sie Aufschluss über Aspekte der Zeitlichkeit geben können. Besonders augenfällig ist daher für diese Arbeit Theresia Birkenhauers Aufsatz „Die Zeit des Textes im Theater“ unter der Rubrik „Zeit-Zeitlichkeit“.

Birkenhauer eröffnet ihre Überlegungen, indem sie die Entwicklungen der dramatischen Formen der beiden vergangenen Jahrzehnte erläutert und so die Vielfalt der Formen verdeutlicht, die parallel existieren. Sie weist darauf hin, dass eine Reihe von Textvorlagen für das Theater bestehen, die abseits der postdramatischen Formgebung keine traditionell dramatischen Merkmale enthalten. Das Interesse des Theaters literarische Gattungen, die nicht explizit für das Theater verfasst wurden, für die Bühne zu adaptieren, besteht schon seit längerem. Auch ist die gänzliche Verabschiedung von vorgefertigten Texten keine Seltenheit mehr. Dazu führt Birkenhauer Happenings und Performances an, die auch die Spielpläne konventionellerer Theaterhäuser besetzen.⁹⁶ Hinzu zu fügen sind auch Theaterformen, die mit eigenen Texterzeugnissen arbeiten

⁹⁴ Tigges: Dramatische Transformationen, S. 9.

⁹⁵ Ebd., S. 25.

⁹⁶ Vgl. Birkenhauer: Die Zeit des Textes, S. 247f.

oder nur vage von einer Vorlage ausgehen, um darüber hinaus während der Proben den Text selbstständig weiter zu produzieren.

Der Bruch mit den Gattungsmerkmalen eines dramatischen Theater führte zur Entstehung vollkommen neuer dramatischer Formen. Diese grundlegende Veränderung, theoretisch als Postdramatik gefasst, geht mit der Selbstthematization der Sprache einher – im Gegensatz zur Sprache als Figurenrede im dramatischen Theater. Die Wiederentdeckungen dramatischer Formelemente als rückläufige Entwicklung entstehen einerseits als Gegenzug eines Theaters, das alle Möglichkeiten des Ausdrucks bereits erschöpft hat. Andererseits als Reaktion auf die gesellschaftlichen Umstände, die wieder die Thematisierung von Konflikten erfordern. So stellt Birkenhauer die breitgefächerte Entwicklung der Formen aus. Ihre Ausführungen verdeutlichen, dass die Differenzierungen der postdramatischen Theorie – jenseits einer gänzlichen Absage seiner Programmatik – weiterhin ausschlaggebend sind um die Entwicklungen, hier im Zusammenhang des Textes, weiter zu verfolgen. Bei zunehmender Schreibpraxis und Unklarheit über ihre Terminologie (Bühnenstück, Spieltext, Texte, Textsubstrate etc.)⁹⁷ stellt sich Birkenhauer die Frage nach der literarischen Eigenständigkeit des Dramas, nach der Funktion und dem Ort des Textes und sein neu zu bestimmendes Verhältnis zum Theater. Wie der Titel dies schon andeutet, kommt dem Zustand Zeit dabei eine übergeordnete Bedeutung zu.

Birkenhauer bezieht sich in ihren Überlegungen auf eine Aussage von Heiner Müller, der 1989 ankündigte, dass die Zeit des Textes erst noch kommen werde. Den Umgang des damaligen Literaturtheaters mit Text verstand Müller als Administration und Verwaltung von Texten. Und so wirklich sei mit Texten, laut Müller, noch nicht gearbeitet worden.⁹⁸ Diente der Text vornehmlich dazu als Figurenrede die Welt der Fiktion mit menschlichen Körpern zum Leben zu erwecken, stellt sich Birkenhauer in Anlehnung an Müllers Überlegungen nun die Frage nach der eigenen Wirklichkeit der Texte. Es geht dabei um Text, der vordergründig nicht als Mitteilung dient, sondern auf der Bühne erfahrbar gemacht werden kann. Das Theater könnte den Texten ihre eigene

⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 249.

⁹⁸ Genauer Müller: „(...) aber mir scheint, (...), daß wir im Theater noch gar nicht wirklich mit Texten gearbeitet haben, daß Texte da noch immer nicht als Material, noch immer nicht als Körper gebraucht worden sind. Eigentlich ist das für mich eine ideale Metapher für den Umgang des Schauspielers mit dem Text, der Text ist der Coyote. (...) Und man weiß nicht wie der sich verhält. (...) Aber wie sage ich das einem Schauspieler, der gewöhnt ist, als Beamter mit dem Text umzugehen, den Text bestenfalls zu verwalten. Oder sogar zu administrieren. Eben daran denke ich, wenn ich meine, daß die Zeit des Textes im Theater erst kommen wird.“ (Müller/Weinmann: Gleichzeitigkeit und Repräsentation, S. 195.)

Realität ermöglichen, nicht weil diese in erster Linie die Ausdrucksmittel der Bühne benötigen, sondern weil sich nur auf der Bühne eine Erfahrungswirklichkeit der Texte offenbart, die anders nicht zu haben ist.⁹⁹ Die Frage dazu lautet: „Warum ist das Theater ein Ort für Texte. Inwiefern erlaubt die Bühne eine Erfahrung der eigenen Wirklichkeit der Texte – die nur hier möglich ist?“¹⁰⁰ Die „Zeit des Textes“ in ihrer mehrfachen Auslegung wird bei Birkenhauer zentral behandelt. Ihre Überlegungen werden auch an späterer Stelle noch relevant werden, wenn es bei Jean-Luc Nancy um das Wort geht, das im Theater gewechselt wird.

Die Zeit des Theaters stellt sich bei Birkenhauer (und Heiner Müller) dem Text zur Verfügung. Unabhängig der inszenatorischen Möglichkeiten Zeit zu modulieren, wird der Text im Theater einer eigenen Zeit ausgesetzt. Der Text erhält auf der Bühne eine Gegenwart, die nur dort möglich ist. Was Birkenhauer für die Zeitlichkeit der Texte im Theater herausstellt, ist, dass sie erst dort, in gesprochener Form und in Konfrontation mit dem Gegenüber, zu ihrer eigenen Realität finden. Der geschriebene Text enthält verborgen, was erst im Teilen der Zeit mit anderen zur Geltung kommt. Birkenhauer erläutert dies so: „Das Theater konfrontiert die Texte mit seiner jeweils eigenen Gegenwart. Auf diese Weise werden sie einer Perspektive unterworfen, die nicht ihre eigene ist; sie werden einer zweiten Zeit exponiert. Aber eben diese verweist auf die eigene, die spezifische Realität von Texten, die Tatsache, dass sie etwas beinhalten, das in ihrer eigenen Zeit nicht aufgeht. Texte sind eben dies: poröse Formen, die als sedimentierte Sprache unterschiedliche Zeitschichten – und damit unterschiedliche Erfahrungen bergen. Deshalb ist das Theater ein für Texte notwendiger Ort, weil es ermöglicht, dass Texte hier zu ihrer eigenen Wirklichkeit kommen, als Aggregate, die unterschiedliche Gegenwarten von Denken, von Bewusstsein aufeinander beziehen, eine Wirklichkeit, die sie, bleiben sie für sich, nicht haben, denn diese Wirklichkeit stellt sich erst her in der Konfrontation mit dem Anderen, der anderen Zeit.“¹⁰¹

Dem geschriebenen oder gelesenen Text wohnt eine andere Realität inne als dem aufgeführten Text. Erst in der Aufführung kommt ihm eine Zeit zu, aus der seine Wirklichkeit fließt: in und mit der Zeit der Anderen. Diese Wirklichkeit enthält mehr als nur eine Zeit, ist immer mehr als gegenwärtig. Im Text sind Gegenwarten eingelagert, die

⁹⁹ Vgl. Birkenhauer: Die Zeit des Textes, S. 251f.

¹⁰⁰ Ebd., S. 252.

¹⁰¹ Ebd., S. 252f.

nur durch das Sprechen auf der Bühne zugänglich gemacht werden können. Das Zusammenkommen der unterschiedlichen Zeitebenen im Theater ist für die Entfaltung des Textes wichtig. Die Zusammenkunft der unterschiedlichen Zeiten aller Beteiligten und Theater als Sprachpraxis ist ausschlaggebend für die Zeiterfahrung im Theater. Birkenhauer erfasst Texte, die „eine heterogene Zeitstruktur“ besitzen, als „Zeitaggregate“, da sie durch ihre „sprachlichen Verfasstheit“ bedingt sind: „Sprache ist nicht lediglich ein dem Ausdruck des Subjekts zur Verfügung stehendes Medium, sondern umgekehrt: sie konstituiert einen Erfahrungsraum für das Subjekt, der es begrenzt, aber auch überschreitet.“¹⁰² Durch das Sprechen entfaltet der Text, was ihm in der Schrift verborgen blieb. Und genau diese „Realität des Textes als Sprache bedarf des Theaters, um erfahrbar zu werden. Inszenierungen lassen sich verstehen als Verfahren, die einen Raum organisieren, in dem die unterschiedlichsten Zeiten – die Zeit der Texte, der Darsteller/der Darstellung, des Publikums – in der Gegenwart der Aufführungen aufeinander treffen, in der Schwebelage gehalten werden, sich brechen“.¹⁰³ Inszenierungen verhelfen den Texten zu ihrer Gegenwart, aber nicht indem ihnen Aussagen und Bedeutungen unterstellt werden. Ein Regiekonzept, das Texte mit Interpretationen versieht um so eine Absicht zu verdeutlichen, verhindert die Suche nach einem, selbst den Intentionen des Autors verborgenem Denken, so Birkenhauer. Erst wenn der Text in Erscheinung tritt als fremdes Wesen, durch das das Theater in den Zustand eines zeitlichen Erlebens versetzt wird, kann das eigenständige Leben des Textes erfahren werden und wird (gemeinsam mit dem Theater) in neuer Gestalt wirksam. Diese Arbeit, das Potential eines Textes durch Sprache wirksam werden zu lassen, erläutert Birkenhauer anhand von Heiner Müllers Regiearbeiten. Die Sprachpraxis des Theaters könnte noch weitere Auskunft geben über eine Zeit und ihr Gefüge, wie sie im Theater, durch die Grundlage Text, gegeben ist. Hinsichtlich Birkenhauers Ansatzes ist klar bemerkbar geworden, wie weitreichend die Kategorie der Zeit auch für das Theater als Erleben von „Textentstehung“ ist. In wie weit diese Idee bereits in der Postdramatik und ihrem Umgang mit Herstellungssituationen erfüllt sein kann, verdeutlicht der nächste Aufsatz.

Die Beiträge in „*Dramatische Transformationen*“ eignen sich weiterhin als Plattform um, ausgehend von der (In-)Fragestellung nach Formen abseits des Diktums der Post-

¹⁰² Ebd., S. 253.

¹⁰³ Ebd., S. 253.

dramatik, mit Konzepten des Performativen aktuelle Inszenierungs-Entwürfe zeitbezogen zu beleuchten. Dass nämlich die Zeitstrukturen der Postdramatik in ihrer Relevanz nicht so schnell von der Hand zu weisen sind, zeigt auch Gabriele Kleins Beitrag zu Aspekten des Performativen im postdramatischen Theater. Dabei wird deutlich, wie zentral die Verhandlung zeitlicher Aspekte ist, besonders bei performativen Inszenierungsstrategien, die in Kleins Aufsatz bündig zusammengefasst werden. Klein bemerkt einleitend, dass im aktuellen theatertheoretischen Diskurs das Interesse einer Aufführung als performatives Ereignis hauptsächlich seinen Merkmalen des Transitorischen und Flüchtigen gilt. Die nicht zu wiederholende Aufführung als Prozess, in ihrer Vergänglichkeit ausgestellt, zwingt förmlich den Focus auf ihre Zeithaftigkeit zu verlagern. Klein fasst die Tendenz der Theoriedebatten so zusammen: „Mit diesem Perspektivwechsel hat sich die Aufmerksamkeit von der Werkinterpretation auf die Wahrnehmung des Ereignisses als Erfahrung von Gegenwärtigkeit verschoben – und mit ihr sind theoretische Konzepte wie beispielsweise Wahrnehmung, Aufmerksamkeit, Präsenz, Gegenwärtigkeit, Aura und Erfahrung (wieder) in den Mittelpunkt der theater- und performancetheoretischen Debatte gerückt.“¹⁰⁴ Gerade in Bezug auf die Postdramatik kehrt sie heraus, dass Lehmann das Theater kennzeichnet „als ein 'Theater des Präsens““. Klein begreift Lehmanns Theater der Postdramatik als ein Theater der Gegenwart, Theater selbst „als eine Gegenwart“, „eine schwebende, schwindende Anwesenheit, als ein 'Fort', ein Schon-Weggehen, als ein Aushöhlen und Entgleiten von Präsenz“.¹⁰⁵

Der Grundsatz des Theaters ist in seiner Theorie wesentlich von Zeitlichkeit und Gegenwart aus zu begreifen. Darin stimmt auch Klein überein und zeigt wie die Merkmale performativer Strategien in diesem zeitgenössischen Theater wirksam werden. Anhand einer Analyse zu Elfriede Jelineks „Ulrike Maria Stuart“ in der Inszenierung von Nicolas Stemann¹⁰⁶ arbeitet sie acht Aspekte des Performativen heraus. Ihre Zusammenstellung bietet einen guten Überblick über der in dieser Arbeit bereits behandelten Elemente des Performativen.

Sie stellt zu Beginn den Umgang mit Raum und Zeit hervor und weist noch einmal deutlich darauf hin: „Es geht um eine theatrale Praxis, die Gegenwärtigkeit und Einmaligkeit und damit die Aufführung selbst als ein Geschehen in Raum und Zeit, das

¹⁰⁴ Klein: Performativität, S. 347.

¹⁰⁵ Ebd., S. 348.

¹⁰⁶ Münchner Kammerspiele 2006

sich zwischen Darstellern und Zuschauern ereignet, in den Mittelpunkt stellt.“¹⁰⁷ Als ein „Spektakel der Präsenz“ bezeichnet sie die Aufführung, verstanden im Sinne eines Ereignisses im „Hier und Jetzt“.

Als zweiten Aspekt weist Klein die Inszenierungsstrategie aus, die aus dem radikalen Umgang mit Gegenwärtigkeit, Körperlichkeit und Präsenz hervorgeht und mit neuen (inter)medialen Formen stets wandelbar bleibt. Das Verhältnis zum Text gestaltet sich durch einen „performativen, prozessartigen und produktionsorientierten Umgang mit der Literaturvorlage. Diese wird de-konstruiert, radikal reduziert und entkernt“.¹⁰⁸ Besonders bei Texten von Jelinek, die sich oft dem inhaltlichen Verstehen einer Mitteilung entziehen, sind die Schauspieler gezwungen, „den Texten einen Rhythmus, eine Klangfarbe zu geben, sie quasi in dem Sprechen erst zu produzieren“.¹⁰⁹ Dies trifft, worauf Birkenhauer hingewiesen hat, als sie die Bedingungen der Text-Zeit genauer dargelegt hat.

In diesem Sinne zeigt sich auch das Verhältnis von Autor, Regisseur, Literatur und Theater als eines, das primär das Theater zu einem Ort macht, „der den Text erst performativ hervorbringt, indem er durch die Präsenz der Subjekte auf der Bühne und ihre Stimmen 'wirklich' wird“.¹¹⁰ Demgemäß wird also auch der Sprechakt selbst zentral, bei Jelinek wird dieser auch dezidiert thematisiert.

Die Veränderung der theatralen Figur, ehemals als Charakter Träger der Handlung, fordert nun den Schauspieler dazu heraus die gelöste Rolle als Anlass sowohl zur Selbstreflexion, als auch zum Spiel zwischen Rolle und Selbst, zu gestalten. Flüchtigkeit, Gegenwärtigkeit und Durchlässigkeit kennzeichnet auch die theatrale Figur und macht sie so zu einem Medium, in der Präsenz produziert wird.¹¹¹

Das Verhältnis von Text und Kontext weist Klein als weiteren Aspekt aus, der sich mit dem Einzug des Performativen verändert hat: „Der Kontext, verstanden als Bühne, theatrale Rahmung oder historischer und sozialer Rahmen wird durch die Produktionsweise immer wieder neu hervorgebracht“.¹¹²

Zuletzt weist Klein noch auf Elemente hin, die direkt von der Performancekunst übernommen wurden, wie z.B. die Interaktion mit dem Publikum. Bei Jelinek wird der Zu-

¹⁰⁷ Klein: Performativität, S. 349.

¹⁰⁸ Ebd., S. 350.

¹⁰⁹ Ebd., S. 351.

¹¹⁰ Ebd., S. 352.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 353.

¹¹² Ebd., S. 355.

schauer, in Form politischer Aktion, zum Mitagieren aufgefordert. Wie bei Formen der Aktionskunst, wird auch der Körper des Darstellers als Entertainment ausgestellt.

In der Gegenposition dazu führt Peter Michalziks Beitrag „Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig, Bärfuss“ deutlich vor, wie die bereits erwähnte Rückkehr zur dramatischen Erzählweise mit neuen Schreibweisen wieder in der Praxis Fuß fasst. Er betont eingangs, dass die „wesentlichen ästhetischen Impulse im Theater der letzten Jahre nicht vom Text ausgegangen sind“.¹¹³ Michalzik hält in seiner Analyse der vier Dramatiker Gemeinsamkeiten fest, die eine Tendenz markieren. Es handelt sich laut Michalzik um einen neuen Realismus (Szenen, die auch außerhalb des Theaters gesprochen werden können), reine Dramatik (die Vertreter schreiben ausschließlich fürs Theater) und großformatige Stücke (Bemühen um Bedeutsamkeit und Allgemeingültigkeit). Anhand dieser und weiterer Merkmale beschreibt er die Formen und Strategien jener neuen Dramatik und stellt dabei fest, dass das Theater so mit seinen eigenen Spielregeln „Autonomie, Wirklichkeit, Bedeutung zurückgewinnen“ kann.¹¹⁴ Im Vergleich dazu sieht er andere theatrale Formen unter Medienzitaten verschwinden, denen damit ihre Wirklichkeit abhanden zu kommen scheint: „Das Theater schien das Opfer. Theater wirkte und wirkt oft nur noch wie ein Kommentar zu anderen Medien, die Wirklichkeit konstituieren.“¹¹⁵ Das wäre eine Kehrseite des Einsatzes neuer Medien am Theater.¹¹⁶ Dass der Einsatz neuer Medien die Zeitmodalität im Theater stark verändert, wurde bereits bei Lehmann festgehalten und wird an anderer Stelle nochmal mit einer Theorie der Soziologie bearbeitet. Nun soll der Begriff der „Medialität“ selbst im Mittelpunkt stehen um weitere Bestimmungen über Zeitspezifika ausfindig zu machen.

Jens Roselts Beitrag wandert von den dramatischen Transformationen weiter zu intermedialen Transformationen. Seine phänomenologische Theorie des Theaters wird im Anschluss daran die veränderte Zeitmodalität, wie sie im postdramatischen Theater zu finden war, genauer fassbar machen. Tigges erklärt in seiner Einführung, dass „speziell im Fall von Mediatisierungsschüben“ das Modell der dramatischen Transformationen

¹¹³ Michalzik: Dramen für ein Theater ohne Drama, S. 32.

¹¹⁴ Ebd., S. 41.

¹¹⁵ Ebd., S. 41.

¹¹⁶ Die Frage inwiefern Theater mit dem Gebrauch neuer Medien Wirklichkeitsmomente einbüßt, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht im Detail verfolgt werden. Hier ist die Idee, dass Zeit die Wirklichkeit des Theaters generiert. Genaueres zu Wirklichkeitsmomenten und der Gebrauch neuer Medien siehe Kapitel „Medientheater“.

an seine Grenzen stoßen kann und schlägt daher vor, das Konzept mit medialen Transformationen zu erweitern.¹¹⁷ Denn in fast allen Beiträgen dieses Bandes ist der zentrale Ansatz, dass „die sich dramatisch bewegenden und verformenden Texte mit einem ausgeprägten medialen Bewusstsein auf ihre Polyphonie und Zersplitterungsprozesse hin untersucht werden“.¹¹⁸ Genau diese Herangehensweise steht auch bei Roselt im Vordergrund und wird noch weitere Aspekte der Zeitlichkeit zum Vorschein bringen.

Im Beitrag mit dem Titel „Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne“ behandelt Roselt die Dostojewski-Inszenierung von Frank Carstorf „Erniedrigte und Beleidigte“. Zu Beginn hält er fest, dass mediale Transformationen, also die Übernahme von Stoffen, Figuren und Arbeitsweisen aus anderen Bereichen, auch dem europäischen Theaters zu seiner Entstehung verholfen hat. Das Theater entwickelte sich ursprünglich nicht nur aus der Übernahme fremder Stoffe, sondern transformierte auch die epische Form in ihre neue Darstellungsweise. Das Aneignen und Umformen von Stoffen und Inszenierungsmitteln ist gewohnte Praxis des Theaters, so wie auch in anderen Sparten der Kunst mit Zitaten und „geborgtem“ Material gearbeitet wird. Diese Vorgehensweise, so Roselt, fällt gerade dann ins Gewicht, wenn sie sich „in den Grenzbereichen unterschiedlicher Medien vollzieht“.¹¹⁹ Mit der beweglichen Kategorie der medialen Transformationen werden Fragen nach der „spezifischen Eigenart des Mediums“ aufgeworfen.¹²⁰ Die Verfahren und Möglichkeiten im Rahmen medialer Transformation können also Aufschluss geben darüber, wie das Theatergeschehen neu zu verstehen ist. Roselt arbeitet dies anhand eines Inszenierungsbeispiels heraus. Entscheidend ist dafür der Raum, den Roselt als wesentlichen Faktor für die Medialität einer Inszenierung herausstellt. Theater wird zu einem medialen Raum, in dem das „Verhältnis von Sehen und Gesehenwerden“ verhandelt wird: „Medialität wäre also die Art und Weise, wie durch den Raum Wahrnehmungsanordnungen geschaffen werden.“¹²¹

Mit dem Einsatz der technologischen Medien können Wahrnehmungsweisen und Aufmerksamkeitsstrategien hinterfragt werden, so wie bei Carstoffs Inszenierung, dessen ästhetisches Prinzip Roselt genauer beschreibt als „Aufbrechen von Einheiten und von

¹¹⁷ Tigges: Dramatische Transformationen, S. 25.

¹¹⁸ Ebd., S. 25.

¹¹⁹ Roselt: Intermediale Transformationen, S. 205.

¹²⁰ Ebd., S. 205.

¹²¹ Ebd., S. 208.

Linearität zugunsten von diskontinuierlichen Augenblicken und Überblendungen. Dies gilt für Ort, die Zeit, die Handlung und die dramatischen Figuren“.¹²²

Und eben jenes Prinzip der Infragestellung der Aufmerksamkeitsstrategien, das dem Publikum unmöglich macht lediglich der Flut an sinnlichen Reizen zu folgen, fordert den Zuseher dazu auf das eigene Sehen und Hören zu erfahren, ohne einer übermittelten Botschaft oder Interpretation zu folgen. Der Sinn ist dann nicht einfach einer vorgefertigten Bedeutung zu entnehmen, so Roselt. Sondern dadurch, dass etwas Fragwürdig erscheint, entsteht ein Ereignis, das Zuseher und Akteure gemeinsam hervorbringen. Medialität als Zwischengeschehen bedeutet bei Roselt, die Erfahrung der Zuseher „als primären Aspekt eines Aufführungserlebnisses“ zu verstehen. Wie die Erfahrung der Zuschauer, ihr Erleben im Theater, zum Thema gemacht werden kann, behandelt Roselts Untersuchung „*Phänomenologie des Theaters*“. Dabei stehen die Momente, die gewohnte Wahrnehmungsmuster durchbrechen, im Zentrum seiner Untersuchung. Auch dafür bilden Performativitätstheorien die Grundlage.

¹²² Ebd., S. 209.

5. Phänomenologie: Zwischengeschehen und der Augenblick bleibt (auf der Flucht)

Jens Roselt entwickelt in seiner „*Phänomenologie des Theaters*“ die Theorie der Aufführung anhand der bereits erwähnten „Medialität“, die durch das Prinzip „Sehen und Gesehen werden“ in Bezug zu räumlichen Aspekten bestimmt ist. Die zeitliche Gegebenheit ist primär bestimmend für die zweite Kategorie der Aufführungstheorie: Materialität. Diese beiden Grundlagen sind als performative Dimensionen zu verstehen. Das heißt das Paradigma der Performativität bleibt auch hier das Fundament. Erweitert wird es allerdings durch einen phänomenologischen Zugang, der das Verhältnis von Schauspieler und Zuseher als Zwischenereignis aufgreift.¹²³ Zentral dafür ist nicht nur der Wahrnehmungsvorgang, sondern besonders das Zwischen: das zwischen dem Erlebnis des Erscheinens und der Erscheinung selbst Angesiedelte. In dieser phänomenologischen Ausrichtung wird die Erfahrung – in ihrer Unstimmigkeit und Irritation – methodisch für eine Aufführungsanalyse anwendbar. Die soziale Dimension wird als doppelte Konfiguration, von Akteuren und Publikum als einer Einheit, ausgezeichnet. Aus dieser ergeht mit der „Kunst des Zuschauens“ das Theatererlebnis beidseitig hervor, denn, so Roselts These, „die besondere Konstellation der Beteiligten ist nicht die Voraussetzung, sondern das Ergebnis von Aufführungen“.¹²⁴

Roselts Ausführungen sind hinsichtlich der Herangehensweise an eine Aufführungsanalyse insofern besonders interessant, als sie den zeitlichen Aspekten der Erfahrung einen gesonderten Stellenwert einräumen. Denn er schlägt vor, den ephemeren Charakter jeder Aufführung als konstitutives Merkmal in die Analyse mit einzubringen. Die Tatsache, dass jede Aufführung schon im Vollzug ihrer Vergänglichkeit ausgeliefert ist, birgt die Möglichkeit einzelne Momente darin als besonders prägend zu erfahren. Als „markante Momente“ stellt Roselt diese in den Vordergrund der Analyse. Markante Momente sind eben jene Augenblicke, in denen die Erfahrungen der Zuseher wesentlich das Erlebnis der Aufführung mitbestimmen. Roselt geht davon aus, „dass das Erlebnis markanter Momente als zentraler Aspekt der ästhetischen Erfahrung im Theater gelten kann.“¹²⁵

¹²³ Phänomenologie des Theaters als Weiterentwicklung der Performativitätskonzepte siehe Kapitel „Der Schwindel der Kulturwissenschaften“. Roselt: Phänomenologie des Theaters, S. 23ff.

¹²⁴ Ebd., S. 61.

¹²⁵ Ebd., S. 20.

Für die vorliegende Arbeit bietet es eine Erweiterung der Herangehensweisen an den Modus Theater-Zeit, denn gerade die Tatsache, dass das Flüchtige und Unwiederbringliche jeder Theateraufführung, hier aus Position der Theaterwissenschaft, nicht ein Problem darstellt, sondern es mit den markanten Momenten direkt in die Theatererfahrung mit einbezieht, macht die individuelle Erfahrung dieses Augenblicks als herausragenden Moment beschreibbar und so nachhaltig fassbar. Die temporale Eigentümlichkeit der sogenannten Zeitkunst Theater wird damit Teil seiner Beschreibung. Roselt definiert die markanten Momente so: „Der markante Moment im Theater zeichnet sich dadurch aus, dass durch ihn eine Erfahrung gemacht werden kann, die nicht ausschließlich als Ablauf bzw. Nachvollzug szenischer Vorgänge beschrieben werden kann, sondern diese mit der Wahrnehmung des Zuschauers verlötet.“¹²⁶ Die Basis, oder womit analytisch gearbeitet wird, ist das, was aus dem Kontinuum der Wahrnehmung herausfällt, auffällig wird und nicht das, was im Strom der Reize mühelos ins Bewusstsein eingebettet und verarbeitet werden kann.

Markante Momente als wesentliches Element dafür, wie eine Theateraufführung verstanden werden kann, machen die zeitliche Spezifik zu mehr als eine lediglich zu erwähnende Gegebenheit. Die schlichte Tatsache, dass es sich bei der Grundvoraussetzung jeder Theateraufführung um die gemeinsame körperliche Anwesenheit von Schauspielern und Zusehern handelt, wurde an vielerlei Stellen als Spezifikum des Theaters gepriesen. Roselt stellt dazu folgendes fest: „Es geht um die gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern, welche die räumliche und zeitliche Gegenwärtigkeit des Theaters kennzeichnet. Von der Antike bis zur Gegenwart haben sich Theoretiker immer wieder damit befasst, wie das Hier und Jetzt als Eigenart des Theaters aufzufassen sei und vor allem, wie die sich daraus ergebenden Probleme, etwa die Flüchtigkeit, zu lösen seien. (...) Es ist nicht ausreichend, einfach da zu sein, sondern das Dasein muss vollzogen werden, indem zwischen den Anwesenden etwas geschieht.“¹²⁷

Das Geschehnis, das sich aus der einmaligen Zusammenkunft im „Hier und Jetzt“ ergibt, ist es, das für die Gegenwartserfahrung ausschlaggebend ist. Was über diese (immer wieder) einmalige Besonderheit des „Hier und Jetzt“ noch behauptet werden kann, was es ausmacht und wie es in die bereits dargelegten zeitlichen Strukturen ein- geht, soll anhand Roselts phänomenologischen Zugang aufgeschlüsselt werden. Roselt

¹²⁶ Ebd., S. 30.

¹²⁷ Ebd., S. 9.

bezieht sich in seiner Darstellung verstärkt auf Erika Fischer-Lichtes „*Ästhetik des Performativen*“, auf die hier auch zur genaueren Erklärung eingegangen wird.

Die Beispiele, die Roselt anführt, zeigen, dass es mit den markanten Momenten um eine Neueinstellung der Wahrnehmungshaltung geht. Das Erkennen von etwas, das anders ist, das Staunen macht, relativiert, hinterfragt, rüttelt an jener gewohnten Haltung der Wahrnehmung - in einem einzigartigen Moment der Aufführung, zwischen Bühne und Publikum: „Hierbei muss es für die Zuschauer nicht in erster Linie um die Ermittlung von wahren Aussagen über einen Sachverhalt gehen, sondern der Vorgang des Erkennens wird in eigentümlicher Weise verzögert, entfaltet und erfahrbar. (...) Es geht um mögliche Irritationen der Zuschauer, bei denen Vorgänge der Wahrnehmung und Interpretation ihrer Selbstverständlichkeit enthoben wurden. Vertraute Rezeptionsstrategien können fraglich werden, ohne ad hoc durch neue Gewissheiten ersetzt zu werden. Gerade in den markanten Momenten, in denen die sinnliche Auffassung problematisch wird und das sinnhafte Verstehen ins Stocken gerät, kann die Prozessualität von Erfahrungen selbst erfahrbar werden.“¹²⁸

Die Erfahrung des Erlebens, die Unterbrechungen davon, liefert den Ausgangspunkt einer Analyse. Im Rahmen dieser Arbeit jedoch soll das Verständnis des sogenannten Augenblicks selbst weiterverfolgt werden. Roselt ordnet diesen, wie einleitend erwähnt, unter die Kategorie der Materialität. Damit bezieht sich Roselt auf Erika Fischer-Lichtes Begriff der Materialität. In der „*Ästhetik des Performativen*“ untersucht Erika Fischer-Lichte „ausgehend vom Phänomen der Flüchtigkeit von Aufführungen (...) wie in Aufführungen Materialität performativ hervorgebracht wird, welcher Status ihr eignet und ob dieser Status mit dem Werkbegriff überhaupt kompatibel sein kann“.¹²⁹

Die Debatte um die Un-Haltbarkeit des Werkbegriffs führt auch Roselt aus und weist darauf, dass Aufführungen nicht als Kunstwerk zu vertreten sind, da sie angesichts ihrer performativen Charakteristika auf keinen haltbaren Gegenstand reduziert werden können, als Ereignisse weisen sie keinen Werkcharakter im herkömmlichen Sinn auf.¹³⁰ „Aufführungen verfügen nicht über ein fixier- und tradierbares materielles

¹²⁸ Ebd., S. 16.

¹²⁹ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 127.

¹³⁰ Kostüme oder Kulissen z.B., die eine Aufführung überleben, gelten nach Roselt als Zeugnisse aber nicht als Aufführung selbst. Vgl. Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, S. 118.

Artefakt, sie sind flüchtig und transitorisch, sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwartigkeit, d.h. ihrem dauernden Werden und Vergehen (...)“ so Roselt.¹³¹

Fischer-Lichte beschreibt das Verfahren der performativen Hervorbringung von Materialität an den Leitlinien der Körperlichkeit, Lautlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit, die als Vorgang entstehen und verschwinden. Demnach ist die Zeitlichkeit jedoch nicht direkt unter die Materialität zu buchen, sondern gilt als Bedingung, diese herstellen zu können. Für die Hervorbringung von Materialität ist der zeitliche Aspekt „das Um und auf“: „Die spezifische Materialität der Aufführung selbst entzieht sich jedem Zugriff; es ist die Aufführung, die sie im Prozeß des Aufführens als jeweils gegenwärtig hervorbringt und daher im Augenblick der Hervorbringung wieder vernichtet.“¹³² Roselt beschreibt das Schauspielen, das im Moment seiner Erscheinung bereits am Erlöschen ist, so: „Schauspieler sind ihr eigenes Material, sie sind zugleich Macher und Gemachtes. Doch ihr 'Erzeugnis', sei es ein Blick, eine Geste oder ein Kuss, überdauert den Akt der Zeugung nie.“¹³³ Diese Konstellation trifft auch auf der Ebene der Inszenierung zu, denn diese ist auf Wiederholungen festgelegt, das heißt in ihrer Anlage kann schon mit dem Verschwinden gerechnet werden. Die Bedingung dafür, überhaupt etwas wiederholen zu können, ist eine nicht konsistente Materialität: „Wiederholbarkeit und Flüchtigkeit schließen einander also nicht aus, sondern Wiederholbarkeit setzt Flüchtigkeit voraus, denn es kann nur etwas wieder(ge)holt werden, was weg war.“¹³⁴

Um den Unterschied der performativen Materialität zwischen Aufführung und Inszenierung nochmal zu verdeutlichen, klärt Roselt: „Die Geste kann Teil einer Inszenierung sein und als solche wiederholt werden. Insofern eine Inszenierung auf Wiederholbarkeit angelegt ist, kann sie nicht einzigartig sein. Die Aufführung der Geste kann jedoch nicht wiederholt werden.“¹³⁵ Der Vorgang selbst ist die Spezialität und dieser kann nicht eingeholt oder zurückgeholt werden. Vergänglichkeit, dem Vergehen zusehen, erzwingt förmlich den intensiven Eindruck unmittelbarer Präsenz. Die Tatsache, dass das, woran teilgehabt werden kann, auf Dauer nicht verfügbar ist, schärft das Bewusstsein für seine Einmaligkeit. Auch wenn mehrere Aufführungen einer Inszenierung besucht werden können, so sind sie doch mit jedem Mal unterschiedlich in ihren Details und anders – ein Produkt des jeweiligen Abends mit seiner ganz besonderen

¹³¹ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 127.

¹³² Ebd., S. 128.

¹³³ Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, S. 117.

¹³⁴ Ebd., S. 117f.

¹³⁵ Ebd., S. 118.

Stimmung. Das Besondere ist rar und in diesem Fall sogar schon verschwunden, ehe seine herausragenden Eigenschaften „dingfest“ gemacht werden können. Und diese Gegebenheit nutzt Roselt um das Verhältnis der Theaterwissenschaft darin zu reflektieren, denn immerhin steht diese vor der unumgänglichen Tatsache, dass das eigene Forschungsmaterial flüchtig, immer nur ein bereits gewesenes ist. Das Theater wird hier über die Spezifik der Gegenwart verhandelt, eine Gegenwart, die in der Wissenschaft nie gegeben ist. Beschreibt sich die Theaterwissenschaft selbst, wenn sie angesichts des Gegenwartsschwundes, dem der eigene Gegenstand ausgesetzt ist, das Theater über seine Zeitform der Gegenwart beschreibt und diese in ihrem Verschwinden fasst? Die Gegenwart über eine Abwesenheits-Konstellation zu bestimmen, heißt somit auf die flüchtige Zeitspezifik des Theaters hinzuweisen, wie sie in der Theaterwissenschaft gegeben ist.¹³⁶

Die Aufführung ist also auf der Flucht. Mit Roselts Frage dazu wird auch gleich die Antwort mitgeliefert: „Wovor bzw. vor wem ist die Aufführung auf der Flucht? Ganz sicher vor den Theaterwissenschaftlern, die sie zum Gegenstand ihrer Analyse machen wollen und doch wissen, dass sie als solcher nicht zu haben ist.“¹³⁷ Denn die immer wieder betonte besondere Qualität einer Aufführung, ihre Flüchtigkeit, erweist sich „für die Analyse als größtes Problem, angesichts dessen man seine heuristischen Waffen strecken muss. Es scheint, als könnte die Aufführung nur dadurch zum Untersuchungsobjekt und damit zum 'Gegenstand' werden, dass man ihre Besonderheit ausklammert und sie zu lesen versucht wie ein Buch“.¹³⁸ Wie dies ja durchaus mit Videoaufzeichnung ermöglicht wird. Roselt hält dieses Mittel für ein durchaus adäquates Verfahren zur Analyse von Inszenierungen, allerdings betont er auch, dass die Analyse eines Videos nicht der einer Aufführung gleichkommt. Das besondere Erlebnis des Abends, das Geschehen zwischen Bühne und Publikum, bleibt außen vor. Zusätzlich ist auch die Vermittlungsebene über Schnitt und Bildregie nochmal eigenständig zu betrachten. Daher also schlägt Roselt die Thematisierung markanter Momente vor: „Die Flüchtigkeit der Aufführung soll nicht als methodisches Problem gehandhabt werden, sondern selbst den Ausgangspunkt der Analyse bilden.“¹³⁹ Dazu wird auch bei Roselt die temporale Beschaffenheit dieses Moments genauer unter die Lupe genommen. Er

¹³⁶ Siehe dazu genauer Lehmanns Ausführungen: Theaterwissenschaft muss die „Bodenlosigkeit ihrer konstruktiven Begriffsarbeit angesichts der sich entziehenden Präsenz annehmen“. (Lehmann: *Gegenwart des Theaters*, S. 26.)

¹³⁷ Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, S. 122.

¹³⁸ Ebd., S. 123.

¹³⁹ Ebd., S. 123.

erklärt den Begriff „Augenblick“ unter anderem als „kleinste Erinnerungseinheit“ oder „Situation der Gleichzeitigkeit von 'noch nicht' und 'nicht mehr'“. ¹⁴⁰

Roselt erläutert weiter: „Im Augenblick wird das Kontinuum der Zeit aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgerissen.“¹⁴¹ Als Zwischenzustand, der nicht an einer Zeitstelle festgeschrieben werden kann, unterscheidet er sich von einem Zeitpunkt, der an einem linearen Verlauf festgemacht werden kann und so Auskunft gibt über das quantitative Maß. Der Augenblick betrifft die qualitative Dimension der Wahrnehmung, im Feld des Bewusstseins. Der Zeitpunkt bezeichnet die Lage auf einer Skala, der Augenblick, was als Erfahrung gilt. Auch in kulturhistorischer Hinsicht können Augenblicke als Ereignisse relevant werden, wie in einem folgenden Kapitel noch gezeigt wird. Hier ist dazu anzumerken, dass nach Roselt Augenblicke auch „durch eine nachträgliche mediale Formierung geprägt sind. Augenblicke sind nicht groß oder klein, sondern sie werden dazu in den Berichten, Beschreibungen, Erzählungen, Dramatisierungen oder visuellen und medialen Transformationen gemacht, zu denen auch theaterwissenschaftliche Aufführungsanalysen zu zählen wären“. ¹⁴²

Wie sich der grundsätzlich ungerichtete Augenblick einer Erfahrung, die nicht zu planen ist, zur Strategie einer Inszenierung verhält, führt Roselt an mehreren Stellen aus, soll aber hier nun nicht weiter erläutert werden. Die Tatsache, dass die Relevanz eines Augenblicks erst im Nachhinein genauer bestimmt wird, ist wesentlich für das Verständnis einer Aufführung und ihrer nachträglichen Betrachtung oder Analyse. Durch den Zusammenhang mit Aspekten, die im Moment der Erfahrung nicht erfasst werden können, stellt sich heraus, worin die Beobachtung eingebettet ist. Solche Feststellungen können nur im Rückblick auf die erlebte Theateraufführung gemacht werden und würden eine neuerliche Betrachtungsweise nachhaltig verändern. Wie ausschlaggebend dieses „im Nachhinein“ für die Theatererfahrung ist, lässt sich auch an einem weiteren Zeitaspekt erklären: dem Erinnern.

Das Konzept der markanten Momente geht davon aus, dass die prägnanten Augenblicke sich im Gedächtnis des Zusehers verankern, durch die Erinnerung neu belebt werden und so für die Analyse zugänglich gemacht werden. Nicht die szenische Abfolge steht im Vordergrund, sondern die Wahrnehmungsweisen des Zuschauers, und diese sind mit der Erinnerung auch einer eigenen Dramaturgie ausgeliefert. Mit Imagi-

¹⁴⁰ Ebd., S. 123.

¹⁴¹ Ebd., S. 124.

¹⁴² Ebd., S. 125.

nationen und Assoziationen werden noch weitere Zeitdimensionen ins Spiel gebracht, wodurch das Theatererlebnis eine eigenständige Fortschreibung erfährt. Die Erinnerung an die Aufführung kann diese von der Inszenierung unabhängigen Momente miteinschließen. Roselt bemerkt dazu, dass die Erinnerung einzelner Augenblicke diskontinuierlich, aber nicht nachteilig ist: „Diese Dramaturgie der Erfahrung kann Lücken, Brüche und Unklarheiten aufweisen und muss dennoch nicht als defizitär gelten, denn sie schafft ihre eigenen Höhepunkte, Peripetien usw. Was wichtig und was unwichtig ist, was erinnerungswürdig und was belanglos ist, folgt dabei nicht notwendig den Vorgaben der Inszenierung.“¹⁴³ Immerhin laufen Inszenierung sehr oft (wie mit den Verfahrensweisen der Postdramatik beschrieben) darauf hinaus, Augenblicke abzuheben, sie auszustellen und erfahrbar zu machen. Dieses Erfahrbar-Machen zielt eben genau darauf ab, den Zuschauern den Freiraum der eigenen Wahrnehmung zu gewähren, diese auf Spiel zu setzen, ohne vorgefestigte Bedeutungen zu liefern.

In diesem Zusammenhang lohnt es sich eine weitere Frage zu verfolgen, die Roselt im Bezug auf Hans Holländers Arbeit zu Augenblicken aufgreift. Holländer hält eine Ästhetik des Augenblicks für fragwürdig, da der Augenblick im Gegensatz zu herkömmlichen Kategorien der Ästhetik keine Auskunft über die Eigenschaften oder Merkmale von Werken gibt.¹⁴⁴ Roselt räumt ein, dass Performativität „eine Ästhetik des Augenblicks jenseits von Werken denkbar“ machen könnte.¹⁴⁵ Denn gerade angesichts der theoretischen Ausrichtung, die mit Konzepten des Performativen auf der Momenthaftigkeit einer Theatersituation basiert, erhält der Augenblick mit Roselts Beschreibungsverfahren eine Neuausrichtung und wird stärker im Theatererleben verankert. Roselts lässt mit dem markanten Moment, der Wahrnehmungsweise des Augenblicks, eine weitere Ebene hinzutreten: Der Augenblick greift fundamental ins ästhetische Verständnis ein. Wie mit Lehmanns Beschreibung des Theaters der Postdramatik bereits ersichtlich wurde, bestehen die momenthaften Zeiterfahrungen auch in der Praxis des zeitgenössischen Theaters. Der Augenblick hat vorerst keine Merkmale, er ist das Merkmal und macht, was in ihm wohnt, durch ihn durchbricht, in seinen Merkmalen auffällig.

Maßgeblich für die zeitliche Konzeptualisierung einer Inszenierung ist eine kontinuierliche und sukzessive Zeitstruktur. Erst dadurch können Augenblicke aufeinanderfolgen

¹⁴³ Ebd., S. 127f.

¹⁴⁴ Vgl. Holländer in Roselt: Phänomenologie des Theaters, S. 126.

¹⁴⁵ Roselt: Phänomenologie des Theaters, S. 126.

und innerhalb eines festgelegten Zeitrahmens ablaufen. Wie dieser festgelegte Zeitrahmen aber auch zum Spiel mit der Wahrnehmung von zeitlicher Kontinuität wird, beschreibt Erika Fischer-Lichte am Beispiel zweier Performances, die innerhalb sogenannter „Time Brackets“ stattfanden. Dabei wurde eine Anzahl an Künstlern dazu aufgefordert innerhalb eines bestimmten Zeitraums ihre Aufführung zu vollziehen. Diese wurden jedoch nicht vorher abgesprochen oder inhaltlich aufeinander abgestimmt. Lediglich der fix gesetzte Zeitrahmen bestimmte die Aktion. Als Performance galt, was zwischen den fixierten Zeitpunkten von Beginn und Ende ablief. Wie Fischer-Lichte beschreibt, entstand dadurch nicht ein Gefühl der Kontinuität, sondern: „Unter Rekurs auf die meßbare Zeit – für Einhaltung der time brackets – entstand vielmehr ein Gefühl von Zeit-Inseln, deren jede einem eigenen Rhythmus, Tempo und Intensität folgte (...). Sie brachten vielmehr die Erfahrung von Diskontinuität, von Brüchen, von Zusammenhangslosigkeit hervor.“¹⁴⁶ Das Zeitgefühl wurde intensiviert, fühlbar gemacht dadurch, dass etwas zwischen zwei fixen Zeitpunkten ab und auftauchte. Time Brackets, restriktive Zeitvorgaben, ermöglichen die Entstehung von Zeit-Inseln.¹⁴⁷ Auf solche Zeit-Inseln baut auch die Zeiterfahrung im Gegenwartstheater auf (wie bereits im Zusammenhang der Entschleunigungsphasen erläutert). Dabei wurde ebenso davon ausgegangen, dass die zeitliche Begrenzung, mit Beginn und Ende einer Vorstellung, als wesentliche Voraussetzung für einen gesonderten Erfahrungs(zeit)raum gilt.

Die spezifischen Verfahren, die angewandt werden, um Dauer und Abfolge einer Aufführung zu regeln, wurden bereits bei Lehmann als neue ästhetische Gestaltungsmittel vorgestellt. (Traditionell gelten hierfür Vorhang, Pausen oder der dramaturgische Handlungsablauf.) Neben den Time Brackets führt Fischer-Lichte als weiteres zeitliches Strukturierungsmittel den Rhythmus an, der die Aufmerksamkeit auf das Erscheinen lenkt und, ebenso im Gegensatz zu traditionellen Verfahren, das Auftauchen eines Elements nicht in einer ursächlichen Kausalkette begründet.¹⁴⁸

Auch Roselt führt den Rhythmusbegriff für die Ermessung des zeitlichen Verlaufs als aufschlussreich an. Im besonderen Maße auch deshalb, weil die Rhythmusproduktion

¹⁴⁶ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 231.

¹⁴⁷ Fischer-Lichte allerdings bezieht auch die Zufallsoperation mit ein, die gemeinsam mit den Time-Brackets Zeit-Inseln schafft. Da im Theater durchaus Beginn und Ende der Aufführung durch den Ablauf der Aktion motiviert sein kann und trotzdem ein Fühlbarmachen der Zeit erzeugt, wird nur an dieser Stelle darauf verwiesen. Dass die Materialität der Aufführung, als emergentes Phänomen, im Verlauf der Aufführung hergestellt wird, sich für eine unterschiedliche Zeitdauer hält und wieder verschwindet, wird als grundsätzliches Prinzip von Aufführung verstanden. Vgl. ebd., S. 232.

¹⁴⁸ Ebd., S. 228.

von ihrer Wahrnehmung nicht abzulösen ist. Form und Wirkung gehen dabei Hand in Hand. Darüber hinaus beschreibt Roselt (mit Verweis auf Clemens Risi) Rhythmus als grundsätzliches Phänomen, das als allgemeine Handlungs- und Wahrnehmungsweise alle körperlichen Sinne betrifft und sich fortwährend in der Zeit vollzieht.¹⁴⁹ Als Prinzip aller dynamischen Abläufe ist es keine neue Erfindung fürs Theater, bestimmt dort aber maßgeblich die Vorgänge in ihrem Verhältnis zueinander und reguliert ihr Vorkommen. Fischer-Lichte beschreibt den Rhythmus im postdramatischen Theater als das „leitende, das übergeordnete, wenn nicht sogar das ausschließliche Prinzip zur Organisation und Strukturierung von Zeit“.¹⁵⁰ Sie führt dazu aus, dass Rhythmus nicht alleine durch Wiederholung, sondern vor allem durch die Abweichung von Wiederholung entsteht. „Rhythmus lässt sich in diesem Sinne als ein Ordnungsprinzip beschreiben, das seine permanenten Transformationen voraussetzt und in seinem Wirken vorantreibt“, so Fischer-Lichte.¹⁵¹ Rhythmus bedingt sich aber nicht nur selbst, sondern ist, wie bereits erwähnt, in seiner Wirkung direkt verbunden mit dem Publikum. Die Rhythmik der Aufführung kann die Rhythmik der Zuseher in Abstimmung miteinander bringen, indem durch „unmittelbares wechselseitiges körperliches Einwirken von Akteuren und Zuschauern“ eine Schleife gezogen wird.¹⁵² Dieser wechselseitig bedingte Prozess, ein Zwischengeschehen, wird mit dem Wirkmuster des Rhythmus „für die Zuseher wahrnehmbar aufeinander bezogen und füreinander produktiv gemacht“.¹⁵³

Fischer-Lichte begreift die Aufführung grundsätzlich als Zwischengeschehen und hat für die Beschreibung dieses Verhältnisses das Modell der feedback-Schleife entworfen. Demnach wird die gesamte „Aufführung von einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden feedback-Schleife hervorgebracht und gesteuert“.¹⁵⁴ Dass heißt eine Aufführung ist in erster Linie von ihren Anwesenden her zu denken, diese wirken aufeinander ein, und das so gemeinsam hervorgebrachte Geschehen reguliert sich selbst.¹⁵⁵ Roselt betont in dieser Hinsicht, dass das Geschehen nun zwar nicht vollständig absehbar, aber auch nicht alleine dem Zufall überlassen wird. An Hand der drei Phasen

¹⁴⁹ Vgl. Risi in Roselt: Phänomenologie des Theaters, S. 129.

¹⁵⁰ Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 233.

¹⁵¹ Ebd., S. 233.

¹⁵² Ebd., S. 239.

¹⁵³ Ebd., S. 239.

¹⁵⁴ Ebd., S. 59.

¹⁵⁵ Roselts Verständnis des Zwischengeschehens, als dem Geschehen, das zwischen Wahrnehmung und Wahrzunehmendem passiert, bildet so eine Erweiterung des Konzepts von Fischer-Lichtes Zwischengeschehen. Dort ist erst das Geschehen zwischen den Beteiligten, die gegenseitige Einflussnahme aller Anwesenden, ausschlaggebend für das Theatererlebnis.

der historischen Entwicklung der feedback-Schleife, die Fischer-Lichte ausführt, wird deutlich, in welchen Schritten die feedback-Schleife als Verfahren genutzt wurde. (1. Theaterliterarisierung: Zwischengeschehen wird unterbunden bzw. unbemerkt gemacht, 2. im 20. Jahrhundert bewusster Einsatz als Regiemittel;)¹⁵⁶ Mit Aufkommen der Performancekunst erneuerte sich das Interesse an der feedback-Schleife, weg von seiner Kontrolle hin zu seiner Bedingung: „Das Interesse richtete sich nun explizit auf die *feedback*-Schleife als selbstbezügliches, autopoietisches System mit prinzipiell offenem, nicht vorhersagbarem Ausgang, das sich durch die Inszenierungsstrategien weder tatsächlich unterbrechen noch gezielt steuern läßt.“¹⁵⁷ Die Verfügungsmacht liegt nun also nicht mehr ausschließlich bei Regisseuren oder Schauspielern, sondern lässt dem Publikum eine mitbestimmende Funktion zukommen.

Roselt greift die Funktion des Zusehers sehr detailliert auf und führt dafür neu auch die Stile des Zusehens ein. Ausgegangen wird hierfür vom phänomenologischen Verständnis einer Erfahrung. Eine phänomenologische Zugangsart begreift das Geschehen von seiner Verbindung mit dem Wie der Wahrnehmung und dem Was der Erscheinung. Auf Theateraufführungen angewandt, bedeutet dies, dass Erfahrungen im Theater als Zwischengeschehen von Bühne und Publikum verstanden werden können. Die Verknüpfung von Seinsgehalt und Zugangsart beschreibt Roselt als doppelte Bewegung. Mit den Begriffen der Responsivität und Intentionalität entwickelt er ein Modell, mit dem die Verflechtung von Tatsächlichkeit des Erlebten und die Erlebensweise miteinander konfrontiert werden. So wird die Phänomenologie einer Theatererfahrung als Akt im Bewusstsein analytisch zugänglich. Roselt beschreibt Bewusstseinsprozesse sehr ähnlich einer Theateraufführung: „Erst der Auftritt im Bewusstsein schafft die Bühne des Erlebens, indem etwas sich als etwas zeigt. In diesem Sinne ist Bewusstsein selbst schon performativ strukturiert, da von ihm nur in der jeweiligen Erfahrung die Rede sein kann.“¹⁵⁸

Was im Bewusstsein auftritt, ist davon abhängig, in welcher Weise die Wahrnehmung sich darauf richtet. Im Kapitel „Fluss und Feld: Zur Topografie des Bewusstseins“ beschreibt Roselt, wie Bewusstseinsvorgänge strukturell angelegt sind. Dabei gilt die „temporäre Verfasstheit“ als Grundlage jedes Bewusstseinsaktes.¹⁵⁹ Bewusstsein ist

¹⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 59f.

¹⁵⁷ Ebd., S. 61. (Hervorhebung im Original)

¹⁵⁸ Roselt: Phänomenologie des Theaters, S. 153.

¹⁵⁹ Ebd., S. 155.

zeitlich, ihm gehört ein selbständiges (d.h. von objektiver, messbarer Zeit verschiedenes) Zeitbewusstsein an.¹⁶⁰ Einzelne Bewusstseinsakte sind voneinander aber zeitlich nicht unabhängig. Sie vollziehen sich nacheinander bzw. aufeinander. Gleichzeitigkeit und Folge sind wesentliche Bestimmungen ihrer Organisation, so Roselt: „Insofern Bewusstseinsvorgänge Aktcharakter besitzen, vollziehen sie sich als aktuelles Geschehen, doch können sie nicht als isolierte Einheit aufgefasst werden, da sie zugleich auf ihnen vorgängige und ihnen nachfolgende Akte verweisen.“¹⁶¹ Die zeitlichen Dimensionen von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft (in ihrer Folge als Vorher oder Nachher), sind somit im Bewusstsein gleichzeitig gegeben.

Da phänomenologische Betrachtungsweisen das Bewusstsein zentral behandeln, steht damit die zeitliche Verfasstheit von vornherein im Mittelpunkt: das Bewusstsein kann nur in seiner Zeitlichkeit gedacht werden. Die Phänomenologie begreift die Struktur des Bewusstseins mit dem Wie und dem Was der Erfahrung. So wurden mit der Thematisierung des Augenblicks die temporalen Aspekte ästhetischer Erfahrung neu aufgegriffen: das erlebte Geschehen oszilliert zwischen Bühne (was) und Wahrnehmung des Zuseher (wie). Der phänomenologische Zugang dieser Erfahrungen greift mit der Zeitlichkeit des Bewusstseins auf die fundamentale Bedeutung temporaler Aspekte der Theatererfahrung zurück. Roselt hebt dies im Zusammenhang postdramatischer Verfahrensweisen explizit hervor: „Die Thematisierung der Zeitlichkeit von Bewusstsein hat mit dem Augenblick und der Ewigkeit zwei markante Momente skizziert, die sich der Kausallogik der physikalisch messbaren Zeit entziehen. Zeiterfahrung gehört damit zu den markanten Momenten und Transformationen ästhetischer Erfahrung, die mit Aspekten wie Beschleunigung, Dehnung und Dauer gerade im postdramatischen Theater relevant ist.“¹⁶²

Die phänomenologische Herangehensweise, die den zeitlichen Charakter des Bewusstseins als grundsätzliche Bestimmung mit sich führt, hebt mit den Spielarten der Postdramatik eine passende Anwendung auf Theatererfahrung hervor. Die Herausarbeitung des Augenblicks als ästhetische Kategorie zeichnet sich besonders für ästhetische Mittel der Zeitmodifikation (des postdramatischen Theaters) aus.

¹⁶⁰ Vgl. Edmund Husserl in ebd., S. 155. (Husserls Begriff des „gleichzeitig Gewesenen“ versteht das Vorher und Nachher als modifiziertes Jetzt, das in seinen Verweisen einen endlosen Horizont umspannt.)

¹⁶¹ Ebd., S. 156.

¹⁶² Ebd., S. 157. (Roselt verweist an dieser Stelle auf Lehmann)

Dass der Augenblick herausragt und zum markanten Moment wird, verdankt er der Erschütterung, die er im Bewusstseinstrom der Zuseher herbeiführt. Roselt führt dies als Umformierung des Bewusstseinsfeldes aus. Innerhalb des Horizonts des Bewusstseins richtet sich die Aufmerksamkeit auf ein Thema. Was mit diesem Thema zusammenhängt, aber nicht direkt in seinem Zentrum liegt, bezeichnet das Bewusstseinsfeld. Darüber hinaus wird alles, was noch gleichzeitig vorhanden ist, aber nicht in direkter Verbindung zum Thema steht, als Rand bezeichnet.¹⁶³ Dieses Bewusstseinsfeld „befindet sich in einem permanenten Umbildungs- und Neustrukturierungsprozess, der zwischen den Polen von Stabilisierung und Auflösung vonstattengeht. Solche dynamischen Veränderungen vollziehen sich gerade vom Rand her“.¹⁶⁴

Angewandt auf Erfahrungen einer Theateraufführung betont Roselt dazu, dass „vom Rand eine permanente Störung droht, dass Themenwechsel wie Wildwechsel dazwischen kommen, dass sich das Auftauchen oder Emergieren eines Themas plötzlich und schockartig vollzieht, der Bewusstseinstrom in diesem Sinne als diskontinuierlich, unterbrochen oder mit Aussetzern erfahren werden kann. So zeichnen sich markante Momente in Aufführungen des zeitgenössischen Theaters gerade dadurch aus, dass den Zuschauern bei aller Konzentration das Thema abhanden kommt und sie im wahrsten Sinne des Wortes fragen möchten: „Worum geht es hier eigentlich?“¹⁶⁵

Die Fragwürdigkeit des Themas und schockartige Wechsel konfrontieren den Zuseher immer wieder mit Ungewissheiten. Die diskontinuierlichen Erfahrungen und Irritationen schaffen krisenhafte Verunsicherung. Und genau dabei ist der Zuseher aktiv gefordert sich mit den Gegebenheiten auseinander zu setzen und diese zu hinterfragen. Die Wahrnehmungsvorgänge der Zuseher stehen im Mittelpunkt. Die Erfahrungen, die dabei gemacht werden, lassen sich bei Roselt im Verhältnis von Seinsgehalt und der Zugangsart beschreiben – zwischen Bühne und Wahrnehmung. So ist der Zuseher als Teil eines Zwischengeschehens zu begreifen, das mit Fischer-Lichtes feedback-Schleife im Bezug auf die gegenseitige Einflussnahme (zwischen Akteuren und Publikum) grundlegend eingeführt wurde.¹⁶⁶

¹⁶³ Ebd., S. 158f. (Roselt hält sich damit an die Kartographie von Aaron Gruwitsch)

¹⁶⁴ Ebd., S. 162.

¹⁶⁵ Ebd., S. 162.

¹⁶⁶ Fischer-Lichte arbeitet im Zusammenhang der feedback-Schleife auch drei Stufen der Präsenz aus: Das Schwache Konzept von Präsenz (bloße Anwesenheit), das Starke Konzept von Präsenz (intensive Erfahrung von Gegenwart, die sich vom Schauspieler auf den Zuseher überträgt) und das Radikale Konzept von Präsenz (Präsenzerzeugung des Schauspielers überträgt sich als zirkulierende Energie auf den Zuseher. Die wahrgenommene transformierende Kraft verhilft den Anwesenden sich als „embodied mind“ zu erfahren. Als dauernd werdendes Wesen in dem Bewusstsein und Körper eins sind.) Vgl. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 160-175.)

Roselt geht nun einen Schritt weiter und versteht die Wahrnehmung des Zuschauers als ein konstituierendes Element, das am Geschehen beteiligt ist. Grundsätzlich, weil es bereits als Akt im Bewusstsein durch die individuelle Wahrnehmung geformt ist, und im nächsten Schritt auch aktiv umgeformt wird. Die aktive Wahrnehmung wird Teil des Geschehens und so wird das Schauen zur Kunst. Roselt schreibt der Anteilhabe des Zusehers einen eigenen Stil zu: „Die Kreativität dieser Prozesse besteht darin, dass Zuschauer im Theater nicht lediglich tradierte Rezeptionsregister ziehen, sondern lernen, sich auf ungewohnte oder unerwartete Situationen einzustellen und notwendige Verhaltensweisen selbst zu generieren.“¹⁶⁷

So wie auch schon mit Rosa und Lehmann die soziale und kulturelle Funktion einer Theatererfahrung beschrieben wurde, weist Roselt auf die Wichtigkeit der Wahrnehmungserfahrung hin: „Dieser reflektierte Umgang mit der eigenen Erfahrung wird notwendig in einem kulturellen Umfeld, das verstärkt auf Event, Erlebnis und Attraktion setzt, neben dem flotten Konsum aber keine Modelle zur Auseinandersetzung bietet.“¹⁶⁸ Das zeitgenössische Theater soll sich somit von den gewohnten Rezeptionsstrategien abheben, sie zur Konfrontation nutzbar machen. Diese Möglichkeit „versteht sich somit auch als Beitrag für eine Kultur des Zuschauens, die in einem zunehmend medialisierten Alltag neben der Quantität von Bildern auch die Qualität des Blickes sucht. Das Ur-Ereignis Theater ist nicht nur eine Bühnenkunst, sondern auch eine Zuschaukunst“.¹⁶⁹

Auch Lehmann sieht das postdramatische Theater wesentlich durch die Teilhabe des Publikums gestaltet, indem auf die eigene Anwesenheit und die der anderen aufmerksam gemacht wird und das kollektive Erlebnis (in der feedback-Schleife) mitbegründet: „Theater wird eine 'soziale Situation', in der der Zuschauer erfährt, wie sehr es nicht nur von ihm selbst, sondern auch von anderen abhängt, was er erlebt.“¹⁷⁰ Dass der Schwerpunkt auf das subjektive Erleben gerichtet ist, fasst Lehmann als Problem, das eine objektive Beschreibung nicht zulässt: „Ein Theater, das in dieser Weise nicht mehr einfach spektatorisch 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

¹⁶⁷ Roselt: Phänomenologie des Theaters, S. 367.

¹⁶⁸ Ebd., S. 367.

¹⁶⁹ Ebd., S.367.

¹⁷⁰ Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 183.

den Betrachter geschieht.“¹⁷¹ Der Betrachter wird auf seine Anwesenheit gestoßen und somit auch, in gewisser Weise sich selbst und seiner persönlichen Erfahrung überlassen. Die Anwesenheit des Zusehers wird zum wesentlichen Faktor des Geschehens. Das Geschehen versteht sich als „Herstellung von Ereignissen, Ausnahmen, Augenblicken der Abweichung (...) von Situationen der Selbstbefragung und Selbsterfahrung der Beteiligten“.¹⁷² Da die Aufführung von ihrer Einbettung in das Ereignis nicht mehr abzulösen ist, überhaupt davon ausgeht dieses zu ermöglichen, lohnt sich die philosophische Annäherung an den Begriff des Ereignisses, die den Blick auf das Phänomen der Gegenwärtigkeit schärfen soll.¹⁷³

¹⁷¹ Ebd., S. 182.

¹⁷² Ebd., S. 180f.

¹⁷³ Vgl. Ebd., S. 178.

6. Ereignis: Aufstand der Gegenwart und Ankunft des Neuen

Roselt fasst die Theateraufführung als Ereignis mit den Grundmerkmalen: „Gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit“ und fügt hinzu, dass diese Bestimmung nicht weitreichend genug ist, da sie auf alle Formen der Aufführung zutreffen würde.¹⁷⁴ Wichtiger hingegen scheint ihm die Frage nach den Bedingungen jener Theateraufführung, die für die Zuseher zum Ereignis wird. In diesem Fall richtet sich Roselts Interesse auf die Wahrnehmungs- und Erfahrungsweisen der Beteiligten: „Eine Aufführung von ihrer Ereignishaftigkeit her zu denken, bedeutet nämlich, in der gleichzeitigen Anwesenheit nicht lediglich die mediale Bedingung der Rezeption zu erkennen, sondern im Vollzug der Ereignisse etwas entstehen zu sehen, was nicht vorgefertigt oder lediglich zur Kenntnis zu nehmen wäre.“¹⁷⁵ Roselts Bestimmung der Zuschauer als konstitutiver Teil der Aufführung, ihre aktive Anteilnahme am Geschehen, erweist sich auch für den Ereignisbegriff als gerecht. Die Herausforderung der Zuseher „mit ungewohnten Situationen umzugehen, Einstellungsweisen und Perspektiven durchzuspielen oder das eigene Unverständnis auszuhalten“, wurde mit Roselts „*Phänomenologie des Theaters*“ eingehend erläutert.¹⁷⁶ Mit dem Konzept der markanten Momente ist damit der Augenblick als herausragender Moment eines Ereignisses ausgewiesen. Um diesen Moment in seiner Ereignishaftigkeit noch genauer zu beschreiben, stützt sich Roselt auf Martin Seels Unterscheidung des Ereignisbegriffes, um ihn dann an der Frage nach der Kalkulierbarkeit einer Inszenierung zu überprüfen. In weiterer Folge untersucht er das Verhältnis von Inszenierung und Aufführung genauer. Für die Fragestellungen dieser Arbeit ist es notwendig, Seels philosophische Begutachtung des Ereignisses genauer zu verfolgen.

Der Aufsatz mit dem Titel „Ereignis. Eine kleine Phänomenologie“ befindet sich in der Sammlung „*Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*“. Im Vorwort von Nikolaus Müller-Schöll wird, wie der Titel des Bandes schon vorschlägt, darauf hingewiesen, dass Ereignis als „ein fundamentaler Begriff der alltäglichen wie der philosophischen Rede über die Zeit, ihre Erfahrung und die Geschichte solcher Erfahrungen“ gelten kann.¹⁷⁷ Müller-Schöll räumt die problematischen Klärung des Begriffs ein und schreibt, dass er einen Moment bezeichnet, der alle „in-

¹⁷⁴ Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, S. 47.

¹⁷⁵ Ebd., S. 48.

¹⁷⁶ Ebd., S. 48.

¹⁷⁷ Müller-Schöll: Vorwort, S. 9.

stitutionalisierten, konventionalisierten, beherrschten, im eigenem Vermögen stehenden Äußerungsformen auf eine unabsehbare Weise“ überschreitet.¹⁷⁸ Daher könne dieser Moment „vermutlich immer nur ausgehend von der Unmöglichkeit ihn begrifflich zu erfassen begriffen werden“.¹⁷⁹

Die Zusammenstellung der Beiträge in diesem Band erfolgte im Rahmen einer Veranstaltung zum Thema Ereignis, in deren Verlauf nicht nur die dokumentierten Vorträge zur Theorie, sondern auch künstlerische Beiträge Fragen aufwarfen, wie der Begriff „Ereignis“ gefasst werden könnte. Müller-Schöll betont die Schwierigkeiten, allein schon für die Vielzahl an möglichen Fragen aus unterschiedlichsten Richtungen, eine passende Formulierung zu finden. Gerade im Zusammenhang der gezeigten Performance-Vorstellungen stellte sich der Gebrauch des vielbeschäftigten Begriffs des Ereignisses als Erschütterung ein: „Mit einem Mal schien alles und nichts ein Ereignis zu sein. Diese Erschütterung ist aber der Beschäftigung mit dem Wort und seiner Verwendung eigen.“¹⁸⁰ Dementsprechend sind auch die Antworten, die aus den verschiedensten Ansätzen formuliert wurden, nicht auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Müller-Schöll räumt aber eine Beobachtung ein, die sich auch bei Roselts Herangehensweise an Theateraufführungen wiederfinden lässt: „So entscheiden sich die meisten Beitragenden, das 'Ereignis' als radikale Unterbrechung, nicht kalkulierbare Erscheinung oder Ankunft eines (ganz) Anderen zu definieren.“¹⁸¹

In diesem Sinne läuft Martin Seels phänomenologische Betrachtung darauf hinaus unterschiedlicher Ereignisbegriffe im Rahmen ihrer Kontexte als Durchbrechung des Kontinuums der Zeit, als eine Störung, die neue Ordnung und Möglichkeiten schafft, darzustellen. Von besonderem Interesse für diese Arbeit ist, dass Seel dem Ereignis einen „Aufstand der Gegenwart“ zuschreibt, den er auch in den Ereignissen der Kunst darlegt.

Eingangs führt Seel die allgemeinen Charakteristika von Ereignissen an. Ereignisse sind Veränderung, erklärt Seel. Diese heben sich von anderen, gewohnten Vorkommnissen dadurch ab, dass sie in auffälliger Weise passieren. Denen sie bemerkbar werden, widerfahren sie, stoßen ihnen zu. Ereignisse treten unerwartet auf, sind nicht einzuschätzende Vorgänge, irritieren, durchbrechen die Kontinuität des Erwartbaren.

¹⁷⁸ Ebd., S. 9.

¹⁷⁹ Ebd., S. 9.

¹⁸⁰ Ebd., S. 12.

¹⁸¹ Ebd., S. 12.

Sie verändern den Sinn einer Situation und bewirken eine Umstellung der Orientierung. Ereignisse lassen sich als umwälzende Veränderung in der Welt und zugleich im Weltverständnis begreifen.¹⁸²

Seel nennt weitere Kennzeichen und charakterisiert Ereignisse allgemeiner Form, die er direkt in Verbindung zur Bühnenkunst bringt: „Nur solche Vorgänge können zum Ereignis werden, die weder *beliebig* wiederholbar noch *im Ganzen* intentional bewirkbar sind. Dabei ist die Einschränkung wichtig, die zwar eine *beliebige* Wiederholbarkeit und *durchgängige* Herstellbarkeit ausschließt, nicht aber Wiederholbarkeit und Herstellbarkeit generell.“¹⁸³

Roselt hat diesen Vermerk genutzt um daran das Verhältnis von geprobter Inszenierung und Aufführung als kalkuliertes Ereignis zu besprechen und bezieht folgende Überlegung Seels in seine Ausführungen mit ein: Bei ästhetischen Ereignissen können „beliebig viele *Anfangszustände* feststehen (...), die aber doch nur der Anfang eines *Geschehens* sind, das, wenn es gut geht, seine *eigenen* Dynamik entfaltet. Nicht nur jede Performance, überhaupt jede Bühnenaufführung steht dafür: daß unter Anwesenheit des Publikums etwas geschieht, das sich nicht auf die beteiligten Intentionen zurückrechnen läßt. Denn das Tun der Darsteller ist – wie die Inszenierung, der es sich verdankt – wesentlich ein Geschehen-Lassen“.¹⁸⁴

Seels Ausarbeitung führt erst von den ästhetischen Ereignissen weiter zu den Ereignissen der Kunst, die sich im besonderen Maße durch die Erzeugung eines Gegenwartsbewusstseins auszeichnen. Bereits für Ereignisse beispielsweise politischer oder kultureller Bedeutung macht er geltend, dass sich im Ereignis das Tun zu einem Geschehen verwandelt, indem sich der „Aufstand der Gegenwart“ bemerkbar macht: „Ereignisse in kultureller Bedeutung (...) sind Veränderungen, die als eine Unterbrechung des Kontinuums der historischen Zeit erfahren werden, (...) die in der Zeit ihres Geschehens nicht zu fassen sind. Damit aber sind sie zugleich Vorgänge, die die *Zeit* ihres Geschehens auf besondere Weise erfahrbar machen. Ereignisse, so könnte man daher auch sagen, sind ein Aufstand der Gegenwart im Fluß der historischen Zeit.“¹⁸⁵

¹⁸² Vgl. Seel: Ereignis, S. 38f.

¹⁸³ Ebd., S. 40. (Hervorhebung im Original)

¹⁸⁴ Ebd., S. 40. (Hervorhebung im Original)

¹⁸⁵ Ebd., S. 41f. (Hervorhebung im Original)

Die Macht der Veränderung eines Ereignisses erweist sich in der Verschiebung dessen, was gewöhnlich für möglich oder unmöglich gehalten wurde und erzeugt damit einen Sinn für die Gegenwart: „Sie lassen Unmögliches möglich und Mögliches unmöglich werden. Zugleich aber machen sie spürbar, daß in den bekannten Möglichkeiten Unmöglichkeiten lauern – und daß dieser Latenzzustand die Gegenwart *ist*. Gegenüber der etablierten Praxis meldet sich im Ereignis die Potentialität des Gegenwärtigen zurück.“¹⁸⁶

Dem „Sinn für die Gegenwart“ lässt sich mit den ästhetischen Ereignissen näher kommen, denn in ihnen wird der „Aufstand der Gegenwart“ anschaulich. Sie unterscheiden sich von anderen Ereignissen in der Art und Weise, „in der sie sich bemerkbar machen. Sie vollziehen sich im Modus des Erscheinens. Sie sind Vorgänge, die *wegen* der irregulären Prozesse ihres Erscheinens zu Ereignissen werden“.¹⁸⁷

Diese Ereignisse also, die in der Form ihrer Erscheinung bereits ereignishaft angelegt sind, „zeigen“ sich in einem Geschehen, machen sich als „ein Spiel von Möglichkeiten der Wahrnehmung“ deutlich.¹⁸⁸ Ästhetische Ereignisse, so Seel, müssen nicht unbedingt künstlerische Erzeugnisse sein, sie können sich ohne künstlerische Intention jederzeit abspielen, das Vorkommen eines anderen Ereignisses begleiten, oder auch gleichzeitig zu einem politischen und kulturellen Ereignis werden. Wesentliche Bedingung ist, dass ästhetische Ereignisse „nicht nur eine veränderte, für den Moment aus den Fugen geratene Gegenwart“ erzeugen, sondern diese auch zugleich „*bezeugen* (...), indem sie diese öffentlich zur Anschauung bringen“.¹⁸⁹

Wie Gegenwart „auffällig“ wird, macht Seel am Beispiel von 9/11, den einstürzenden WTC-Türmen, anschaulich. Dieses ästhetische Ereignis (Effekt eines u.a. politischen Ereignisses) wurde durch die Nachrichtenübermittlung erzeugt, die über Stunden hinweg nur die Wiederholung des Angriffs zeigte. Der erste Blick auf diese Bilder fand zwar Anklang an Einstellungen, die man aus Hollywoodfilmen kennt, hier aber sprengten diese Bilder die mediale Vermittlung. Weder Handlung, noch Helden, noch die Folgen des Einsturzes konnten gezeigt werden. Dieses „andauernde Nichtwissen“ machte sichtbar, wie sich der „Einbruch des Unerwarteten (...) als ein Bruch mit der erwartbaren medialen Präsentation“ vollzog.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Ebd., S. 42. (Hervorhebung im Original)

¹⁸⁷ Ebd., S. 42. (Hervorhebung im Original)

¹⁸⁸ Ebd., S. 42.

¹⁸⁹ Ebd., S. 43. (Hervorhebung im Original)

¹⁹⁰ Ebd., S. 44.

Das Ereignis der Kunst hingegen, das das Unerwartete, den Bruch und seine Wahrnehmungsverschiebung schon mit einrechnet, bietet eine andere Konstellation, eine andere Zeit des Ereignisses. Seel bestimmt Kunstwerke eindeutig als Ereignis-Objekte, deren Verlauf, wie bei anderen Ereignissen, „eine Unterbrechung, Umpolung und Transposition der Verläufe der Wahrnehmung und des Verstehens“ kennzeichnet.¹⁹¹

Seel trennt jedoch die sogenannten Zeitkünste nicht von den gegenständlichen Künsten: „insofern sie ihrer Wahrnehmung einen bestimmten Rhythmus, eine bestimmte Bewegung, ein Spiel von Vorgriffen und Rückgriffen auferlegt“, sind alle Künste Zeitkünste, denn mit dieser spezifischen Zeit der Werke „fängt das Ereignis dieser Objekte immer schon an“.¹⁹²

Kunstwerke jedoch sind eigens zu diesem Zweck erzeugt worden. Darin macht Seel den Unterschied fest: Nämlich dass sich Kunstwerke einer „paradoxen Operation der *Herstellung* von Ereignissen verdanken“.¹⁹³ Wie bereits anhand allgemeiner Charakteristika skizziert, kann ein Ereignis nur als solches gelingen, wenn es nicht einer durchgängigen Kontrolle unterliegt. Dass heißt, auch die Herstellung muss sich ereignen, muss selbst ereignishaft werden. Allerdings, und diese Bedingung gilt für andere Ereignisse nicht, macht Kunst „Ereignisse reproduzierbar, (...) macht sie reanimierbar“.¹⁹⁴ Seel geht so von einem „Ereignis-Potential“ aus, das „in jeder Begegnung mit dem betreffenden Werk aktualisiert werden kann“.¹⁹⁵ So wird das Kunstereignis, im Falle einer Vorführung, für eine gewisse Dauer hergestellt und bereitgestellt.¹⁹⁶

Neben der „Belebung des Lebens“ und der „Auszeit von Gewohntem“, die das Kunstereignis bietet, stillt es auch den Hunger nach Möglichkeitssinn (nicht nach Sinn, wie Seel betont). Weiter noch, kann das Ereignis der Kunst durch ihre Präsentation

¹⁹¹ Ebd., S. 45.

¹⁹² Ebd., S. 45.

¹⁹³ Ebd., S. 45. (Hervorhebung im Original)

¹⁹⁴ Ebd., S. 45.

¹⁹⁵ Ebd., S. 45. (Hervorhebung im Original)

¹⁹⁶ Andere Formen der Kunst, die nicht auf den aktuellen Vollzug bauen, schließt Seel davon nicht aus, sondern sieht in ihrem „Auf-Dauer-Stellen“ von Ereignissen eine Qualität der Zeit, die den Kunstereignissen der Darbietung (durch die versprochene Bereitstellung des Ereignisses -) ebenso gegeben ist. Diese Verallgemeinerung lässt zwar alle theaterspezifischen Merkmale außer Acht, die durch die gleichzeitige Anwesenheit der Beteiligten gegeben ist, schmälert aber nicht die Gültigkeit seiner Überlegungen in Bezug auf die Gegenwartserfahrung für Theatererlebnisse. Obwohl Seel die Ereignisse der Kunst nicht explizit an denen des Theaters vorführt, sind die Bestimmungen trotzdem gültig, da sie sich als das Allgemeine einer Zeit des Kunstereignisses formulieren. Gerade in den Funktionen, die Seel in den Kunstereignissen erkennt, wird eine prägnante Stelle der Möglichkeit theatraler Erfahrung deutlich: als Möglichkeit, die Gegenwart **ist** und zugleich ihr Bewusstsein davon.

„*Anschauung* von Gegenwart, wie sie im Vernehmen ihrer Produktion zugänglich wird“, ermöglichen.¹⁹⁷

Damit ist der dritte Schritt vollzogen: vom „Aufstand der Gegenwart“ zu seiner Veranschaulichung und Bezeugung durch ästhetische Ereignisse und weiter zur Anschauung der Gegenwart selbst, der Begegnung mit ihr in den Ereignissen der Kunst.¹⁹⁸

Der Bruch mit dem Gewohnten macht hier nun deutlich, wie wenig der „Gleichlauf des Wirklichen“ eigentlich gegeben ist und dass die Erschütterung unserer Annahmen in dieser Gegenwart bedeuten, dass Gegenwart genau dieses Wissen um seine auch ungültigen Annahmen ist.¹⁹⁹

Hier taucht nun eine Gegenwart auf, die mit dem Ereignis der Kunst auch Ereignis seiner selbst wird. Im Ereignis bringt die Kunst „jene Konstellation des Möglichen und Unmöglichen, Anwesenden und Abwesenden durcheinander, die wir als Realität unserer Zeit zu erfahren gewohnt sind. Indem sie so mit dem Gleichlauf des Wirklichen bricht, führt sie auf und führt sie vor, wie sehr das Wirkliche ein Mögliches und wie sehr das Mögliche ein Wirkliches ist. Dieses Bewußtsein des Wirklichen im Möglichen und des Möglichen im Wirklichen aber *ist* ein Bewußtsein von Gegenwart: ein Bewußtsein davon, wie *offen* der Lauf der Zeit und die Ordnung der Dinge tatsächlich sind“.²⁰⁰

In der Kunst wird die Anschauung der Gegenwart bewusst. Diese Gegenwart enthält nicht fix gültige Merkmale einer Wirklichkeit, sondern ist in ihrer Anschauung Möglichkeit. Dieses Ereignis kann aber nicht in seiner Beschreibung stattfinden, kann auch nicht nur theoretisches Bewusstsein davon sein, sondern es passiert im gegenwärtigen Vollzug: „Eine *Anschauung* eigener und fremder, naher und ferner Gegenwarten aber ist nur im Modus ereignishafter Erfahrung möglich: in der Begegnung mit Objekten, die darin zum Ereignis werden, daß sie uns ins Auge einer andauernden oder vergangenen, erwartbaren oder auch nur denkbaren Gegenwart blicken lassen. Das Ereignis der Kunst ist ein Ereignis der Begegnung mit Gegenwart – einer Begegnung allerdings, die für eine Weile mit der Beständigkeit und Verlässlichkeit unseres Wissens und Gewissens bricht.“²⁰¹

¹⁹⁷ Ebd., S. 46. (Hervorhebung im Original)

¹⁹⁸ Diese Stufen der Gegenwartserfahrung trifft worauf Erika Fischer-Lichte mit den Formen der Gegenwärtigkeit hingewiesen hat. (Schwach, Starkes, Radikales Konzept von Präsenz) Sie verweist dabei auch auf Martin Seel. Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 166-171. Siehe auch Kapitel „Phänomenologie“.

¹⁹⁹ Ebd., S. 46.

²⁰⁰ Ebd., S. 46. (Hervorhebung im Original)

²⁰¹ Ebd., S. 46. (Hervorhebung im Original)

Und somit – für einen verschwindenden Moment – wird entzogen, worauf man gefasst war: Kunst bringt „Konstellationen hervor, in denen das Verschwinden und Erscheinen verschwistert sind“.²⁰² Auch wenn Ereignisse auf Dauer gestellt sind, bleibt die Dynamik des Ereignisses erhalten, wird gespeichert, um es später wieder aufzuleben zu lassen. So schließt Seel und macht damit deutlich: Kunst ist Begegnung mit der Gegenwart, dadurch dass in dieser Begegnung durch Erschütterung bewusst gemacht wird, wie sehr Mögliches und Unmögliches eins sind, nämlich: Gegenwart.

Auch Jean-Luc Nancy formuliert in dieser Aufsatzsammlung sein „Theaterereignis“ als eines, das sich durch Entzug und Schwinden auszeichnet. Er geht dabei von der Tragödie aus, die ihren Ursprung im Kult hat. Als religiöser Akt geht es dabei um die Anrufung der Präsenz der Götter. In der Kommunikation mit den Göttern nimmt das Wort teil an der Präsenz, an die es sich richtet. „Indem sie vom Kult ausgeht, geht die Tragödie von der Präsenz aus, die sie verläßt. Die Götter haben sich zurückge- oder entzogen.“²⁰³

Aus diesem Ereignis des Entzugs geht das Theater hervor: „Dieser Abschied von der Präsenz (...) begründet das Theater: Das Wort muss dort nicht mehr an die Götter gerichtet werden“, sondern wird unter den Sterblichen gewechselt.²⁰⁴ Die Verbindung zum Kult löst sich auf. Gesten bringen keine heilsbringenden Wirkungen mehr hervor, sondern mit ihnen werden nun im Drama Verhaltensweisen verfolgt, in denen die Konsequenzen der Handlungen vorgeführt werden. Gezeigt wird die „Verkettung der Konsequenzen“, die sich aus dem Wort ergibt, das „von einem zum anderen - unter den Menschen - geht“.²⁰⁵ Es macht zu sehen, was es zu hören gibt: „Was gezeigt wird ist das verkörperte Wort oder das Wort aus dem Körper (...)“.²⁰⁶

Die Worte kommen von Menschen und gehen an sie zurück, werden untereinander gewechselt. Schauspiel ist „das Dispositiv des In-Gegenwart-Setzens – des Präsentmachens, der Vergegenwärtigung – dessen, was sich an der Stelle befindet, wo die Götter gegangen sind, wo sie weg sind: Mit anderen Worten, es ist das *Zwischen* des *Zwische* - oder *Unter-uns*“.²⁰⁷

²⁰² Ebd., S. 46.

²⁰³ Nancy: Theaterereignis, S. 324.

²⁰⁴ Ebd., S. 324.

²⁰⁵ Ebd., S. 325.

²⁰⁶ Ebd., S. 326. (genauer heißt es dort: „Das Theater ist eine Kunst der Schnelllebigkeit, der Verbreitung des Klangs, eine Kunst des gegenwärtigen Augenblicks als Durchgang der Stimme.“)

²⁰⁷ Ebd., S. 326. (Hervorhebung im Original)

Das Zwischen wird präsent gemacht als die Gegenwart der Sterblichen, die untereinander ihre „fragile Anwesenheit“ dem Schwinden der Worte aussetzen. Aus diesem Ereignis, dem „Absentieren der Präsenz“, kommt das Theater hervor. Da es als Ereignis den Verlauf seines Prozesses auch unterbricht, kommt es darauf immer wieder zurück. Die Abwesenheit darin ist auch ein Ab-Sein, ein Sein das abgeht und noch zu sein hat.²⁰⁸ Abwesenheit suchen und sie finden heißt auch, sie gegenwärtig machen. Denn gerade in diesen Ausführungen zur Abwesenheit ist diese nicht eine Abschaffung von Anwesenheit. Gegenwart im Theater beinhaltet mehr als das, was offensichtlich gegenwärtig erscheint, sondern, so könnte man dies verstehen, Gegenwart und das was dahinter schlummert, das (vorerst) Abwesende, wechseln einander in einem (ewigen) Kreislauf ab.

Nancys Text beinhaltet in seiner Dichte noch viele weitere Hinweise darauf, was Theaterereignis noch bedeuten kann, was es darin mit der Abwesenheit und Gegenwart auf sich hat. Die einzelnen (Ab-)Sätze sind so reichhaltig, dass dem Aufsatz mehr Aufmerksamkeit zu kommen müsste, als es in dieser Arbeit möglich ist. Nancy erklärt mit dem „Rückzug der Götter“, wovon die Konstellation des „Untereinanderseins“ der Menschen (im Wechsel der Worte, im Wechsel der Anwesenheiten) ausgeht.

Dieses Zwischen(geschehen) war auch bei Jens Roselt die Grundlage, von der aus Theater zu begreifen war. Mit Nancy stellt sich das Wort, das Text macht, in einen Zusammenhang, den auch Theresia Birkenhauer mit der Zeit des Textes im Theater dargestellt hat. Nicht die Handlung wird vom Wort getragen, sondern auch hier ist das Wort Handeln, macht Zeit. Die Gegenwart, die das Wort im Theater beansprucht (hier an der Stelle der abwesenden Götter), macht bei Birkenhauer auf das Eigenleben des Textes aufmerksam. Dabei erhalten die Texte ihre je eigene Gegenwart, dadurch, dass sie einer anderen Zeit – der Zeit der anderen – ausgesetzt sind. Nancy verdeutlicht auch, dass das Theater schon von seiner Herkunft mit Abwesenheit, Schwinden und Vergehen bestellt ist, Lücken bereit hält, die eine Zeit des Wortes füllen kann - für einen Moment, dem das Schwinden und die Ankunft eines Neuen folgt.

Die Spuren, die an dieser Stelle verfolgt wurden, verdeutlichen, dass die bereits behandelten Themen wie Zwischengeschehen, Gegenwart als Gegenwart von Wort-Text auch in der Philosophie (eines Theaters der Ereignisse) verankert sind. Das philosophische Verständnis des Ereignisses und die Formen der Gegenwartserfahrungen sind

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 327ff.

in mehrfacher Hinsicht in die zeitlichen Strukturen des Theatergeschehens eingebunden. Seel führt den „Aufstand der Gegenwart“ weiter: in der (Theater-)Kunst kommt es zu einer Begegnung mit der Gegenwart, dem „Jetzt“. Diese Gegenwart ist Möglichkeit, wird in der Schwebelage gehalten, hält Ungewissheit, Verschwundenes bereit. Die Begegnung mit der Gegenwart eilt dem Verschwinden immer aufs Neue voraus. Theater ist demnach Vergehen. Und immer wieder auch ein Zurückkommen, Ankunft eines Neuen, Spur in eine neue, alte, andere Zeit. Eine Zeit, die im Theater aus dem Bewusstsein ausgegraben wird, deutlich gemacht wird, erscheint und sich verwandelt wieder ins Bewusstsein einräbt.

Von hier aus bieten Seel und Nancy gleichsam zwei Richtungen an, die nun nacheinander eingeschlagen werden sollen: Ereignisse führen weiter zu zwei ihrer elementaren Bedingungen, die auch das Theater bereit hält: (Massen-) Medien, sowie die beiden Kehrseiten einer Medaille, die nun auch Seel und vor allem Nancy vorführt: Erscheinung-Entzug, Abwesenheit und Anwesenheit. Ein Doppelgespann, wie es für das zeitliche Verständnis theatraler Strukturen bedeutend ist. Bereits Lehmann hat dies in den Ausführungen zur Postdramatik angelegt. Im weiteren Kapitel zu „Präsens(ver)formen“ wird das Hauptaugenmerk noch einmal darauf gerichtet sein und zu neuen Formen des dramatischen Erzählens führen. Darin wird sich auch eine weitere Ebene der Zeitbetrachtung auftun: die inhaltliche Thematik der Zeit in Dramen der 90er Jahre. Bevor in dem Kapitel die Überlegungen zu einem Theater der dramatischen Formen und den damit eingebunden inhaltlichen Bezügen der Zeit nachgegangen wird, noch ein Brückenschlag zum folgenden Kapitel dieser Arbeit, das dem Medientheater gewidmet ist und seine Wurzel ebenso in der Theorie des Ereignisses wiederfinden lässt. Denn Ereignisse führen unweigerlich weiter zu ihrer medialen Verarbeitung und so bietet es sich an, von hier aus das Kapitel zur Theater-Medienzeit aufzufalten. Wie bereits Seel am Beispiel eines ästhetischen Ereignisses beschrieben hat, ist die mediale Bildverbreitung (der Massenmedien) direkt in den Ausruf eines (mehr oder weniger vermeintlichen) Ereignisses verstrickt. Helga Nowotny, die eingangs die Zeitüberlegungen eröffnet hat, wird sie im folgenden Kapitel mit neuen Aspekten der Zeitstrukturen weiterführen und Anlass geben diese direkt auf Theaterwahrnehmung zu übertragen.

Nowotny überführt das Ereignis vom gesellschaftlichen Kontext der Moderne in das des postmodernen Medienzeitalters.²⁰⁹ Laut Nowotny hat die Moderne versucht die Ereignisse „in ihren Bann zu zwingen und sie zu domestizieren, indem sie alles daran setzte, sie vorhersehbar und kontrollierbar zu machen. Die Ereignisse wurden so definiert und gesellschaftlich konstruiert, daß sie sich möglichst reibungslos in die politisch-militärische-ökonomische und ideologische Maschinerie einpassen ließen, die die Kontrolle der Ereignisse als wesentlichen Bestandteil von Modernität ermöglichen sollte“.²¹⁰ Mit der Postmoderne geriet dies in Schiefelage, denn die „alte, den zentralistischen und hierarchisch geführten und ausgerichteten Produktions- und Effizienzprinzipien gehorchende Maschine“ vermochte nicht mehr zu leisten „was sie einst im Sinn der ungebrochenen Fortschrittsmetapher versprochen hatte: die Unterwerfung der Ereignisse unter eben dieses, alles beherrschende Paradigma“.²¹¹ So ist die „Zentralmacht“ nun „nicht mehr in der Lage, die Ereignisse in ihren Dienst zu zwingen“, woraus folgte, dass die Ereignisse jetzt auf den Medienmarkt drängen.²¹² Wichtig für die Analyse der Zeitstrukturen der Medien ist, das Konkurrenzverhältnis zu bedenken, das am Medienmarkt, wie bei dem der Massenmedien, herrscht, so Nowotny. Beim Kampf um Einschaltquoten oder Auflagenzahlen sind es die Ereignisse (beziehungsweise, was als solches propagiert wird), die um Aufmerksamkeit ringen müssen. So wird ihr Vorkommen erzwungen. Dies und die beschleunigte Flut und Flüchtigkeit der Bilder (ihr Anspruch auf Glaubhaftigkeit) gehen notwendigerweise ein in die Analyse einer Zeitstruktur der neuen Medien, wie sie auch am Theater zu finden sind.

Den Ereignissen implementiert sieht Nowotny das Bild, dessen Vorkommen die Medien bedingen: „Gewiß ist das, was wir über die Ereignisse wissen, wie wir sie sehen auf sie reagieren, heute stark an Bilder gebunden.“²¹³ Und: „Von Medien zu sprechen heißt immer auch, Bilder zu sehen“.²¹⁴

²⁰⁹ Nowotny erarbeitet damit eine Gegenthese zu Jean Baudrillards These vom „Streik der Ereignisse“. Sie geht davon aus, dass Ereignisse nach wie vor stattfinden, sich allerdings einen neuen Dienstgeber gesucht haben. Vgl. Nowotny: Das Sichtbare und das Unsichtbare, S. 19f.

²¹⁰ Ebd., S. 20.

²¹¹ Ebd., S. 20.

²¹² Ebd., S. 20.

²¹³ Ebd., S. 19.

²¹⁴ Ebd., S. 22.

7. Medientheater: Aktualität und (un)sichtbare Zeitstrukturen

Medien-Ereignis, Medialität und der Einsatz elektronischer Medien wurden im Laufe dieser Arbeit mehrmals thematisiert. Besonders die zeitlichen Strukturen wie sie Lehmann im postdramatischen Theater dargelegt hat, sind bestimmt durch den formgebenden Einfluss medialer Vermittlungsmöglichkeiten. Hier sollen diese nochmal im Sinne eines „Medientheaters“ deutlicher herausgearbeitet werden. Mit zwei mediensoziologischen Theorien soll ein Ausblick darauf gewährt werden, was im Voranschreiten der Entwicklungen – mit und durch Medien – für das Theater möglicherweise noch stärker ausgeprägt und relevant wird. Technologische Kommunikationsmedien haben die visuell-zeitliche Wahrnehmung in starkem Ausmaß geprägt. Durch den Einsatz elektronischer Medien auf der Bühne gestaltet sich dort auch eine neue Struktur der Zeitlichkeit aus. Einige wenige dieser (möglichen) Tendenzen sollen hier grob skizziert werden.²¹⁵ Dirk Baecker führt Überlegungen zu strukturellen Möglichkeiten und sozialen Funktionen eines Medientheaters an. Helga Nowotnys Ideen zur Medienzeit sollen auf die (postdramatische) Theaterwahrnehmung angewandt werden. Auch hierbei ist von „Transformationen“ auszugehen, die sich in diesem Fall direkt mit der Zeitwahrnehmung vollziehen.

Bevor nun aber noch einmal Lehmanns Ausführungen zum postdramatischen Theater einen Mittelpunkt der Zeitbetrachtungen der Medien am Theater bilden, eine kurze Rekapitulation: Mit der Beschreibung der Zeitästhetik des postdramatischen Theaters wurden verschiedene Verfahrensweisen aufgeschlüsselt, die unter anderem durch den Einsatz medientechnologischer Mittel zustande kommen. Medientechnologien haben die Zeitwahrnehmung der Gesellschaft stark geprägt. Dementsprechend wird das theatrale Geschehen mit neuen Mustern des Zeit-Umgangs verhandelt. Nun sollen weitere Differenzierungen vorgenommen werden, die speziell die Gegenwart eines Theaters der Medien stärker herausarbeiten.

Elektronische Bilder, größtenteils wirkmächtiger als der real vorhandene Körper, befördern die sinnliche Wahrnehmung von körperlich Präsentem ins Abseits. Mit den

²¹⁵ Lehmann betont, dass nicht außer Acht gelassen werden darf, dass „die übergroße Mehrheit der Menschheit von den Segnungen der elektronischen Zivilisation bislang überhaupt noch nicht berührt ist“. Lehmann: Postdramatik, S. 402. Obwohl hier das Gegenwartstheater im deutschsprachigen Raum behandelt wird, ist besonders in Bezug auf die technologischen Entwicklungen nicht zu vergessen, dass diese eben keine allgemeingültigen Prämissen darstellen. Siehe dazu Helga Nowotny und Hartmut Rosa zu Desynchronisationsprozessen in Kapitel „Einführung“ und „Gegenwartsdiagnosen“.

Errungenschaften des 19. Jahrhunderts hat eine Entwicklung eingesetzt, die sich bis heute verstärkt hat: „die Delegation des menschlichen Blicks an Apparaturen. Das Sehen emanzipiert sich vom Leib“.²¹⁶ Was erblickt wird, spielt sich vermehrt am Bildschirm ab: „wesentliche Aspekte der Realität entziehen sich den Körper-Sinnen“.²¹⁷ Realität, die über Instrumente wahrgenommen wird, übernimmt mehr und mehr Bereiche. Die unmittelbare Wahrnehmung wird zur neuen „Nische“ und bringt allem voran als „Intersubjektivität“ die „Zwischenkörperlichkeit ins Spiel“.²¹⁸ Dabei geht es um „ein Verhältnis des gemeinsamen Befindens in einer sozialen Situation, die zwischen Subjekten eine andere 'Zeit' konstituiert“.²¹⁹ Eine Zeit, die im Wahrnehmungsspiel des Theaters per se zelebriert wird. Die Anwesenheit des Anderen, so Lehmann, definiert sich nicht durch die sinnliche Wahrnehmung, ist aber an sie gebunden und bringt die reale Einwirkung des Wahrnehmenden mit ins Spiel. Wie dies für ein Theatererleben bezeichnend ist, wurde bereits aus phänomenologischer Sichtweise mit Roselts Theorie nachgezeichnet.

Elektronische Bilder begünstigen eine Kommunikation, die, reduziert auf das Empfangen und Senden von Signalen, das „menschliche Subjekt“ auf seine „mathematisierbare Information hin auslegt“ als „Verlängerung des elektronischen Dispositivs“.²²⁰ Information wird im Cyberspace zum Raum, dem Zugang verschafft werden kann und der selbst noch unabhängig vom „User“ existiert. Kommunikation und Kommunizierende entkoppeln sich und werden somit in eine Ferne enthoben, die sie scheinbar von der „Verstrickung des kommunizierenden Subjekts in Begehren, Verantwortung und Verpflichtung“ abtrennt und dadurch entlastet.²²¹ Lehmann formuliert weiter: „Diese neuartige Gestalt der Entfremdung stellt sich paradoxerweise gerade durch das Phantasma der Vertrautheit her, den spontanen Irrtum, wen man anwählen und über das Netz kontaktieren kann, der sei einem nahe und zugänglich. (...) Gegenüber diesem falschen Schein der Zugänglichkeit macht die Präsenz des anderen als Kopräsenz sofort die auch in der größten Nähe irreduzible Ferne des anderen, seine wesentliche Unzugänglichkeit zur Erfahrung.“²²² Im Vergleich zu diesen virtuellen Präsenzen nimmt die Kopräsenz der Akteure am Theater eine Position ein, die genauer

²¹⁶ Lehmann: Postdramatik, S. 402.

²¹⁷ Ebd., S. 402.

²¹⁸ Ebd., S. 402.

²¹⁹ Ebd., S. 402.

²²⁰ Ebd., S. 403.

²²¹ Ebd., S. 403.

²²² Ebd., S. 403f.

unter die Lupe genommen werden will. Wie es um die Gegenwart bei einem „Theater der Medien“ bestellt ist, fächert Lehmann unter den verschiedenen Formen medialer Einflussnahme auf. Er unterscheidet genauer zwischen der bloßen Nutzung von Medientechnologie, Medien als Quelle der Inspiration für Form und Ästhetik, Inszenierungsformen, die sich durch mediale Strukturen konstituieren oder der Vermischung von Theater und Medienkunst.²²³

Zum Einen erweitert Medientheater als High-Tech-Theater die Grenzen der Darstellung durch „Assimilation an die Informationstechnologien“, reiht „die beschleunigte Zirkulation der Bilder“ die Benutzung elektronischer Medien in eine „grenzenlos scheinende inter- und multimediale Praxis“ ein.²²⁴ Zum Anderen betont es „das Spiel mit der Erfahrung des Konflikts zwischen dem anwesenden Körper und seiner immateriellen Erscheinung“.²²⁵ Ebenso reagiert Theater auf die fragmentierte Medienwahrnehmung mit Überlagerungen oder mit Unterbrechungen der Szenen und Handlungsmomente, stellt sich auf das gesteigerte Wahrnehmungstempo der Videoästhetik ein oder lässt beispielsweise „Akteure mühelos zwischen (scheinbar) privaten Kontakten und Spiel, zwischen verschiedenen Realitätsstufen und Bildwelten hin und her wechseln“.²²⁶

Bei all der verschiedenartigen Einflussnahme und den Auswirkungen dieser medientechnologischen Versetzungen versteht Lehmann als den eigentlichen Brennpunkt der Frage nach Medien und Theater, den Übergang zur „Interaktion voneinander entfernter Partner mit technologischen Mitteln“, das dem Prinzip der Livekunst gegensteuert.²²⁷ Wenn der Kontrast von technisch Erzeugtem und körperlich Vorgeführtem als Spielmaterial genutzt wird, wird „die Aktualität der Performance zur neuen Dominante des Theaters“.²²⁸ Die Ausgestaltung der erweiterten Illusionierungsmethoden der elektronischen Bilder drohen sich dem Prinzip der Zeitkunst Theater zu widersetzen. Lehmanns Schlussfolgerung lautet, dass „nicht die Imitation der Medienästhetik, nicht Simulation, sondern *das Reale und die Reflexion* die Chance des postdramatischen

²²³ Bei diesen Ausführungen wurde weitgehend verzichtet auf die detaillierte Darstellung verschiedener medialer Einflussnahmen, wie Lehmann sie am postdramatischen Theater wiederfindet. Dazu genauer Lehmann: Postdramatik, S. 416-433. (Lehmann nimmt folgende Kapiteleinteilung vor: Medien-Nutzung, Medien-Inspiration, Medien konstitutiv, Medien theatralisiert, die italienische Szene, Virtuelle Präsenz, Jesurun, noch einmal Verschaltungen, Video-Installation;)

²²⁴ Ebd., S. 405.

²²⁵ Ebd., S. 405.

²²⁶ Ebd., S. 407.

²²⁷ Ebd., S. 408f.

²²⁸ Ebd., S. 409.

Theaters ist“.²²⁹ Als Realitätswiedergabe bleiben die Möglichkeiten begrenzt, als ‚Ansprache‘ hingegen realisiert es einen unersetzbaren Vorgang, der es im übrigen auch erlaubt, die Grenzen, die Film und Medien an sich selbst aufweisen, zu ignorieren und zu überschreiten“.²³⁰ Dieses „Reale und die Reflexion“ fallen zurück auf die gemeinsam verbrachte Gegenwart der Anwesenden. So wird der Schwerpunkt „Gegenwart“ auf ein Neues betont, die Zeit des gemeinsamen Befindens an einer aktuellen Schnittstelle der Gegenwart deutlicher herausgestellt.

Bloße Nutzung der Medientechnologie als Addieren der Mittel um eine effektivere Repräsentation zu erzielen, würde demnach die Möglichkeiten des Theaters unterbieten. Eine eigene mediale Ästhetik kann sich entwickeln, wenn die Beziehung von Bild und Körper, der Prozess der Kommunikation als Spielmaterial angenommen wird und dabei auf den Live-Charakter, der Gegenwart, die das Theater bietet, gebaut wird. Lehmann bringt es dazu mit Heiner Müllers Gedanken zur Zeitspezifik des Theaters auf den Punkt: Der potentiell Sterbende ist das Besondere am Theater.²³¹ In diesem Zusammenhang betont Lehmann: „In der medialen Kommunikationstechnologie trennt der Hiatus der Mathematisierung die Subjekte voneinander, so daß *Nähe und Ferne gleichgültig* werden. Indem dagegen das Theater auf (und aus) einem gemeinsamen Zeit-Raum der Sterblichkeit besteht, formuliert es als performativer Akt die Notwendigkeit, sich mit dem Tod, also der Lebendigkeit des Lebens, einzulassen.“²³² Diese einmalige Chance des Theaters ist es, die es von anderen Erfahrungsmöglichkeiten abhebt. Realisiert wird sie einmal mehr durch das Annehmen und Bespielen der Tatsache, dass die Vergänglichkeit hinter jedem Moment lauert. Wie die Nähe des Todes die existentielle Bedingung jeder Theatersituation auf unvergleichliche Weise stärkt, wird mit Heiner Müllers Gedanken dazu erneut an späterer Stelle auftauchen. Heraus ragt hier eben „dieser Aspekt des gemeinsamen Zeitraums der Sterblichkeit mit seinen kommunikationstheoretischen und ethischen Implikationen, der am Ende als kategoriale Differenz zwischen Theater und Medien bestehen bleibt“.²³³ Wenn diese Differenz genutzt und ausgearbeitet wird, entsteht dabei ein weiterer Zeit-Raum, der dem Theater zu seiner eigentümlichen Gegenwarts-Stärke verhilft. So kann mitunter auch das Thema von Nähe und Ferne vielschichtiger verhandelt werden, wenn, auf-

²²⁹ Ebd., S. 409. (Hervorhebung im Original)

²³⁰ Ebd., S. 409.

²³¹ Vgl. Müller: Landvermesser, S. 95.

²³² Lehmann: Postdramatik, S. 410.

²³³ Ebd., S. 410. (Hervorhebung im Original)

bauend auf die Struktur einer Theatersituation, Videotechnik zum Einsatz kommt. Mit Videoübertragung kann nicht nur ein virtueller Spielpartner mit einbezogen werden, sondern die Kamera birgt auch die Möglichkeit, die „Spur von Anwesenheit“ eines Spielenden nach zu verfolgen. Durch die Begleitung mit der Kamera kann ein Spieler in seinem Abgang vom Austragungsort der Bühne nachverfolgt werden und mit dem Videobild zurück auf die Bühne geholt werden. So legt sich eine Spur der Anwesenheit zu dem, was eigentlich bereits als körperlich anwesende Präsenz verabschiedet wurde. Virtuelle Gegenwärtigkeit kann hier eine Spur in die Vergangenheit ihrer eben noch anwesend gewesenen real-körperlichen Präsenz legen. „Was man am Fernseher nicht mehr bemerkt, daß eine reale Person 'hinter' dem Bild existiert (...) wird durch die Abfolge von Realpräsenz und Spur“ dem Publikum zugespielt und so mit „nachfolgender Trennung sinnlich evident“.²³⁴ Das Verschwinden zeichnet sich mit dem virtuellen Bild nach.

Ein Filmbild, das eigentlich auf ein Außen verweist, kann als Videobild auf der Bühne auf den Theater-Apparat verweisen. Als gedankliche Erweiterung der Bühne kann Videotechnik für die „Kopräsenz von Videobild und lebendigem Akteur“ genutzt werden und fungiert so als „technisch vermittelte *Selbstreferentialität* des Theaters“.²³⁵ Als „Mittel problematisierender Selbstreflexion“ bieten elektronische Bilder somit an, „die Lebensrealität und/oder den Theaterprozeß der *Spieler*“ mit einzubeziehen.²³⁶ Womit sich eine weitere Ebene der Gegenwart auftut, die die Realität des Theaters auf neue Weise verdoppelt.

Die Wiedergabe des Spiels, das parallel am Monitor verzerrt, beschleunigt oder wiederholt mit abläuft, kann zusätzlich mit Bildmaterial kombiniert werden, das nicht aus der aktuellen Vorführung stammt. So entsteht Ungewissheit darüber, welche Bilder direkt aus der Aufführung entstehen und welche vorher aufgenommen wurden. Die Frage nach dem „eigentlich“ Gegenwärtigen stellt sich. Die Irritation, die dieser Infragestellung zu Grunde liegt, kann die aktuelle Theatersituation der Gegenwart, die Realpräsenz auf der Bühne, um eine weitere Stufe verstärken. Jens Roselt hat dies im Kapitel „Transformationen“ anhand Frank Castorfs Inszenierungsarbeiten herausgestellt. Mit der „*Phänomenologie des Theaters*“ hat er ebenso die Aufmerksamkeit auf die Irritation von Wahrnehmungsweisen gerichtet.

²³⁴ Ebd., S. 417.

²³⁵ Ebd., S. 423. (Hervorhebung im Original)

²³⁶ Ebd., S. 422f. (Hervorhebung im Original)

Technische „Effektmaschinerie“ birgt die Gefahr lebendiges Theater unter sich zu begraben.²³⁷ Oder aber Medien werden selbst „theatralisiert“ und verhelfen der spezifischen Theater-Gegenwart zu neuem Leben: „Das Mechanische, die Reproduktion und Reproduzierbarkeit werden zum Spielmaterial und müssen die Gegenwärtigkeit des Theaters, dem Spiel, dem Leben zum Besten dienen“.²³⁸ So entsteht ein doppeltes Spiel mit Anwesenheit, das sich beispielsweise mit der Benutzung des Mikrophons weiter aufschauelt. Die Frage lautet dabei: „Warum sollte die individuelle Stimme noch einen privilegierten Status (auch finanziell) genießen und so erklingen, wie sie 'wirklich' ist, warum sollte sie eigentlich live erklingen?“²³⁹ Indem Sinn und Zweck des live-Prozesses durch Medieneffekte in Frage gestellt werden, muss förmlich das provoziert und prägnant werden, was das Wesen des Theaters in seinem Fundament ausmacht: Gegenwart, das gemeinsame Erleben im „Hier und Jetzt“.

Der Wechsel von natürlicher und verstärkter Spielsubstanz, der Spieler als Entertainer, versteckte oder offengelegte Technik, Modifizierung oder künstliche Ausweitung des Materials, das dem Spieler persönlich zur Verfügung steht: „Darin besteht die qualitative Differenz zur Show: als bewußtes und bewußt gemachtes Verfahren bleibt das Mediale nicht einfach Effekt- und Affektproduktion, sondern verweist auf eine organisierende Instanz, nämlich die Theatergruppe, die mit dem Bewußtsein des Zuschauers in einem virtuellen Dialog tritt, der trotz aller Zeitschichtungen der An- und Abwesenheit in der Gegenwart des Theater-Zeitraums stattfindet.“²⁴⁰ Technologie der Medien wird theatralisiert, wenn technische Reproduktion als Spielmaterial genutzt wird und so der theaterspezifischen Gegenwärtigkeit dient. Theater kann so die Prägnanz seiner Gegenwart um mehrere Stufen erhöhen, seine Realpräsenz verstärkt in Kraft treten lassen.

In gegengesetzter Betrachtung, erklärt Lehmann, verwehrt sich solches Theater einer Wiedergabe im Fernsehen, weniger wegen der „Schönheit der lebendigen Gegenwart, sondern weil im Bild gerade die Schichtungen und Spaltungen zwischen physischer, imaginärer und mentaler Anwesenheit eingeebnet werden, auf die hier alles ankommt“.²⁴¹ Bevor den Ebenen des (Fernseh-)Bildes mit Helga Nowotny Aufmerk-

²³⁷ Siehe auch Peter Michalziks Kommentar zur Einbuße von Wirklichkeitsmomente durch den Gebrauch von Medien im Theater (Kapitel „Transformationen“).

²³⁸ Ebd., S. 424.

²³⁹ Ebd., S. 425.

²⁴⁰ Ebd., S. 425.

²⁴¹ Ebd., S. 429.

samkeit zukommt, ergibt sich noch ein Aspekt aus Lehmanns Ausführungen, der dem Wesen Zeit am Medientheater neuen Gehalt gibt. Lehmanns Anmerkung zur Funktion medialer Bearbeitungen wird mit der nun anschließenden Medientheorie Dirk Baeckers erweitert. Denn Lehmann schreibt dem Medientheater folgende (gesellschaftliche) Bedeutung zu: „Man kann Theater mit Medien heute auch als einen Ort des Trainings begreifen, in dem die Individuen üben, wie sie angesichts ihres Zusammenwirkens mit ihrer Abhängigkeit von technologischen Strukturen eine Sicherheit, persönliche Resistenz und Selbstbewußtsein behaupten.“²⁴²

Dirk Baecker geht in „*Studien zur nächsten Gesellschaft*“ davon aus, dass sich der gesellschaftliche Wandel durch die folgenreiche Einführung des Computers auch an der Gesellschaftsinstitution Theater bemerkbar macht. Das neue Verbreitungsmedium, so Baecker, „konfrontiert die Gesellschaft mit neuen und überschüssigen Möglichkeiten der Kommunikation, für deren selektive Handhabung die bisherige Struktur und Kultur der Gesellschaft nicht ausreicht“.²⁴³ In seinem Kapitel „Medientheater“ untersucht er wie das Theater auf die Probleme dieses Überflusses an Möglichkeiten reagiert, neue Formen sucht und Strukturen entwickelt, um mit der überschüssigen Sinnproduktion zu recht zu kommen, diese zu regulieren. Die nächste Gesellschaft wird, wie der Titel im doppelten Sinne schon andeutet, darauf aus sein, „einen jeweils nächsten Schritt zu finden und von dort aus einen flüchtigen Blick zu wagen auf die Verhältnisse, die man dort vorfindet“.²⁴⁴ Als „Temporalordnung“ wird diese Gesellschaft auf das immer Nächste geeicht sein, da sie „durch die Ereignishaftigkeit aller Prozesse“²⁴⁵ gekennzeichnet ist und jedes einzelne Ereignis als einen nächsten Schritt in einem prinzipiell unsicheren Gelände definiert“.²⁴⁶

Die zeitliche Struktur wird durch Ereignisse erschüttert, pendelt sich nicht mehr ein und bleibt als ein „immer weiter“ als einzige Orientierungsmarke bestehen, verhindert, dass

²⁴² Ebd., S. 431.

²⁴³ Baecker: *Studien zur nächsten Gesellschaft*, S. 9.

²⁴⁴ Ebd., S. 8.

²⁴⁵ Ereignisse waren in dieser Arbeit bereits als temporale Geschehen relevant. Mit Seel haben sie einen Bruch der Kontinuität beschrieben, die eine Umorientierung zur Folge hatten (bzw. wiesen sie auch den Weg zu einer Gegenwartserfahrung und ihrem Möglichkeitssinn auf). Hier bezeichnen sie auch eine Veränderung, die eine Neuausrichtung notwendig macht. Allerdings führt die Bestimmung einer Allgegenwärtigkeit der Ereignisse einen Schritt weiter und müssen nicht unbedingt Seels Ausführungen widersprechen. Seel hat die Häufung der Ereignisse nicht in seine Überlegungen eingebunden. Allerdings erschloss sich aus seinen Differenzierungen, dass sie in ihrer Eigenschaft als herausragende „Einmaligkeit“ eher Seltenheitswert beziehen. Baecker schreibt allen Prozessen ereignishaften Charakter zu, womit sie eine permanente Neueinstellung nach sich ziehen.

²⁴⁶ Ebd., S. 9.

sich ein „Gesamtsinn“ einstellt. Ein Umbruch zieht jeweils schon den nächsten nach sich. Die Orientierungslosigkeit macht es unmöglich, sich nach etwas anderem als dem nächsten Ereignis zu richten, denn sein Auftreten scheint die einzige Konstante zu sein. Herangetragen wird diese Entwicklung wesentlich durch Computertechnologie. Der Computer bringt eine noch nie dagewesene Erneuerung mit sich, schreibt Baecker. Als erstes Verbreitungsmedium mit komplexen Regeln der Datenverarbeitung beteiligt der Computer sich auch an Kommunikationsvorgängen.²⁴⁷ Da der Computer, im weiteren Sinne auch „neue Medien“, nicht lediglich als eine Komponente der technologischen Verarbeitung von Information darstellt, sondern Daten nach eigenen Regeln verarbeiten und produzieren kann, kommt er einer komplexen Einheit wie dem menschlichen Bewusstsein nahe, so Baecker. Medientechnologien bestimmen den Kommunikations-Umgang wesentlich mit, ziehen die Beteiligten der Vermittlungsvorgänge in ein Abhängigkeitsverhältnis.

Der Überschuss an Möglichkeiten, der durch Vorgänge der Medientechnik produziert wird, erfasst auch das Theater mit neuer Irritation und Unruhe. Die Arbeit am Problem mit den technologischen Kommunikationsmöglichkeiten zeigt sich am Theater. Die neuen Kommunikationsmittel werden in die Aufführung mit einbezogen.²⁴⁸ Somit wird auch das Theater selbst zum Medientheater: „Es stellt auf die Bühne, was an elektronischen Medien zu haben ist, und schaut sich an, wie sich Körper und Räume, Stimmen und Gesten jetzt noch bewähren. Es verwandelt sich in ein Medium, in dem ausprobiert werden kann, wie sich das Verhalten der Menschen modifiziert.“²⁴⁹

Theater beobachtet und reflektiert die Gesellschaft, also auch den Computer im Interesse für den Menschen und sein Schicksal. Daraus erarbeitet das Theater Formen des Umgangs mit den Problemen seiner Gesellschaft und beobachtet sich dabei auch selbst, testet die eigenen Strukturen. Das Theater überprüft sich selbst, wird zum Medium seiner selbst. Das Interesse der Selbstreferenz begründet Baecker unter anderem mit den „berechtigten Sorgen darum, ob die Formen des Theaters, die in diesem Medium möglich sind, in einer neuen, der nächsten Gesellschaft, von der man was ahnt, noch etwas taugen“.²⁵⁰

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 81.

²⁴⁸ Baecker verdeutlicht dies u.a. am Beispiel einer Inszenierung von Frank Castorf. Siehe ebd., S. 86.

²⁴⁹ Ebd., S. 81.

²⁵⁰ Ebd., S. 96.

Baeckers strukturelle Analyse bietet noch eine Menge weitere Anhaltspunkte (Kontrollproblem, Ordnungsfiguren, Nicht-Wissen etc.), die die temporalen Gesellschaftsveränderungen im Theater sichtbar machen. Um nun nicht in eine medientheoretische Aufarbeitung der Zeit und des Theaters abzugleiten, sei kurz bemerkt, dass in Baeckers Untersuchung dem Theater eine wesentliche gesellschaftliche Funktion darin zukommt, mit den veränderten Zeitstrukturen um zu gehen. Es soll dabei in erster Linie nicht um eine Erfahrung mit der eigenen Zeit gehen, wie es Hartmut Rosa herausgearbeitet hat, sondern bei Baecker fällt dem Theater zu neue Formen und Strukturen zu finden, um mit den Problemen der veränderten (und hauptsächlich durch Veränderung ausgezeichneten) Temporalstrukturen der Gesellschaft zu Rande zu kommen. Keine Insel also, sondern ein Labor, das zu Experimenten einlädt.

Medientheater meint in diesem Sinne nicht nur den Einsatz medientechnischer Mittel, sondern vor allem, dass eine Technik wie der Computer als Medium funktioniert und mit seinem Gebrauch im Theater auch dieses zum Medium macht. Der Computer, elektronische Technologie, ist nicht nur Mittel und Zweck, sondern ein „Möglichkeitsraum, den wir ebenso sehr erforschen wie er uns“.²⁵¹ Dieses Erforschen und Probieren leistet auch das Theater und findet für sich selbst heraus, ob es in der nächsten Gesellschaft noch Platz hat.

Für die bereits dargelegten Zeitstrukturen des Theaters ist aus Baeckers Ausführungen ein weiterer Aspekt zu beachten. Da sich die Technologie auf der Bühne und im Leben mit ins Spiel bringt, sind davon auch viele Vorgänge abhängig – wenn man zum Beispiel an den Ausfall der elektronischen Technik bei einer Aufführung denkt. Inszenierungen, die wesentlich durch eine elektronisch unterstützte Umsetzung bestimmt sind, würden verhindert werden, die Aufführung müsste ausfallen. Das Geschick der Menschen im privaten Bereich, somit auch das der Figuren auf der Bühne, ist von Leistung oder Defekt der Technologie bestimmt. Daher tritt der Faktor Computer auch ins Geschehen ein, mit ihm muss gerechnet werden, wenn das Schicksal der Figuren verhandelt wird oder Alltagsprobleme thematisiert werden. Dies betrifft auch die Zeitebenen im Theater. Nicht nur können mit den neuen Medien andere Zeiträume hereingeholt werden, sondern die neuen Medien bestimmen auch den Umgang mit der Zeit, und wie über das, was in ihr ist, verfügt werden kann, wie ein Zugang gelegt werden kann, zu dem, was daraus erfolgen soll. Der Faktor Zeit, der Geschehen begründet, ist

²⁵¹ Ebd., S. 96.

die Zeit der Technologie, denn diese gibt im großen Ausmaß „den Takt“ vor. Was in der zur Verfügung stehenden Zeit vermittelt und versucht werden kann, hängt davon ab, wie die Technologie auf das Vorhaben reagiert. Baecker geht davon aus, dass der Computer das Geschehen so wesentlich beeinflusst, dass der Mensch als treibende Kraft abgelöst wird: „Das Theater nähert sich dem Computer, indem es die Adressen multipliziert, mit denen hinfort gerechnet werden muss. Handlung, Wille und Bewusstsein werden ergänzt durch Technik, Zufall und Prozess.“²⁵² Der Mensch ist darin nicht mehr so sehr Akteur, sondern „Indikator eines Geschehens, das weder rätselhaft von Geistern und Gespenstern noch rächend und erlösend von den Göttern und erst recht nicht leidenschaftlich und berechnend von ihm selbst gesteuert wird“.²⁵³

Eine wesentlich optimistischere Erwartung legt Helga Nowotny in ihrem Aufsatz dar: „Das Sichtbare und das Unsichtbare: die Zeitdimensionen in den Medien“ dar. Sie beschreibt darin Zeitumgangsstile, die von elektronischen Medien ausgelöste Transformationen der Zeitstrukturen bedingt sind. Vorangestellt ist ihrem Aufsatz die Annahme einer Transformation der Grundstrukturen zeitlicher Wahrnehmung, im Gegensatz zu den vorherrschenden Destruktionsthese der postmodernen Medientheorien. Diese nehmen ihren Ausgangspunkt meist in einer radikalen Umkehr, Destabilisierung oder Auflösung der zeitlichen Grundverfassung und führen in teils fiktionssähnliche, apokalyptische Horror-Szenarien oder taumelnde Heilsvisionen.²⁵⁴

Nowotny geht davon aus, dass die in den Medien angelegte Zeitstruktur noch nicht vollständig realisiert und sichtbar wurde. Demnach ist es notwendig das Unsichtbare in den Medien sichtbar und verfügbar zu machen. Sie erkennt in den ungenutzten Möglichkeiten der Visualisierung mehrere Chancen, die sie in ihren Überlegungen darlegt. Die Komplexitätssteigerung, die die neuen Medien gebracht haben, erfordern neue visuelle Wahrnehmungsgewohnheiten, die noch nicht voll entwickelt sind. Was den Sehgewohnheiten entgeht, beschreibt Nowotny als „das Unsichtbare“. Genau dieses, in den neuen Medien noch nicht Sichtbare, erscheint im Theater überdeutlich. Was im (Massen-) Medienkonsum verborgen liegt, macht sich das Theater nutzbar und greift so der Chance des Medienzeitalters vielleicht schon voraus. Nowotnys Ausführungen zu den (verborgenen) Zeitstrukturen der Medien kann auf die zeitlichen Schemata des Medien-Theaters übertragen werden. Nun soll versucht werden, das, was Nowotny im

²⁵² Ebd., S. 84.

²⁵³ Ebd., S. 84.

²⁵⁴ Vgl. Sandbothe/Zimmerli: Einleitung, S. VII-XX.

Einzelnen für (Massen-)Medien geltend macht, mit den bereits dargelegten Überlegungen zum Medientheater, zu verschränken.

- Medien wie das Fernsehen blenden die Konstruktionsmaschinerie ihrer Herstellung aus, so wie das Wissen darum, „die bewußte und unbewußte Manipulation, die auf den Kenntnissen des Funktionierens der Wahrnehmungsmechanismen beruht“.²⁵⁵ Wie erwähnt bauen Aufführungen mancher Theaterformen genau auf diesen (medienunterstützten) Umstand ihrer Herstellung und führen das Wissen darum vor. Theaterarbeiten, die mit dem Einsatz elektronischer Mittel spielen, reflektieren dies mit oder verweisen ausdrücklich auf die medientechnische Bedingung ihrer Situation. Theater spielt mit der Tatsache ihres Vollzugs, stellt den zeitlichen Umstand aus und bezieht die Bedingungen der Herstellung, oder die der Anwesenden, mit ein.

- „Unsichtbar bleibt auch was nicht gesehen wird, weil wir etwas anderes sehen“²⁵⁶: Die Entscheidung, was auf der Bühne verfolgt wird und was nicht, muss sich das Publikum schmerzhaft vor Augen führen, wenn ein Theater der Medien-Ästhetik im Zuviel an Möglichkeiten gerade noch oder eben nicht mehr das Verfolgen einer Restnarration ermöglicht, oder geläufige, kohärente Wahrnehmungsformen dekonstruiert. Der Vollzug der Vorgänge, dem der Zuschauer keine Aufmerksamkeit schenken kann, weil er etwas anderes verfolgt, bleibt trotzdem – am Rande – präsent und geht in die Wahrnehmung mit ein. Dass mit jeder getroffenen Wahl eine andere Möglichkeit verworfen wird, ist das „Grundelement des allgemein empfundenen Zeitmangels, der Zeitnot, unter der wir alle leiden“, betont Nowotny.²⁵⁷ Und auch hier setzt ein Theater an, das sich dem Spiel der Wahrnehmungsformen verpflichtet hat: das Bewusstsein für das Vergehen der Zeit wird verstärkt, ausgereizt und verdreht; welche Vorgänge für das Publikum zu verfolgen sind und was zwangsläufig versäumt wird, kann Theater ebenso bewusst machen, wie es den Menschen im Taumel mit der Zeit und deren Möglichkeiten vorführt. Moderne Kommunikationsmittel steigern das Bewusstsein dafür, wie man die Zeit noch hätte verbringen könnte, so Nowotny. Wie Hartmut Rosa beschrieben hat, wird dem Theaterpublikum die Möglichkeit die Zeit noch anders zu verbringen genommen und der Druck zu entscheiden, wofür die Zeit noch genutzt werden könnte,

²⁵⁵ Nowotny: Das Sichtbare und das Unsichtbare, S. 22.

²⁵⁶ Ebd., S. 22.

²⁵⁷ Ebd., S. 22.

entfällt in einem Theater, in dem der Zuschauer in seinen Stuhl „gefesselt“ ist und verbotenerweise auch sein Mobiltelefon nicht mehr zücken kann.

Die mit der Medientechnologie eingeführte fragmentierte Zeit und Sehweise erlaubt fast alles zu sehen, „vorausgesetzt, man bleibt in der Zeitstruktur dieses einen Mediums“, doch:

- „Unsichtbar, weil unerschlossen, bleiben dabei trotzdem andere Bilder, die Wege zu anderen Erlebnis- und Kommunikationsräumen eröffnen könnten“.²⁵⁸ Genau dafür kann Theater als Plattform dienen. Eine Theateraufführung kann die vielfältigen Zeitstrukturen zusammenführen und in seinen Vorführungen erlebbar machen. Kaum (oder keine?) andere gesellschaftliche „Einrichtung“ oder ein ähnliches soziales Geschehen bringt derart viele Zeitebenen zusammen und birgt die Möglichkeit für alle Teilnehmenden diese zu reflektieren, ungewohnt zu erleben. So eröffnet Theater neue Wege zu anderen Erlebnis- und Kommunikationsräumen mit Mitteln, die, wenn isoliert genutzt, diese Möglichkeiten ausschließen.

- Nowotny betont die kontinuierliche Präsenz der technischen Objekte, ihre ständige zeitliche Verfügbarkeit, die auch Zeit von den Nutzern abverlangt und einverleibt. Technische Objekte (oder Kommunikationsmittel) können in ihren Zeitabläufen kontrolliert, programmiert, artikuliert und beliebig beschleunigt, verlangsamt und wiederholt werden.²⁵⁹ Allerdings ist für den Mediennutzer kaum mehr zu realisieren, wie viel Zeit dafür anverwandt wird. Unbemerkt verlangen und rauben diese Geräte und medialen Kommunikationsformen Zeit vom Menschen, der ohne die Unterstützung dieser Mittel kaum mehr lebensfähig wäre. Dies kann am Theater nicht nur deutlicher werden als anderswo, sondern Theater setzt dem auch entgegen. Der Einsatz und die Funktion der technologischen Medien, ihre Zeitmechanismen werden auf der Bühne vorgeführt und bearbeitet. Wenn die Zeit (der Medien) als Spielzeug der Inszenierung das Zeiterleben umformt und hervorhebt, zeigt sich, wie flexibel diese „Etwas“ Zeit ist, wie abhängig von (der medialen Zugangsweise) der Wahrnehmung. Der Modus Zeit wird am Theater fühlbar gemacht, er wird zu einer Variablen, mit der beliebig verfahren wird, eine Variable, die im bewussten Umgang als etwas Erlebbares verdreht, geformt und verändert werden kann.

²⁵⁸ Ebd., S. 23.

²⁵⁹ Vgl. ebd., S. 23.

• Nowotny hebt ein Element der Zeitstrukturen neuer Medien hervor, das bisher unsichtbar (weil eliminiert) blieb: Pause und Übergänge. „Das Fernsehen beispielweise kennt keine Zwischenzeiten. Es ist ein Medium ohne Pausen. (...) Übergänge und Übergangszeiten verlangen nach anderen zeitlichen Qualitäten, die das Medium nicht bieten kann. Um andere Zeitqualitäten einzuführen, ist der Benutzer derzeit auf das Auf- und Abdrehen, das Umschalten beschränkt. Zwischen (...) Abdrehen und Mitsprache auch im Sinne einer dialogischen Kommunikation gibt es – noch – keine Wahl.“²⁶⁰ Pausen und Unterbrechungen, ein wichtiges gestalterisches Mittel für das (postdramatische) Theater, läuten den Übergang zur anderen (Theater-) Zeitqualität ein. Übergänge aus der privaten Welt in die des Theater-Zeit-Raums werden organisiert und verschärfen die Aufmerksamkeit auf die sich anbahnende neue Zeit.²⁶¹ Aber auch die kommunikative Komponente, die sich zwischen Abdrehen und Mitsprache abspielt, kann bei einer Vielzahl von Theaterformen beobachtet werden. Zum einen bietet die direkte Ansprache an das Publikum, live bzw. mit elektronischer Unterstützung, eine Form der Kommunikation, wie sie anderswo kaum zu realisieren ist. Oder beispielsweise wenn es darum geht, den menschlichen Körper in Konkurrenz zu medientechnischen Mitteln auszustellen oder eine Figur auf der Bühne mit eingespieltem Film- oder Ton-Material kommunizieren zu lassen, wird eine Form der medialen Nutzung realisiert, die ausschließlich am Theater möglich ist. Dabei werden die Zeitstrukturen der Medientechnologien auf eine Weise genutzt, die nur im Rahmen der Theatersituation eine Erfahrungswirklichkeit der (verborgenen) Zeitqualitäten zur Verfügung stellt. Theater macht Zeitstrukturen sichtbar, die in den Medien angelegt sind, aber in ihrer singulären Nutzung nicht zur Geltung kommen.

Der Anteil, den das Publikum an Kommunikationsvorgängen einbringt, lässt sich durch interaktive Elemente einer Theater oder Performance Veranstaltung erweitern. Oder auch, und hier meldet sich wieder Fischer-Lichtes Sichtweise des Zwischengeschehens: die Anwesenheit und direkte Wahrnehmung der Rezipienten wirkt auf das Geschehen ein. Somit auch auf die vorgeführte Verbindung von Mensch und Maschine. Diese ist im besten Fall Anlass für die Ausarbeitung einer pointierteren Form der Theatergegenwart und wird kommunizierbar gemacht. Wie eine Art Katalysator bietet der Medienumgang am Theater Möglichkeiten die menschlichen Eigenschaften heraus-

²⁶⁰ Ebd., S. 24.

²⁶¹ Siehe auch Kapitel „Postdramatik“.

zuarbeiten, das Sein in der gemeinsamen Zeit, im Kontrast zur medientechnologischen Vereinnahmung zugänglich zu machen.

Um den Horizont der Medientheorie und der Vielfalt medialer Formen nicht zu sehr auf das Fernsehen zu beschränken, betont Nowotny, dass Zeitstruktur und andere Charakteristika der neuen Medien sich immer weiter von dem am wenigsten entwickelten, aber meistverbreiteten Medium Fernsehen abheben. Sie betont, dass gerade in den Bereichen der Kunst verschiedene Medientechniken vielversprechende Anwendung finden: Fernsehen „repräsentiert nur das unterste Ende eines breiten Spektrums von bisher ungenutzten Möglichkeiten von Visualisierung, die den neuen Medien, besonders wenn sie im künstlerischen und wissenschaftlichen Bereich eingesetzt werden, eigen ist“.²⁶²

Die zivilisatorische Bedeutung der Medien als eine andere Art des Lebens zu begreifen, jenseits von Besser oder Schlechter, schlägt Nowotny vor und zeigt auf, dass es notwendig ist, „sich damit vertraut zu machen, daß Arbeit, Freizeit, Sehen, Empfinden, Erleben mit den neuen Medien die eingeübten Wahrnehmungs- und Empfindungsmöglichkeiten, die Zeiterfahrung grundlegend verändern“.²⁶³ Wo ist dies umfassender möglich und deutlicher vorgeführt als in dem hier beschriebenen Medientheater?

So gesehen, fallen auch hier dem Theater aus soziologischer Sicht wichtige Aufgaben im Umgang mit Zeit zu. „Die Evolution fortgesetzter und neuartiger Benützungspraktiken schafft andere Sinnzuschreibungen und Wahrnehmungsmuster, sie verändert menschliches Verhalten, Beziehungen zu sich selbst und den anderen und letztlich ganze Gesellschaften“, so Nowotny.²⁶⁴ Der Versuch, diese tiefgreifenden Veränderungen fassbar zu machen, bedeutet auch der Frage nach der Beschaffenheit medialer Wirklichkeit (hier: am Theater) und ihren raumzeitlichen Strukturen nach zu gehen. Wobei Nowotny eben heraushebt, dass die unterschiedlichen Entwicklungsgrade der verschiedenen Medien, ihre gänzlich andere Nutzung, auch deutlich andere Zugänge und Möglichkeiten offen legen. Die virtuelle Realität des Cyberspace zum Beispiel ist „Lichtjahre entfernt von der bunten Bildersequenz, die das Fernsehen vorführt“.²⁶⁵ Was zwischen diesen Ebenen wohnt, sieht Nowotny im künstlerischen und wissenschaftlichen Bereich ausprobiert und weiterentwickelt. Im Zusammenhang theatraler Bearbeitungen dieser unterschiedlichen medialer Felder,

²⁶² Ebd., S. 24.

²⁶³ Ebd., S. 25.

²⁶⁴ Ebd., S. 25.

²⁶⁵ Ebd., S. 25.

öffnet sich eine sehr viel breiteres Spektrum der Zeit-Gestalten, wie sie Medien und technische Mittel bereithalten. Und so muss gerade auch für die theatralen Medienexperimente, besonders dem Medienspiel auf der Bühne, die Frage gelten, die Nowotny nach der noch nicht sichtbargewordenen, anderen Zeitstruktur stellt. Was in den Zeitstrukturen der neuen Medien bereits gegeben ist, aber noch nicht realisiert und sichtbar wurde, stellt sie mit folgenden Überlegungen vor, die hier kurz zusammengefasst sind.

Eine neue Synthese von Raum- und Zeitstrukturen schafft eine Zunahme der Pluralität und Multiperspektivität: „Indem die Vorstellungskraft angesprochen und gefordert wird, also das In-den-Raum-Positionieren des Imaginierten oder Visionierten, kehrt die räumliche Intuition in das Repertorium der kreativen Denk- und Sehweisen und als mögliches Mittel der Begriffsbildung zurück.“²⁶⁶

So wie die Moderne das gesellschaftliche Zeitverständnis verändert hat, „nämlich 'Zeit' als einen Begriff, der ohne Referenzrahmen keine Bedeutung hat, aufzulösen und in eine Pluralität von 'Zeiten' überzuführen“ so werden dies auch die „neuen Medien für die Vielzahl von 'Räumen' leisten“.²⁶⁷ Die Abhängigkeit der Beobachterwirklichkeit von einem Raum löst sich auf und kann sich ebenso in unendlich vervielfältigten Wirklichkeiten ausbreiten. „Zeit und Raum verdichten sich dabei in einer Weise, die jedem Beobachter, Benützer und Mit-Produzenten von Wirklichkeit eine ihnen eigene raumzeitlich begründete Wirklichkeit zugesteht.“²⁶⁸

Neue Zugänge zum Kreativitätspotential entstehen durch die Anschaulichkeit der Zeitstrukturen neuer Medien und dem Platz, dem der Intuition dabei zukommt.

„Bilder sind nicht an logische Abstraktionen gebunden und (...) haben Anteil am Unbewussten“.²⁶⁹ Die Vorstellungskraft, die dabei mitwirkt, ist Teil des Wirklichen und Unwirklichen. Damit Bilder wirklich werden, müssen sie vermittelbar sein. Diese Vermittlung passiert über eine diskursive Struktur, deren Zeitlichkeit „der Konstruktion sozialer Wirklichkeit mittels sozialer Diskurse, zuzurechnen ist“.²⁷⁰ Laut Nowotny könnte den neuen Medien gelingen, die bildliche Anschaulichkeit „auf eine weitverbreitete gesellschaftliche Basis zu stellen und dadurch neue Zugänge zum Kreativitätspotential vieler Menschen zu eröffnen“.²⁷¹

²⁶⁶ Ebd., S. 26.

²⁶⁷ Ebd., S. 26.

²⁶⁸ Ebd., S. 26.

²⁶⁹ Ebd., S. 26.

²⁷⁰ Ebd., S. 27.

²⁷¹ Ebd., S. 27.

Dem gefeierten „Ende der Geschichte“²⁷² setzt Nowotny das Ende des Erzählens von einer einzigen Geschichte entgegen und umreißt den zentralen Schwerpunkt, der dem Bild dabei zukommt. Einer Geschichtsschreibung ohne Orientierung an einer Universalperspektive entgleiten ihre Fakten. Sie schwimmt zwischen Fiktion und Manipulation: „Was bleibt, ist die Möglichkeit des Erzählens von vielen Geschichten, die alle in ihre Raum-Zeit-Perspektive eingebettet sind.“²⁷³ Dies wird zur Folge haben, dass die neuen Medien „durch die Verbildlichung von Vergangenheit und Gegenwart zu einem wichtigen formalen wie inhaltlichen Element der Gegenwartsdiagnose“ werden – und mehr noch:²⁷⁴ Bilder werden für die Kommunikation und die Beschäftigung mit Gegenwart notwendiger. Ein Versuch, die gegenwärtige Orientierungslosigkeit zu deuten, „wird dort ein Ausweichen auf Bilder nahelegen, wo die Begriffe an Legitimierung verloren haben“.²⁷⁵ Angesichts einer nicht zu fassenden Multiperspektivität werden gerade Bilder für andere Formen der Kommunikation zugänglicher. Diese jedoch benötigen, so Nowotny, „Kommunikation in diskursiven sozialen Zusammenhängen, die selbst immer wieder erneut einzubetten sind in die Zeit- und Raumstruktur einer komplexitätssteigernden Gegenwart“.²⁷⁶ Die Suche nach neuen diskursiven Praktiken über Bilder, die Nowotny vorausschickt, kann in einem Theater angestrebt oder bereits aufgespürt werden, das diese Form der Kommunikation bereits in seiner Struktur niederlegt und dem Publikum auf einmalige Weise zugänglich macht.

Pluralperspektiven, Multioptionalität und die eigene Kreativität der Wahrnehmungsleistung des Publikums, die hier explizit genannten diskursiven Strategien der Bildkommunikation, waren im Laufe dieser Arbeit bereits an verschiedenen Stellen Merkmale der neuen zeitlichen und strukturellen Verfassung, in der sich die Gegenwart am Theater und ein Theater der Gegenwart befinden. Hier werden sie als Kriterien genannt, die dem Menschen eine Möglichkeit zur Autonomie bieten. Individuelle Zeiterfahrung und ihr „in-Beziehung-setzen“, Gegenwart als Möglichkeit, verborgene (Zeit-)Perspektiven, Intensivierung der (visualisierten) Präsenzerzeugung – all dies haben, mit verschiedenen Zugängen, auch Rosa, Lehmann, Roselt, Birkenhauer und

²⁷² Gemeint ist Francis Fukuyamas These des Endes der Geschichte („The End of History and the Last Man“, 1992).

²⁷³ Ebd., S. 27.

²⁷⁴ Ebd., S. 27.

²⁷⁵ Ebd., S. 27.

²⁷⁶ Ebd., S. 28.

Seel beschrieben. Die aus verschiedenen Richtungen umwanderten Zugänge zum Phänomen der Zeit am Theater und die Wahrnehmung davon legen nahe, manche der von Nowotny beschriebenen Aspekte einer Seherfahrung, die sich noch entwickeln muss, bereits in den dargelegten Strategien des Theaters erfüllt zu sehen oder zumindest im Ansatz stärker ausgeprägt zu finden. Nowotny filtert aus den meist noch unentdeckten Strukturen medialer Zeitlichkeit ein Potential heraus, das sich im hier erfassten Wahrnehmungsspiel des Medientheaters bereits begonnen hat zu entwickeln.

8. Präsens(ver)formen: Spuren(ver)lagern und Zeit in Aspik

Eine Gegenüberstellung der bisherigen philosophischen Ansätze, wie sie mit Seel und Nancy eingeführt wurden, sollen hier mit Lehmanns Überlegungen fortgeführt werden. Die Herangehensweise von den entgegengesetzten Richtungen, polarisiert mit „Anwesenheit und Abwesenheit“, „Erscheinung und Entzug“, „Schwinden und Ankunft“, findet sich bei Lehmanns philosophischer Reflexion wieder, die auf den ästhetischen Konzepten von Karl Heinz Bohrer und Gottfried Boehm beruht. Die hierzu freigelegten Zeitschichten liefern den Ausgangspunkt für Überlegungen zum Theater als „Gedächtnisraum“, dem in den Dramen der 90er Jahre besonders auf inhaltlicher Ebene ein Schwerpunkt zukommt. Dies wird eine Studie von Franziska Schöbler genauer darstellen und zu einem Kern des Zeitverständnisses führen, den Heiner Müller darlegt. In den vergangenen Kapiteln wurde die spezifische Gegenwart des Theaters von unterschiedlichen Richtungen aus umkreist. Um die Herangehensweisen an das „Jetzt“ des Theaters auch in seinen Denkrichtungen zu beleuchten, sind hier die Positionen gegenübergestellt, die sich im Laufe der vergangenen Betrachtungen herauskristallisiert haben. Sie können mit folgender Formulierung zusammengefasst werden:

**Verformungen des Präsens - Das Präsens der Präsenz (Entzug und Abwesenheit)
oder**

Zeitformen im Präsens - Das Präsens der Vergegenwärtigung (Spuren und Verweise)

Das vorangegangene Kapitel zur „Zeitkategorie Ereignis“ schloss mit Nancys Bemerkungen zu einem Theaterereignis, das aus dem Rück- oder Entzug der Götter hervorging und damit von einer Präsenz ausging, die sich absentiert. Die Bezugnahme auf eine Anwesenheit, die nie real erfüllt sein kann, greift auch Lehmann mit Aspekten des Kultischen auf (unter Verweis auf Nancy u.a.). Die Form der Präsenz, um die es sich dabei handelt, ergibt, dass „sie stets den Charakter des Ersehnten, nur Angedeuteten behält und allemal schon schwindet, wenn sie in die denkende Erfahrung tritt“.²⁷⁷ Unter Verweis auf Hans Ulrich Gumbrecht wird mit Nancys „Geburt der Präsenz“ auch bei Lehmann deutlich gemacht, dass diese, nur vorzustellende Präsenz, als ein An-Kommen zu denken ist.²⁷⁸

²⁷⁷ Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 255.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 255.

Neben der „bloß virtuellen Seinsweise“ von Präsenz erläutert Lehmann einen weiteren, bereits diskutierten Aspekt der Gegenwartserfahrung: Die Kopräsenz körperlicher Anwesenheit und wechselseitigen Herausforderung von Akteuren und Zuschauern.²⁷⁹

Die physische Realität des Schauspielers, seine nicht objektivierbare Präsenz, führen nun in Lehmanns Überlegungen zur anderen Seite der Medaille einer nur zu denkenden Präsenz: „durch das vorgängige Innewerden einer Gegebenheit, die *nicht* zu denken, zu reflektieren ist und insofern den Charakter des Schockhaften aufweist“ liefert die körperliche Präsenz des Schauspielers alle Anwesenden einer Überraschung aus, die nur im Moment, in dem er seine Anwesenheit vollzieht, erfahren werden kann.²⁸⁰

So beschreibt Lehmann die Form einer nur zu denkenden Präsenzerfahrung, die mit der Prägnanz ihrer sinnlichen Anschauung erst im Nachhinein – durch Reflexion – Aufmerksamkeit erhält. Dieser steht das physische Erleben im aktuellen Vollzug entgegen. „Alle ästhetische Erfahrung kennt diese Zweipoligkeit: Konfrontation mit einer Präsenz, 'plötzlich' dem Prinzip nach diesseits (oder jenseits) der brechenden, doppelten Reflexion; denkende nachträglich erinnernde, reflektierende Verarbeitung dieser Erfahrung“, so Lehmann.²⁸¹ Die aktuelle, sich vollziehende Präsenz des Schauspielers tritt immer plötzlich in Erscheinung und schreckt auf. Den Schock, das Aufschrecken, als theaterästhetische Dimension verfolgt Lehmann mit Karl Heinz Bohrer's „*Ästhetik des Schreckens*“²⁸² und formuliert auch daraus das Postdramatische Theater als ein „Theater des Präsens“: „Die theaterästhetische Dimension ist die Struktur eines Schocks, dessen Erregung nicht in einem Gegenstand sich bündelt – ein Erschrecken nicht an der Geschichte, nicht über eine Gegebenheit, sondern über das Erschrecken selbst.“²⁸³ Also nicht der Schrecken, der von einer dargestellten Grausamkeit oder einem erschreckenden Sachverhalt ausgelöst wurde, sondern - wie es die Abkehr von dramatischen Formen als „eine Art leere Kontemplation“- anbietet: das Erschrecken selbst ist die ästhetische Erfahrung.²⁸⁴

Das Erschrecken, der Schock ist das, was bleibt. Das Nicht-haben, Nicht-Wissen oder das Nicht-Verstehen tritt als eine Erfahrung des Entgleitens, des Verlierens, der Leere auf – und diese erschrickt. Das „Nicht-Verstehen“ stellt sich ein, weil die physische Präsenz so flüchtig und nicht einzuordnen oder gedanklich zu verarbeiten ist. Das

²⁷⁹ Ebd., S. 255.

²⁸⁰ Ebd., S. 256. (Hervorhebung im Original)

²⁸¹ Ebd., S. 256.

²⁸² Vgl. Bohrer: *Das absolute Präsenz, Plötzlichkeit, Ästhetik des Schreckens* u.a.

²⁸³ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 258.

²⁸⁴ Ebd., S. 258.

„Nicht-Wissen“ kommt zustande als ein „Nicht-Begreifen“, weil Theater nichts – im Wortsinne – Fassbares anbietet und hauptsächlich um das Produzieren der eigenen Präsenz kreist. Daher werden die „Spielarten“ des Geschehens erst durch reflektierende Analyse und Zerlegung - nach der aktuellen Erscheinung - zugänglich gemacht. „Gegenwart als dergestalt nicht sistierte und sistierbare Erfahrung ist *Erfahren des Versäumens*. Im Versäumen findet die Erfahrung statt, am *Saum der Zeit*“, erklärt Lehmann.²⁸⁵ Was versäumt wird ist das, was mit der aktuellen Wahrnehmung der Bühnenvorgänge vorbei zieht: der gegenwärtige Moment. So könnte man auch sagen, dass der Inhalt der Erfahrung im gegenwärtigen Moment des erschreckenden Wahrnehmens, eine Art Begleiterscheinung des Versäumnisses ist.

Bohrers Begriff des „absoluten Präsens“ bedeutet für Theater, so Lehmann, Präsenz als Präsenz des Theaters zu verstehen, als Prozess, als eine Gegenwart, die sich ereignet, denn Präsenz kann nicht „Objekt, Substanz sein, nicht Gegenstand denkender Erkenntnis im Sinne einer durch Einbildungskraft und Verstand vollbrachten Synthesis“.²⁸⁶ So kann der Kluft von Theaterwissenschaft und aktuellem Erleben Rechnung getragen werden: „Postdramatisches Theater ist *Theater des Präsens*“.²⁸⁷ Theater geschieht in der Zeitform des Präsens, die Postdramatik schnürt diese Verfassung in sein Begriffskorsett ein und lässt damit Luft für das, was entgeht, sich entzieht: Das Schwinden ist der wunde Punkt – die offene Stelle. Die behandelten philosophischen Konzepte betten diese Stelle von der Erfahrungswirklichkeit im Präsens in die Theorie der Postdramatik. Von dort aus nimmt das Schwinden, der Schwund, das Verschwundene einen Platz ein, der durch Reflexion zugänglich gemacht werden kann. Der Schleier der Vergänglichkeit, der das Präsens des Theaters umhüllt, kann so ein Stück weit gelüftet werden.

Den Aspekt des Schwindens arbeitet Lehmann noch genauer aus: „Dieses Präsens ist nicht verdinglichter Jetztpunkt auf einer Linie der Zeit, sondern als ein unaufhörliches Schwinden dieses Punkts schon Übergang und zugleich Zäsur zwischen dem Vergangenen und dem Kommenden. *Präsenz ist notwendige Aushöhlung und Entgleiten der Präsenz*. Es bezeichnet ein Ereignis, das das Jetzt entleert und in dieser Leere selbst Erinnerung und Antizipation aufleuchten lässt. Präsenz ist nichts, was sich

²⁸⁵ Ebd., S. 258. (Hervorhebung im Original)

²⁸⁶ Ebd., S. 259.

²⁸⁷ Ebd., S. 259. (Hervorhebung im Original)

konzeptionell fassen läßt, sondern ein mitzuvollziehender Prozeß fortwährender Selbstteilung des Jetzt in immer neue Splitter aus 'eben noch' und 'jetzt gleich'.²⁸⁸

In der zeitlichen Verkettung, die das Bewusstsein bildet, reihen sich diese Jetzt-Splitter aneinander. Aber das Erleben des Theaterereignisses entzieht sich einem vollständigen Nachvollzug seiner Wirklichkeit. Nur die erinnerten Einzelteile seiner ehemaligen Erfahrungswirklichkeit schwirren im Bewusstsein umher. Greift man einen Jetzt-Splitter aus dem Strom des Bewusstseins heraus, dreht und wendet ihn, dann wird offenkundig, dass es diesen nicht isoliert zu haben gibt. Lehmann schreibt: „Jedes Jetzt, das von sich weiß, daß es Spuren seiner Herkunft aufweist, findet sich in seinen guten wie schlechten Zügen als Glied einer Kette, ohne die es nicht existierte.“²⁸⁹

Dass das zeitlich strukturierte Bewusstsein, so wie das Theaterereignis, auf einzelne Momente aufbaut, die nacheinander folgen, war bereits in Roselts „Topografie des Bewusstseins“ angelegt. Wenn ein „Jetzt“ von sich selbst Wissen hat und von den Spuren in sich Kenntnis hat, bedeutet wohl, dass im Theater sichtbar gemacht werden kann, dass ein Jetzt-Moment auch von seiner Herkunft zeugen kann und eigentlich auch nur durch das Deutlichmachen seiner Herkunft überhaupt so weit kommen konnte, sich auszuweisen; dass er überhaupt nur als solcher wahrgenommen werden kann, weil er schon in der Vergangenheit, als ein anderer Moment, existiert hat. Dieses vergangene Sein führt der Moment immer mit. Als ein Moment, der herausragt, wird er als solches wahrnehmbar und verweist darauf, dass da, wo er herkommt, noch mehr seiner Sorte sind, dass jedes Jetzt in eine Kette zeitlicher Folge verstrickt ist. In der zeitlichen Struktur einer Theatererfahrung wird ein solcher Jetzt-Moment so stark akzentuiert, dass er in seinem Aufscheinen auch in die Richtung, aus der er gekommen ist, weiter verfolgt werden kann. Latent ist also immer das anwesend, was gewesen ist oder sogar, was gewesen hätte sein können, oder anders gewesen ist – definitiv aber, dass tatsächlich gewesen ist, dass in der Tat Anwesendes jetzt vorhanden ist. Dahin kann die Spur einer Theaterzeit führen: Zur Tatsache des Seins, als ein Art „Aufschrei“ der Existenz.

In einer konkreten Theatersituation obliegt es dem Zuschauer diese Spur aufzunehmen und dem Verweis zu folgen. Oder auch in eine andere Richtung weiter zu entwickeln. Was jetzt ist, wird gleich anders werden. Mehr noch, und das ist das Ideal der „anderen Zeit“, einer Fiktion, es könnte so sein/werden oder auch anders. Der Moment eröffnet,

²⁸⁸ Ebd., S. 259f. (Hervorhebung im Original)

²⁸⁹ Ebd., S. 336.

und so treffen wir wieder auf Seel: Möglichkeit. Erst in der Möglichkeit, im Sinn dafür, wird die Gegenwart plötzlich. Das Zeigen darauf, dass im Jetzt Vergangenheit eingelagert ist, macht deutlich, dass in ihm auch andere Formen der Zeit enthalten sein können: zukünftige, parallele – neue, ewig gleiche. Oder eben, und hier kommen die Verfahrensweisen der Postdramatik ins Spiel, die Erfahrung, **dass** gegenwärtig ist, bedeutet, dass dies nicht nur jetzt ist, sondern auch einmal war, sein wird, sein könnte. Ebenso: was wäre, was sein wird, bezeugt die Tatsache, dass jetzt ist. Die zeitästhetische Gestaltung der Postdramatik hat sich dem Spiel dieser Möglichkeiten, der Modulierung der Zeitformen verschrieben. Das ist eine der herausragenden Qualitäten einer Zeit im Theater: sie wird bearbeitet, sie wird lebendig. Ein Jetzt enthält Wissen, ist Möglichkeit, enthält Verborgenes. In ihm wird gesucht. Das Bewusstsein für die Möglichkeit einer anderen Zeit, einer anderen Zeiterfahrung, die Flexibilität der Zeitformen, das ist eine Verschärfung, die das Theater bietet - im besonderen Maße das Theater mit den beschriebenen zeitästhetischen Modellen. Da sich das Verständnis eines postdramatischen Theaters wesentlich seiner irritierenden Zeitstrukturen verdankt, werden Momente darauf angelegt, eine intensive Erfahrung von Gegenwart zu produzieren, Präsenz zu bezeugen, Leben zu beweisen. Und auch den Verlauf der Zeit zu stoppen.

Das Gefühl der „Erstarrung“ der Zeit ist ein Effekt, der sich durch die Erfahrung einer „anderen“ Zeit einstellen kann. Wenn sich intensive Erfahrung dieser „anderen Zeit“ des Theaters gegen die innere Uhr durchsetzt, wenn das Erleben der Theaterzeit die individuelle Zeit einverleibt, kann sich der Eindruck einstellen, die Zeit stehe still. Eine Erstarrung des Zeitverlaufs kann sich durch eine gemeinsame „Jetzt-Zeit des Erinnerns“ ergeben. Der Abruf von Vergangenem aus dem Gedächtnis ist „hier immer auch ein Gegen-den-Strich-bürsten der Geschichte, eine Art Verneinung ihres Zeitlaufs“.²⁹⁰

Lehmann bringt mit dem Aspekt der Gedächtnisfunktion des Theaters eine wesentliche Erweiterung des Zeithorizonts am Theater mit ein. Theater als Gedächtnis, so will es Lehmann verstanden wissen, fungiert aber in diesem Sinne nicht als ein musealer Informationsspeicher, der geschichtliche Tatsachen zur Abrufung bereithält, sondern als Gedächtnisraum, der das Potential in sich birgt Verborgenes, Vergessenes oder auch Verdrängtes wieder an die Oberfläche zu befördern. Der Gedächtnisraum Theater unterhält eine Beziehung zur Geschichtlichkeit. Theater ist aber nicht Geschichte, so

²⁹⁰ Ebd., S. 349.

Lehmann, sondern, die Geschichtlichkeit kommt in ihrer Verbindung von Verpflichtung und Abhängigkeit, wie beim Bewusstsein, in seiner Bezüglichkeit zur Geltung.²⁹¹

Themen wie Schuld und Befreiung werden in Folge der Behandlung des Themas Erinnerung ein weiteres Tor der Zeitbezüge öffnen. Durch das Erinnern tut sich ein Raum auf, der die materielle Präsenz zurückdrängt und darin eine andere Zeit ermöglicht, in der bisher Verborgenes Aufmerksamkeit bekommt.

Der Gedächtnisraum tut sich im Theater gerade dann auf, wenn die Gegenwart zugekleistert von ständiger Präsenz an Information, Konsum und Unterhaltung durchbrochen wird, erläutert Lehmann. „Erfahrung findet demgegenüber in dieser 'anderen Zeit' statt, wenn Elemente der individuellen Geschichte mit solchen der kollektiven Geschichte zusammentreffen und eine *Jetzt-Zeit des Erinnerns* entsteht.“²⁹² Durch die „Jetzt-Zeit des Erinnerns“ wird der Gegenwart etwas zugeführt, das ihr nicht offensichtlich gegeben ist. Damit ein Zeitaggregat, die erlebte Erinnerung, ausgegraben wird, müssen Schichten an der Wahrnehmungs-Oberfläche abgetragen werden. So erhält das Verborgene eine Aufmerksamkeit, die ihr nicht selbstverständlich zukommt. Dass das Theater der Ort ist, solche „Tiefenbohrungen“ der Zeit vorzunehmen, hat auch Theresia Birkenhauer in ihrem Aufsatz beschrieben, in dem die Zeit des Textes verhandelt wurde. Das Aufbrechen von starren Zeitformen durch den theatralen Prozess des Erinnerns erhält im Folgenden besondere Aufmerksamkeit. Denn mit der Arbeit von Franziska Schößler zu Dramenformen der 90er Jahre lässt sich der „Gedächtnisraum Theater“ auch von inhaltlicher und formaler Seite beleuchten.

Was Erinnerungen am Theater vermögen, hat Franziska Schößler beschäftigt und im Zusammenhang kulturanthropologischer und literaturwissenschaftlicher Theorien in einer Studie zu deutschsprachigen Dramen der 90er dargelegt. In dem Band „*Augenblicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*“ untersucht sie Dramen u.a. von Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz, Botho Strauß oder Peter Handke. Schößler führt vor, dass dem inhaltlichen Umgang mit dem Thema Zeit, hier Erinnerung und Geschichte, ein erhöhter Stellenwert zukommt, der im gesellschaftlichen Wandel eingebettet ist. Darüber hinaus lassen sich die dramatischen Strömungen mit neuen Erzählformen weiterverfolgen.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 346.

²⁹² Ebd., S. 349. (Hervorhebung im Original)

Ausgehend auch hier von der Kategorie der Transformationen, die innovative Tendenzen und Traditionsbezüge umfasst, wird der Frage nachgegangen, „welche kulturellen Phantasien die Dramen prozessieren, um gesellschaftliche Ereignisse zu situieren und mit Bedeutung zu versehen“.²⁹³ Es geht dabei mehr um „kulturelle Visionen und Selbstverständigungsmuster“ als eine Formanalyse neuer dramatischer Formen.²⁹⁴

Dennoch bezieht Schöblier die theaterwissenschaftliche Kategorie der Postdramatik ein, um zu überprüfen, welche Merkmale davon für die Analyse der neuen Dramen hilfreich sind. Die Kategorien, die sich auf Dramentexte anwenden lassen, sind hier kurz gefasst und lassen sich als Fortsetzung des Kapitels der Transformationen lesen, das sich den Zeit-Strukturen neuer dramatischer Strukturen bereits angenähert hat. Schöblier fasst die Merkmale der Postdramatik zusammen und erstellt für die Verschiebung des veränderten dramatischen Erzählens der 90er eine Reihe an Themenblöcken zusammen, unter die sich die neuen Formen inhaltlich einordnen lassen: Erinnerung, Mythos und Soziale Geschichten.

Der Postdramatik zufolge verliert das Modell des klassischen Dramas an Bedeutung, an ihre Stelle tritt der Bruch mit kohärenten Darstellungsprinzipien, Textteile werden als ein Element unter vielen weiteren bearbeitet, erklärt Schöblier. „Ziel der Fragmentierung ist meist Bedeutungsverdichtung und Intensität. Nicht Illusion, nicht die Mimese von außertheatralischen Vorgängen wird angestrebt, sondern die Epiphanie des Augenblicks.“²⁹⁵ Die Wahrnehmung des Zusehers wird mit einer Vielzahl an Theatermitteln überladen: „Diese Simultaneität der Information führt dazu, dass das Ausschnitthafte der Wahrnehmung erfahrbar wird. Der Zuschauer vermag nicht alle Informationen gleichzeitig zu rezipieren und wird auf den selektiven Charakter seiner Wahrnehmungsweise verwiesen. Es geht im postdramatischen Theater also um Präsenz, nicht um Repräsentation, um den Prozess, nicht um das Resultat, um Manifestation, nicht um Signifikation, um Energetik, nicht um Information.“²⁹⁶ Wie bereits erwähnt, sind häufig gebrauchte Mittel der Postdramatik den Körper in seiner Materialität, die Sprache als Rhythmus, Klang und Poesie auszustellen. Diese werden mit Elementen des Schweigens, der Langsamkeit, Dauer oder Wiederholung umspielt. Neue Formen des Erzählens reduzieren nun diese Elemente, kehren nicht zu geschlossenen dramaturgischen Modellen zurück, sondern erzählen in Form von Anekdoten, trennen dramatische

²⁹³ Schöblier: Augenblicke, S. 16.

²⁹⁴ Ebd., S. 13.

²⁹⁵ Ebd., S. 16.

²⁹⁶ Ebd., S. 16f.

Elemente voneinander. Alltägliches kehrt in fragmentarischer Rede wieder. Postdramatische Strukturen finden sich in der Aufhebung von Einzelstimmen, dem chronischen Sprechen, rhythmischen Sprachflächen, fragmentierter Narration oder etwa der simultan verstreuten Information. Besonders die Dramenformen, die sich „durch ihre sprach-spielerische Artistik“ auszeichnen, lassen sich auf postdramatische Kategorien anwenden.²⁹⁷ Oder auch jene Theatertexte, die sich „einem sozialen Anliegen verschrieben haben“, sind geprägt von postdramatischen Merkmalen wie „komplexe Sprachbehandlung, die Simultaneität von Informationen und ihre widersprüchliche Organisation, die Fragmentierung von kohärenzbildenden Makrostrukturen, Sprachskepsis, die Desemantisierung und Rhythmisierung der Sprache, die Trennung von Körper und Rede“.²⁹⁸

Schößler greift einige Dramen heraus und fasst sie unter bestimmten Leitlinien zusammen, die sich um theoretische Themenkomplexe formieren, mit denen auch die behandelten Autoren ihre Stücke bearbeitet haben.²⁹⁹ So werden zum Thema „Mythos“ die Reflexion über Geschichte oder die Phantasien eines Neuanfangs in Stücken von Botho Strauß oder Peter Handke von medientheoretischen oder mit naturwissenschaftlichen Ansätzen aus beleuchtet. Darin findet sich „die Sehnsucht nach vormodernen Lebensformen und -haltungen wie Demut, Herrschaft und Unterweisung, ebenso die Sehnsucht nach Kairos, nach dem Moment einer erfüllten Geschichte“ worauf sich auch der Titel ihrer Studie „Augen-Blicke“ bezieht, „der zugleich das Visuelle des Theaters in einem allgemeineren Sinne bezeichnet“.³⁰⁰ So zeigt sich hier die anfangs gestellte Frage zur „Sehnsucht nach Augenblick“ als eine Komponente, die sich im gesellschaftlichen Diskurs – nun inhaltlich, und in dramatischer Form – niederschlägt.

Auch die Dramen unter dem Themenblock von „soziale Geschichten“ gehen der Frage nach Organisationsformen der Gesellschaft nach und kehren in das Rückzugsgebiet „Familie“ ein. Mit Problemen wie Arbeitslosigkeit, Gewalt oder Generations- und Beziehungskonflikte wird klar: „Arbeit und Liebe/Familie – das sind die zentralen Themen einer sozialen Dramatik, die freilich in neuem Gewand auftritt, postdramatische Elemente einarbeitet und zugleich – und auch das ist ein Signum diese Stücke – um ihre eigenen Geschichten zu kämpfen hat.“³⁰¹ Denn fraglich wird dabei, so Schößler, ob „nach der Absage an die großen aufklärerischen Erzählungen (...) und

²⁹⁷ Ebd., S. 21.

²⁹⁸ Ebd., S. 21.

²⁹⁹ Siehe „theory goes literature“ Vgl. ebd., S. 22.

³⁰⁰ Ebd., S. 25.

³⁰¹ Ebd., S. 26f.

nach dem Plädoyer für Alltagsgeschichten überhaupt genuiner Erzählstoff bleibt“.³⁰² Leider können die konkreten Fragen nach Erzählformen im Rahmen dieser Arbeit nicht detaillierter verfolgt werden, allerdings ist für diese Arbeit der Themenblock „Erinnerung“ von besonderem Interesse. Die Stücke von beispielsweise Elfriede Jelinek, die darunter eingeordnet sind, stellen Erinnerung dar, die in einer Zeit, „in der Geschichte zu Simultanität geworden ist“, nicht mehr stattfinden kann.³⁰³ Die (mediale) Allgegenwärtigkeit von Vergangenen oder zukünftig Möglichem schafft eine Form der Gleichzeitigkeit, die nicht nur das „Jetzt“ ins Unendliche dehnt, sondern auch eine eingeschränkte und immer schon vorgebildete Form des Vergangenen bereit hält. Schöblier erklärt dazu, dass Jelineks Dramen die verdrängten Erinnerungen nationalsozialistischer Vergangenheit ins Licht des Bewusstseins rücken: „Dass das Theater auch ein Gedächtnisraum sein kann, also Erinnerungen, die Rückkehr des Verdrängten provozieren kann, ist nicht von der Hand zu weisen. Im Idealfalle vermag die szenische Präsentation durch den Schock, durch die Suspension alltäglicher Erklärungsmuster den Reizschutz der Erinnerung, die Deckgeschichten des Alltagsbewusstseins zu durchbrechen.“³⁰⁴ Auch Lehmann richtet sein Interesse auf dieses Moment der Durchbrechung des Reizschutzes: „Bedeutsam als Gedächtnisraum wird Theater dort, wo es den Zuschauer unversehens überrascht, den Reizschutz durchbricht, der auch ein Schutz vor der Begegnung mit dieser anderen Zeit ist, einer 'Un-Zeit', die nicht ohne Schrecken des Unbekannten zu denken ist.“³⁰⁵ So werden Themen wie Erinnerung, Geschichte und Gedächtnis zur Möglichkeit, einen Zeit-Raum aus dem Fluss des „offensichtlich“ Präsenten herauszuschneiden und im gemeinsam verlebten „Jetzt“ der Erinnerung zugänglich zu machen.

Die theoretische und künstlerische Beschäftigung mit Erinnerung und Vergangenheit tauchte in den 90er Jahren vermehrt auf.³⁰⁶ Die Reflexionen über diesen gesellschaftlichen Diskurs des Erinnerns kehren laut Schöblier auch in vereinzelt Stücken wieder: „Vorgeführt wird auch, dass die Erinnerungsdiskurse in den 90er Jahren geradezu inflationieren und im Sinne einer Normalisierung von Vergangenheit fungieren (...),

³⁰² Ebd., S. 27.

³⁰³ Ebd., S. 24.

³⁰⁴ Ebd., S. 28.

³⁰⁵ Lehmann: Postdramatik, S. 348.

³⁰⁶ Siehe dazu auch Lehmann: Postdramatik, S. 350. (Brisanz dieser Themen sehen Schöblier und Lehmann im Zusammenhang politischer Umwälzungen Vgl. Lehmann: Postdramatik, S. 350. und Schöblier: Augenblicke, S. 13.)

wie sie der gegenwärtige Medienbetrieb forciert³⁰⁷. Mehr noch weist Schöblier diese Tendenz als „Gegenwartsbesessenheit“ aus, und fasst zur Arbeit der behandelten Autoren zusammen: „Auch bei Strauß wird, mit anderer Stoßrichtung, diese Gegenwartsbesessenheit der Zeitgenossen ins Bild gesetzt, die den Phantasien eines erfüllten Augenblicks entgegensteht. Strauß und Handke unterlaufen die mediale Gegenwartsfixierung durch die Evokation von Mythen (in Schwundformen), durch den Aufruf eines Traumbewusstseins und archaisch-kollektiver Erinnerung, die nicht an eine Schuld-Zeit gebunden sind, wie sie Jelinek und Streeruwitz assoziativ vergegenwärtigen.“³⁰⁸

Schuld-Zeit wie in Jelineks Bearbeitungen des Vergangenen und das, was Lehmann als „Entpflichtungsprogramm“ (hier die Evokation von Mythen) bezeichnet, nähern sich den eingesprengten Zeit-Räumen im Theater-Präsens aus entgegengesetzter Richtung an. Denn für frühe Formen der Postdramatik macht Lehmann geltend, dass es dabei auch um eine Befreiung aus der Schuld-Zeit gehen kann, wenn sich Theater „gegen die erdrückende Last der Vergangenheit mit radikalen Jetzt-Behauptungen“ wehrt.³⁰⁹ Die Belebung des Theatermoments selbst stellt sich so vor die Geschichte der Schuld in dramatischer Form. Das Thema von Befreiung der Schuld kann auch direkt bearbeitet werden. Sowohl Schöblier als auch Lehmann ziehen dafür die Stücke Peter Handkes heran. Lehmann führt die Überlegung weiter: Nicht um die Zeit einer Schuldgeschichte handelt es sich dabei, sondern um etwas, „das man einen Unschuldsraum nennen könnte“.³¹⁰ Allerdings lässt sich diese „scheinbare Verleugnung der Geschichte (...) als Versuch der Öffnung eines anderen Blicks auf sie lesen, jenseits der Dämonie der Schuld“.³¹¹

Dem hingegen erweist sich das Theater, mit den Geschichten der Schuldzeit, die es anführt, als Gedächtnisraum, der an das erinnert, was aussteht. Mit Schöbliers Darstellung des Aufbrechens der Erinnerung in Jelineks Stücken wurde dies grob skizziert. Lehmann bezeichnet die Schuld als „dramatische Zeitdimension“ schlechthin: „Von früher her blieb eine Rechnung offen, die Ansprüche an Gegenwart und Zukunft stellt. Ein Handeln legt Spuren in die Zukunft“.³¹² Was aus der Vergangenheit kommt, kann seinen Tribut fordern, aber auch, was aus einer noch nebulöseren Dimension

³⁰⁷ Schöblier: Augenblicke, S.311f.

³⁰⁸ Ebd., S. 312.

³⁰⁹ Lehmann: Postdramatik, S. 349f.

³¹⁰ Ebd., S. 352.

³¹¹ Ebd., S. 352.

³¹² Ebd., S. 459.

ferner Vergangenheit kommt: Geister, oder wie bei Jelinek, die Figuren der Untoten. Die Darstellung einer Handlung bringt als Fiktion eine eigene Zeit auf die Bühne. Lehmann hat dies in seiner breiten Analyse der Zeitebenen dargestellt. Im Interview mit Jan Linders kehrt er dies auch im Zusammenhang der Erinnerung hervor. Die Folgen einer Vergangenheit, - wie mit Schuld als dramatischer Kategorie beschrieben -, können auch im Form einer Gestalt aus dieser anderen Zeit hervorgehen: die Lebenden treffen die Toten. Wie in Stücken Shakespeares zum Beispiel, erscheinen Geister, ihr Verlangen bestimmt das Geschehen. Geistergeschichten machen klar: „die Geschichte ist nicht tot. Die Toten sind nicht tot, sie sind noch da“.³¹³ Die Erzählung, die ihre Figuren aus einer anderen „Zeitbehausung“ hervorkommen lässt, kann also ebenso darauf hinweisen, „dass unsere Präsenz durchlöchert ist von den Vergangenheiten, den Zukunftshoffnungen im Präsens“.³¹⁴ Diese „ästhetische Vergegenwärtigung“ in Form einer Figur, die eine andere Zeitdimension verkörpert, ermöglicht auch die Sichtweise auf das, was im Jetzt noch beherbergt ist. Lehmann bringt es noch einmal so auf den Nenner: „Diese immanente Dimension einer anderen Zeit ist die Kraft der ästhetischen Erfahrung, die uns aus dem primitiven Jetzt ein Stück weit herausholt, gerade im Theater.“³¹⁵

Was Jelineks Stücke an Vergegenwärtigung bieten, kommt laut Schöblier „Totenbeschwörungen“, „Requiems“ gleich, „wie sie dem Theater, so Heiner Müller (...) genuin sind“.³¹⁶ Theater sieht dem Sterben bei der Arbeit zu, so bezieht sich auch Lehmann auf Heiner Müller, der deutlich machte, dass das Theater schon von seinem Ursprung her mit Verwandlung, im weiteren Sinne also Tod, verwandt ist. In einem Gespräch mit Alexander Kluge macht es Müller so deutlich: „Man kann sagen, daß das Grundelement von Theater und also auch von Drama Verwandlung ist, und die letzte Verwandlung ist der Tod. Das einzige, worauf man ein Publikum einigen kann, worin ein Publikum einig sein kann, ist die Todesangst, die haben alle. Das ist der einigende Faktor. (...) Und auf diesem einzig Gemeinsamen beruht die Wirkung von Theater. Also beruht das Theater immer auf einem symbolischen Tod“.³¹⁷ Müller geht einen Schritt weiter und fordert im Drama die Gleichzeitigkeit von Lebenden und Toten zu behaupten. So kann Drama die wichtigsten Teile kenntlich machen, die die Gesellschaft

³¹³ Lehmann: Tick, Tack, S. 11.

³¹⁴ Ebd., S. 11.

³¹⁵ Ebd., S. 11.

³¹⁶ Schöblier: Augenblicke, S. 28.

³¹⁷ Müller: Landvermesser, S. 176.

von sich selbst nicht erkennen kann. Die Voraussetzung dafür, das gesellschaftliche Unbewusste, den toten Winkel der Blickrichtung (am Theater) wahrnehmen zu können, ist zu behaupten „daß Tote genauso agieren wie Lebende und Tote anwesend sind, wenn die Lebenden agieren“.³¹⁸

Das Unbewusste, Verdrängte kann über die Anwesenheit, die Präsenz der Toten kenntlich gemacht werden. So zerrt auch Jelinek in ihren Stücken an die (Sprach-)Oberfläche, was sich der Erinnerung verbirgt. „Jelinek gießt 'Zeit' in Aspik“, wie es bei Schöblier heißt, indem sie „disparate Diskurse als gleichgültige“ zusammenführt, Jelinek „lässt ein vampirisches mythisierendes Sprechen hörbar werden, doch bewahrt in ihren Sirengesängen zugleich (un-)hörbar widerständige Stimmen der Vergangenheit“.³¹⁹ Das Zusammentreffen von Vergangenheit mit Gegenwart im einzigartigen Moment der Theatererfahrung, bietet im folgenden Schlusswort die Möglichkeit zu einer abschließenden Betrachtung.

³¹⁸ Ebd., S. 141.

³¹⁹ Schöblier: Augenblicke, S. 24.

9. Schlusswort und Auferstehung

„Das Wesentliche am Theater ist die Verwandlung. Das Sterben. Und die Angst dieser letzten Verwandlung ist allgemein, auf die kann man sich verlassen, auf die kann man bauen. Und das ist auch die Angst des Schauspielers und die Angst des Zuschauers. Und das spezifische am Theater ist eben nicht die Präsenz des lebenden Schauspielers oder des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potentiell Sterbenden.“³²⁰

So kehrt Heiner Müller hervor, was im letzten Kapitel eingehender behandelt wurde: Der Tod als zentrales Motiv des Theatergeschehens. Das Spiel auf der Bühne, das Leben behauptet, wird durch die drohende Vergänglichkeit, die hinter jedem Moment lauert in ihrer Gegenwärtigkeit intensiviert. Lehmann fügt diesem Gedanken noch eine Überlegung hinzu, die dem live-Prozess im Theater, den Momenten des Vergehens, einen feierlichen Anstrich verleiht. Jeder Augenblick im Voranschreiten der Zeit heißt, dem Vergehen zusehen, gleichzeitig - im selben Moment noch: Wiederauferstehung. „Das Theater ist in diesem Sinne ein relativ freudiges Medium. Es ist die Zeit, die den Tod letztlich überbietet. Dieses Moment, dass man im Angesicht des Todes spielt, dass das Spiel weitergeht. Theater ist in diesem Doppelsinn 'live'. Es hat wirklich was mit Auferstehung zu tun. Das ist ein zentrales Motiv des Theaters: nur mit der Wiederholung kommt man an bestimmte Tiefenschichten der Erfahrung heran.“³²¹

Neu erschaffene Momente lösen die alten ab. Sie dürfen sterben, unausweichlich folgt der Nächste. Theater feiert diese (als) Auferstehung. Am Ende der Aufführung, wenn die Figuren im Auftritt der Schauspieler für den Applaus abgelöst wurden (und davor auf der Bühne mit hoher Wahrscheinlichkeit auch in der Fiktion sterben mussten) lautet der Siegespruch: Das Leben geht weiter, Hurra, wir sind noch alle da! Die Aufführung kann wieder von vorne beginnen, die Figuren, die Zeit, sie dürfen dann wieder sterben. Theater lebt vom Vergangenen-Machen. Es produziert den Tod, feiert ihn als Auferstehung gleich mit.

Theater segnet das Zeitliche.

Das Thema Wiederbelebung und Wiederholung, in literarische Form eines Theaterstückes gegossen, bildet die Möglichkeit zu einer abschließenden Betrachtung des Phänomens der Gegenwart im Theater. Wie sich Vergangenheit der Gegenwart bereitstellen kann und wie sich dabei einmal mehr die zerbrechliche Verfasstheit dieser

³²⁰ Müller: Landvermesser, S. 95.

³²¹ Lehmann: Tick, Tack, S. 12.

Gegenwart offenbart, zeigt in ganz anderer Art und Weise als bisher reflektiert, ein Theatertext der Gegenwartsdramatik. Der Versuch eines der Werke von Gert Jonke ein Stück näher zu kommen, soll als Gelegenheit genutzt werden, einen Blick auf einen Theatertext zu werfen, der das Spiel mit Zeitvarianten inhaltlich aufgreift. Der Rahmen dieser Arbeit hat sich auf abstrakte Problemstellungen des Phänomens der Zeit in der Theatertheorie beschränkt. Die dazu aufgeworfenen Fragen ließen sich im Beisein einer Theateraufführung oder mit der Beschäftigung eines Theaterstückes größtenteils anders oder neu stellen. Gert Jonkes „*Gegenwart der Erinnerung. Ein Festspiel*“ bietet Anlass einen Ausblick darauf zu gewähren, was in der Arbeit mit Texten der Theaterpraxis, im Zusammenhang der hier theoretisch behandelten Aspekte eine Theaterzeit, deutlicher hervortreten könnte. Dazu sind kurze Teile des Stücks zitiert.

Gert Jonke hat in seinen Werken immer wieder Skepsis gegenüber der Existenz von Gegenwart zum Ausdruck gebracht. So ist es die „Beschaffenheit“ der Gegenwart, die Jonke in seinem Stück überprüfen will. „*Gegenwart der Erinnerung*“ handelt von dem Versuch Erinnerung in Gegenwärtiges zu verwandeln. Damit bringt Jonke die Frage nach der Brüchigkeit dessen, was gemeinhin als gegebene Gegenwart betrachtet wird, auf einen Höhepunkt. Das Spiel mit der Zeit führt er ad absurdum. Erzählt wird von einem Sommerfest, das wie jedes Jahr im Garten der Villa des Fotograf Diabelli und seiner Schwester Johanna ausgerichtet werden soll. Doch diesmal soll es genau das Fest werden, das bereits im vergangenen Jahr stattgefunden hat. Es soll eine exakte Wiedergabe der Gegebenheiten des letzten Festes sein. Einer der Gäste, der Komponist Burgmüller, zweifelt an diesem Vorhaben.

„JOHANNA Es soll wieder ganz genau das gleiche Fest werden.

BURGMÜLLER Du meinst, die Leute haben im vorigen Jahr das Fest noch nicht ganz begriffen, und möchtest es ihnen deshalb noch einmal bieten?

JOHANNA Dieselben Gäste, die zur selben Zeit die gleichen Gespräche führen, die gleichen Geschichten erzählen werden wie im vorigen Jahr, dieselben Handgriffe, dieselben Gesten, Blicke und Sentimentalitäten ...

BURGMÜLLER Du verwechselst den Ablauf unseres Daseins mit Fotopapier, auf das dein Bruder, sooft er will, immer wieder dasselbe Bild kopieren kann.

DIABELLI Wir haben niemandem unsere Absicht erläutert, damit alles unbeeinflusst ablaufen kann ...

JOHANNA Ich weiß nicht, ob es gelingen kann, doch allein schon der Versuch ist wichtig.

DIABELLI Man muss doch endlich einmal ausprobieren, ob man z.B. zeitlich hintereinander im Abstand von einem Jahr noch immer ganz genau das gleiche fühlen, denken, erleben und erkennen kann ...

BURGMÜLLER Du willst Erinnerung in Gegenwart zurückverwandeln, doch die Naturgesetze lassen dies nicht zu.³²²

Nachdem das Fest stattgefunden hat, zeigen die Fotos, die Diabelli währenddessen gemacht hat, tatsächlich das Gleiche, was auf den Bildern des Vorjahres zu sehen war. Lediglich in einem einzigen Umstand scheint sich ein Unterschied bemerkbar zu machen. Einer der Gäste, der Maler Waldstein, ist nach einem Bad im See spurlos verschwunden.

„BURGMÜLLER Es ist in der vergangenen Nacht tatsächlich ganz das gleiche Fest gewesen wie im vorigen Jahr, und zwar bis hinein in die geringsten Einzelheiten. Das spurlose Verschwinden Waldsteins war heute das erste, das nicht so gewesen ist wie im vorigen Jahr. Womöglich war es notwendig; sonst hätte sich über diesen Zeitpunkt hinaus alles weitere weiterhin wie im vorigen Jahr abgespielt und abgespult und immer wieder wiederholt. Vermutlich hätte sich dann auch alles folgende weiterhin wie im vorigen Jahr weiterentwickelt, abgewickelt, wäre wieder in eine neuerliche Wiederholung des Festes, eine Wiederholung der Wiederholung des Festes hineingeschlittert, worauf sich wieder alles dann folgende wie im vorigen Jahr abgespult hätte, um dann in eine noch neuerliche Wiederholung des Festes hineinzumünden, eine Wiederholung der Wiederholung der Wiederholung des Festes im vorigen Jahr. Die Zeit hätte sich in dieser Schleife verfangen, wir hätten nie mehr die Möglichkeit gehabt, die uns umgebenden grauenhaften Zustände zu verbessern oder gar zu verändern. Waldstein hat das alles vielleicht schon viel früher erkannt, und weil er sich weigerte, das gleiche noch mal und noch mal über sich ergehen zu lassen, hat er sich möglichst unauffällig spurlos entfernt. Ja.“³²³

³²² Jonke: Gegenwart der Erinnerung, S. 252f.

³²³ Ebd., S. 308f.

Doch da macht sich bei den Beteiligten Zweifel breit. Irgendwie war doch alles ganz anders, damals. Und gab es überhaupt ein Fest im Vorjahr?

„JOHANNA Du meinst vielleicht, das vergangene Fest sei so ähnlich verlaufen wie das Fest im vorigen Jahr. Das finde ich gar nicht, sondern gerade das Gegenteil ist der Fall, schon alleine durch den traurigen Vorfall Florian Waldstein betreffend bedingt, wodurch sich das ganze Fest von allen vorherigen Festen ganz grundlegend unterscheidet; oder nicht?

(...)

DIABELLI (*nachdenklich sinnierend*) Im vorigen Jahr? Im vorigen Jahr, da war gar kein Fest!

JOHANNA Richtig, im vorigen Jahr war nichts, da machten wir gar nichts, da gab es kein Fest.

BURGMÜLLER Und die Fotos hier?!

DIABELLI Die sind vom Fest vor zwei Jahren, neinnein, viel eher noch vom Fest vor drei Jahren.

BURGMÜLLER Das kann aber nicht sein, denn was mich betrifft, bin ich weder beim Fest vor zwei noch beim Fest vor drei Jahren, sondern zum ersten Mal im vorigen Jahr hier gewesen.

JOHANNA Jaja. (*Geht ab.*)

DIABELLI Ich weiß nichts mehr vom vorigen Jahr; alles weg, so gut wie ausgelöscht.³²⁴

Joachim Lux schreibt dazu in einem Nachruf auf Gert Jonke in „*Theaterheute*“: „Erinnerung in Gegenwart zurückzuverwandeln – davon erzählte Jonke in seinem Theaterstück 'Gegenwart der Erinnerung' (1995). Dass das niemals gelingen kann weil es die Zeit und ihre Risse, die Erinnerung und das Vergessen, ja letztlich sogar Leben und Tod aufheben würde, wusste auch Jonke, und dennoch trieb er sein Spiel mit dieser Möglichkeit. Nicht aber, um sich dem besseren Gestern hinzugeben, sondern als eine von mehreren Varianten des Spiels mit Raum und Zeit“.³²⁵

Das Spiel mit Zeit treibt Jonke auf die Spitze, indem er versucht Erinnerung und Gegenwart in einem Augenblick zusammenfließen zu lassen. Dies ist ein Augenblick,

³²⁴ Ebd., S. 309f.

³²⁵ Lux: Der Künstler als Seiltänzer, S. 22.

der offen lässt um welche Wirklichkeit es sich handeln mag. Die vielfach erinnerte Wirklichkeit, die verschiedenen Varianten der Wiederholung weckt Unsicherheit – sowohl bei den Figuren des Stücks, als auch im Moment des Geschehens auf der Bühne beim Publikum. Es ist ein Versuch der Vergangenheit, dem Verlauf der Zeit einen Streich zu spielen. Das Gewesene soll Gegenwart sein. So wie jede Vorführung eines Stücks behauptet die Vereinbarung, die eine Inszenierung für ein Stück getroffen hat, mit jedem neuen Abend einer Aufführung wiederholen zu können. Es wird Vergangenheit in Gegenwart übertragen, in einen Moment kumuliert, so dass eine neue Realität, die des Theatergeschehens zu entstehen vermag. Das Stück verhandelt dies auf inhaltlicher Ebene, klappt die Vergangenheit und ihre Varianten des Erinnerten im Jetzt der (Theater-) Wahrnehmung auf. Die Wahrnehmung der Vergangenheit, und somit die der Gegenwart, wird in Frage gestellt, irritiert und entlarvt. So wird deutlich, dass das Befinden dieser zerbrechlichen Gegenwart höchstens zwischen dem Vergangenen und dem zukünftigen Moment ausgemacht werden kann. Der Moment der Gegenwart selbst bleibt dennoch unfassbar.

Und so könnte es auch heißen: die Gegenwart, die gibt es nicht.

10. Zusammenfassung

Im Laufe der Arbeit stellen sich diverse Begriffe in den Vordergrund, legen jeweils unterschiedliche Zugänge frei um das Phänomen „Gegenwart“ zu fassen, wie es in den Zeitstrukturen des Theaters angelegt ist. Dabei kristallisierten sich mehrere Kerngebiete heraus, die jeder Theorieblock neu angelegt hatte. Hier sollen die wesentlichen Elemente aus dem theoretischen Konglomerat herausgelöst werden um eine Übersicht zu erstellen. So können die einzelnen Begriffsinstrumente gegenübergestellt werden, die die unterschiedlichen Herangehensweisen zur Verfügung stellten. Eine Art chronologische Begriffsschleife ermöglicht die Zusammenhänge der theoretischen Ansätze schlagwortartig darzulegen.

Kettenreaktion:

Sehnsucht nach dem Augenblick, eigene Zeit, Beschleunigung, Entschleunigungs-oase, Zeitinsel, persönliche Zeiterfahrung, geteilte Zeit, andere Zeit, Fragmentierung der Narration, Zerfall des Zeit-Erlebens, Gestaltung der Zeitebenen, Zeitästhetik der Postdramatik, Dauer, Geschwindigkeit, Wiederholung, Verzerrung, Präsenzerzeugung, Herstellung und Schwinden, Bewegliche Zeit-Formen aktueller Tendenzen, Aggregatzustände, Sprechtextbehandlung, Konfrontation mit geteilter Zeit, Textverlagerung, performative Strategien, Aufmerksamkeitsstrategien, Medialität, Materialität, Phänomenologie des Theaters, Zwischengeschehen, Ko-Präsenz, Zeitinsel, feedback-Schleife, Bewusstsein, Wahrnehmung, Abweichung, Irritation, Flüchtigkeit, markante Momente, Stile des Zusehens, Herstellung von Ereignissen, Theaterereignis, Aufstand der Gegenwart, Begegnung mit Gegenwart, Möglichkeit, Zeitstruktur des (Theater-)Ereignisses, Wortwechsel zwischen Menschen, Absentierung, Ankunft des Neuen, wem das Ereignis angehört, Medientheater, Spuren in virtuelle Gegenwart, Konfrontation, Zwischen Leib und Technologie, gemeinsamer Zeitraum der Sterblichkeit, Trainingsraum der Menschheit, neue Formen finden, Sichtbarmachung verborgener Anlagen in Medien, Wahrnehmungsschule, Zeitschienen in eine Präsenzvielfalt, Geister, Schuld, Re-Dramatisierung, Erinnerung, Zeit in Aspik, Tod, dem Sterben zusehen, live-Prozess, Potentialität, lebende Tote, Wiederauferstehung, Wiederholung, Varianten der Erinnerung, Zweifel, tot;

Die Ebenen, auf denen die Inhalte dieser Begriffskette diskutiert wurden, lassen sich anhand der vorgestellten Theorieeinheiten folgendermaßen zusammenfassen:

Ziel war der „Zeit“ und der Verfassung der Gegenwart in dieser (gesellschaftlichen) Zeit auf die Schliche zu kommen, in einem Theater für das per se seine einzigartige temporale Verfasstheit ausschlaggebend ist, das verdichtete Gegenwart in ihrem Fundament jederzeit, aber ausschließlich im „Hier und Jetzt“ bereithält.

Das zeitgenössische Theater wird als Theater des Präsens beschrieben, in dem Formen der Gegenwart und ihr Entzug wesentliches ästhetisches Gestaltungselement ist. In der performativ geprägten Theorie wird verstärkt auf die Herstellung von Präsenz im Theatergeschehen Bezug genommen. Mit einem theoretischen Konzept, wie das der Postdramatik, werden die Produktion von Gegenwartseffekten, das Spiel mit Zeitebenen und die inszenatorischen Verfahrensweisen der Modulation von Zeitformen als Schwerpunkt des Theaters ausgewiesen. Eine Phänomenologie des Theaters weist einen Weg über die Kluft von Erfahrung und Reflexion und richtet sich an die Wahrnehmungsleistung der Zuschauer. Philosophische Konzepte vertiefen den Blick auf Wahrnehmungsweisen, erklärten die Brisanz der Gegenwart zur Möglichkeit, stellten die Kehrseite der Anwesenheit heraus und beziehen die Ereignishaftigkeit des Theatergeschehens auf die entrückte Form einer fragil beschaffenen Gegenwart. Betrachtungen aktueller Tendenzen der Theaterpraxis machen auf Verborgenes aufmerksam, legen einmal mehr die Spuren der Zeit in Anderes, orten neue Gegenwart in Textunterkünften und lassen Vergangenes mit Gegenwärtigem kollidieren. Die Soziologie liefert die Einbettung in gesellschaftliche Verhältnisse, diagnostiziert die Zeit im „Akut-“ Stadium und weist dem Theater grundlegende Aufgaben im Umgang mit dem Dilemma der Zeit zu. Mit medientheoretischen Ansätzen, die neue Formen der Wahrnehmungsweisen untersuchen, wird das Potential der Gegenwartserfahrung in einem Theater der Medien deutlich.

11. Bibliographie

- Baecker, Dirk: Studien zur nächsten Gesellschaft. - Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- Birkenhauer, Theresia: Die Zeit des Textes im Theater. - **In:** Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. S. Tigges Hrsg. Bielefeld: transcript, 2008. S. 147-261.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. - Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Transformationen. Zur Einleitung. - **In:** Transformationen. Theater der Neunziger Jahre. E. Fischer-Lichte u.a. Hrsg. Berlin: Theater der Zeit, 1999. S. 7-11.
- Jonke, Gert: Gegenwart der Erinnerung. Ein Festspiel. - **In:** Alle Stücke. J. Lux (mit einem Nachwort) Hrsg. Salzburg u. Wien: Jung und Jung, 2008. S. 249-310.
- Kiening, Christian: Mediale Gegenwärtigkeit. Paradigmen-Semantiken-Effekte. - **In:** Mediale Gegenwärtigkeit. Ch. Kiening Hrsg. Zürich: Chronos, 2007. S. 9-70.
- Klein, Gabriele: „Alles Liebe, euch allen, Elfriede“. Performativität im zeitgenössischen Theater. - **In:** Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. S. Tigges Hrsg. Bielefeld: transcript, 2008. S. 347-359.
- Kluge, Alexander/Müller, Heiner: Ich bin ein Landvermesser. Gespräche. Neue Folge. - Hamburg: Rotbuch, 1996.
- Lehmann, Hans-Thies: Die Gegenwart des Theaters. - **In:** Transformationen. Theater der Neunziger Jahre. E. Fischer-Lichte u.a. Hrsg. Berlin: Theater der Zeit, 1999. S. 13-26.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 4.Aufl. - Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2008.
- Lehmann, Hans-Thies: Zuschauerzeit. - **In:** dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft. Zeitworte. Dokumentation des Symposiums Geteilte Zeit. Theater zwischen Entschleunigungs- & Produktionsmaschine, hrsg. v. d. Dramaturgischen Gesellschaft. S. 18. 2008/1.
- Linders, Jan: Tick, Tack. Hans-Thies Lehmann im Gespräch mit J. Linders. - **In:** dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft. Geteilte Zeit. Theater zwischen Entschleunigungs- & Produktionsmaschine. Öffentliches Symposium der Dramaturgischen Gesellschaft, vom 31.01. bis 03.02.2008 in Hamburg, hrsg. v. d. Dramaturgischen Gesellschaft. S. 10-12. 2007/2.
- Lux, Joachim: Der Künstler als Seiltänzer. Spiele mit Raum und Zeit – zum Tode von Gert Jonke. - **In:** Theaterheute. Berlin: Friedrich Berlin, 2009. S. 22-27. 2009/ 2.
- Michalzik, Peter: Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig, Bärfuss. - **In:** Dramatische Trans-

formationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. S. Tigges Hrsg. Bielefeld: transcript, 2008. S. 31-42.

Müller, Heiner/Weimann, Robert: Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Ein Gespräch. - **In:** Postmoderne – globale Differenz. R. Weimann und H.U. Gumbrecht (unter Mitarbeit von B. Wagner) Hrsg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. S. 182-207.

Müller-Schöll, Nikolaus: Chronographical Turn. - **In:** dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft. Zeitworte. Dokumentation des Symposiums Geteilte Zeit. Theater zwischen Entschleunigungs- & Produktionsmaschine, hrsg. v. d. Dramaturgischen Gesellschaft. S. 6-7. 2008/1.

Müller-Schöll, Nikolaus: Vorwort. - **In:** Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien. N. Müller-Schöll Hrsg. Bielefeld: transcript, 2003. S. 9-21.

Nancy, Jean-Luc: Theaterereignis. - **In:** Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien. N. Müller-Schöll Hrsg. Bielefeld: transcript, 2003. S. 323-330.

Nowotny, Helga: Das Sichtbare und das Unsichtbare: die Zeitdimension in den Medien. - **In:** Zeit-Medien-Wahrnehmung. M. Sandbothe, W. Zimmerli Hrsg. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1994. S. 14-29.

Nowotny, Helga: Eigenzeit: Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls. - Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.

Rosa, Hartmut: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne.- Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

Rosa, Hartmut: Entschleunigungs- & Erfahrungsraum – Die Zeitstrukturen des Theaters. - **In:** dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft. Geteilte Zeit. Theater zwischen Entschleunigungs- & Produktionsmaschine. Öffentliches Symposium der Dramaturgischen Gesellschaft vom 31.01. bis 03.02.2008 in Hamburg, hrsg. v. d. Dramaturgischen Gesellschaft. S. 37-39. 2007/2.

Rosa, Hartmut: Entschleunigung. (Tischgespräch) - **In:** dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft. Zeitworte. Dokumentation des Symposiums Geteilte Zeit. Theater zwischen Entschleunigungs- & Produktionsmaschine, hrsg. v. d. Dramaturgischen Gesellschaft. S. 40. 2008/1.

Roselt, Jens: Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne. - **In:** Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. S. Tigges Hrsg. Bielefeld: transcript, 2008. S. 205-213.

Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters. W. Eßbach und B. Waldenfels Hrsg. - München: Wilhelm Fink, 2008. (Reihe: Übergänge, Bd. 56.)

Sandbothe, Mike/ Zimmerli Walter Ch.: Einleitung. - **In:** Zeit-Medien-Wahrnehmung. M. Sandbothe und W. Ch. Zimmerli Hrsg. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1994. S. SVII-XX.

Schnabel, Ulrich: Muße braucht Zeit. Ein Gespräch mit dem Soziologen und Beschleunigungsforscher Hartmut Rosa über das andauernde Gefühl, noch etwas erledigen zu müssen. - **In:** Die Zeit. Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft, Wissen und Kultur. H. Schmidt und J. Joffe Hrsg. Hamburg: 2009. S. 35. Ausgabe 30.12.

Schößler, Franziska: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre. G. Ahrends (in Verbindung mit H.-P. Bayerdörfer u.a.) Hrsg. - Tübingen: Gunter Narr, 2004. (Reihe: Forum Modernes Theater, Bd. 33.)

Seel, Martin: Ereignis. Eine kleine Phänomenologie. - **In:** Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien. N. Müller-Schöll Hrsg. Bielefeld: transcript, 2003. S. 37-47.

Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik. - **In:** Theater*heute*. Berlin: Friedrich Berlin, 2008. S. 14-21. 2008/10.

Tigges, Stefan: Dramatische Transformationen. Zur Einführung. - **In:** Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. S. Tigges Hrsg. Bielefeld: transcript, 2008. S. 9-26.

12. Abstract

Tracking Presence -

Aspects of Temporality in the Theory of a Theatre of Presence

The aim of this Master's Thesis is to examine the theoretical issues of the category presence and the phenomenon of time in contemporary theatre. Throughout this work the notion 'presence' differs in its meanings, referring to the presented theoretical concepts, it is explored in variant ways. Central to the entire idea of contemporary theatre are performative principles (introduced by Erika Fischer-Lichte 2004) which highlight the constantly emerging and fading reality on stage. The temporal constitution, hereby the momentariness and transitoriness of theatre arts, is a major theoretical issue that has dominated the examination of dramatic studies. Especially during the past decades a considerable amount of literature from various disciplines has been published. This offers the opportunity to draw attention to temporal aspects of theatre arts within a philosophical and sociological approach. Furthermore, certain ideas from a media-theoretical point of view comprise a survey of temporal aspects as relevant for theatrical strategies. Subject of this review in recent research are aesthetical components of enactments, specification of method and style in modern staging, models of (post-) dramatic narration, and dramatization in regard to the content. Chapter 1 and 2 begins by laying out the socio-cultural dimensions of theatre experiences in terms of social processes marked by acceleration (Hartmut Rosa 2005 and Helga Nowotny 1989). Theatre provides a sidelined time-zone where in contrast to common time-patterns different and individual experiences with time can be made and shared. Theatre establishes a so-called 'time island' or 'oasis of deceleration', which reflects the need for slowdown in times when everyone seems to be running out of time. Furthermore, it is suggested that theatre offers the chance for the audience to develop awareness for a personal time and fulfills the desire for experiencing the intensity of a single, outstanding moment. Chapter 3 introduces Hans-Thies Lehmann's (2008) theory of the postdramatic theatre. It describes the design and synthesis of time-aesthetical composition in contemporary theatre. Levels of time, their distinction, and organization presented on stage are determined as well as characteristics of staging procedures in regard of presenting time is identified. Lehmann classifies the means of creating presence-effects and shows the importance of presence as a major artistic feature. Time turns out to be a shapeable configuration of theatrical design and is exhibited on stage. Chapter 4 traces more recent developments - offside and nevertheless critically

referring to the concept of postdramatic theatre. The category of transformation helps to locate and identify new characteristics of time-aesthetical procedures. Several presented essays support the idea of the central importance of presence-strategies and reveal further time-structures as laid out in contemporary dramatic procedures. Chapter 5 highlights the transitory moment of theatre-experiences referring to the link between an experience of a performance and its settlement in consciousness. Jens Roselt's (2008) phenomenological approach towards theatre draws attention to perception and its temporal constitution as related to an analysis of a performance. Roselt emphasizes the distinction between the subject of perception and its manner of perception. Subsequently he offers an analytic model that stresses the creative effort of the spectator. The distinctive moment, an instant of irritated perception that a spectator experiences, is constitutive for the style of spectatorship. Chapter 6 presents the notion of theatre understood as an event. Essays of Martin Seel (2003) and Jean-Luc Nancy (2003) provide a philosophical in-depth analysis of time-structures that are given in a theatre-event. Different categories of experiencing presence are specified. Seel makes clear how theatre allows an encounter with presence, which derives from shattering the ordinary course of events. Chapter 7 focuses on the influence of media on time patterns in a so-called media-theatre that operates fortified with modern technology and presents a media-specific aesthetics of time. Several theoretical approaches (by Hans-Thies Lehmann 2008, Dirk Baecker 2007, Helga Nowotny 1994) introduced in this chapter indicate the potential of an actual real-presence on stage that is intensified by the competition with media communication. The virtual presence gathered through modern technology stresses the live process of a performance where temporal structures can reveal what is kept invisible within the single usage of media technology. Chapter 8 locates hidden tracks that conglomerates of presence can keep available in theatre. Theatrical procedures of deformation and translocation bear what lies beneath an obvious presence and widens the range for possible components of presence. Heiner Müller (1996), Franziska Schöbler (2004), and Hans-Thies Lehmann (2008) demonstrate with various theoretical ideas how a repressed past can appear on the surface and how closely presence is linked with deprivation and absence. In this regard it is shown that death and resurrection are core elements for understanding the time structures theatre comprehends. Again, the closing words try to make clear how fragile the constitution of presence is and how theatre can build awareness for it.

13. Lebenslauf

Verena Wallner, geboren 1982 in Graz.

Besuch des Wirtschaftskundlichen Realgymnasiums Salzburg, Matura 2001.

2003-2004 Studium der Anglistik und Amerikanistik an der Universität Wien,

seit 2004 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Diverse Praktika im Bereich Theaterregie, Hörspielproduktion und Kulturvermittlung, Workshops und Kurse zu Schauspieltechniken. Mehrere Auslandsaufenthalte in Irland.