

Forum

Modernes Theater

Schriftenreihe | Band 51

Teresa Kovacs, Koku G. Nonoa (Hrsg. / Eds.)

# Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater / Postdramatic Theatre as transcultural Theatre

Eine transdisziplinäre Annäherung / A transdisciplinary approach



narr  
ranok  
e\atte  
mpto

Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater  
Postdramatic Theatre as transcultural Theatre

Forum

# Modernes Theater

Schriftenreihe | Band 51

---

begründet von Günter Ahrends (Bochum)

herausgegeben von Christopher Balme (München)

Teresa Kovacs, Koku G. Nonoa (Hrsg. / Eds.)

**Postdramatisches Theater als  
transkulturelles Theater /  
Postdramatic Theatre as  
transcultural Theatre**

Eine transdisziplinäre Annäherung /  
A transdisciplinary approach

Unter Mitarbeit von Erin Johnston-Weiss

narr\|f  
ranck  
e\|atte  
mpto

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Büro der Vizerektorin für Forschung,  
Forschungsschwerpunkt Kulturelle  
Begegnungen - Kulturelle Konflikte,  
Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät



© 2018 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG  
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Internet: [www.narr.de](http://www.narr.de)  
E-Mail: [info@narr.de](mailto:info@narr.de)

CPI books GmbH, Leck

ISSN 0935-0012

ISBN 978-3-8233-8191-4

# Inhalt

<i>Teresa Kovacs (University of Michigan) &amp; Koku G. Nonoa (Universität Innsbruck)</i>	
Vorwort / Preface . . . . .	9
<i>Konzepte, Paradigmen, Theorien</i>	
<i>Patrick Primavesi (Universität Leipzig)</i>	
Überschreitung des (postdramatischen) Theaters . . . . .	23
<i>Günther Heeg (Universität Leipzig)</i>	
Was ist das transkulturelle Theater? . . . . .	39
<i>Julius Heinicke (Hochschule Coburg)</i>	
Post-Hegel, postdramatisch, transkulturell?. Überlegungen zu einer Ästhetik der Entähnlichung . . . . .	55
<i>Teresa Kovacs (University of Michigan) &amp; Katharina Pewny (Ghent University)</i>	
Travelling Concepts, Travelling Theatre?. Transcultural Translations of Performance in Wunderbaum's <i>Looking for Paul</i> . . . . .	71
<i>Roundtable discussion with Christopher Balme (New Zealand, Germany), Günther Heeg (Germany), Eiichiro Hirata (Japan), Patrick Primaversi (Germany), Mziwoxolo Sirayi (South Africa), and Janine Lewis (South Africa). Moderator: Koku G. Nonoa (Togo, Austria)</i>	
The Concept of World Theatre in Postdramatic Context: Scientific and Aesthetic Points of Reference and Implications . . . . .	87
<i>Performative Praktiken und Postkoloniale Lektüren</i>	
<i>Janine Lewis (Tshwane University of Technology)</i>	
Warping: (re)conceptualising contemporary wedding rituals as an immersive theatre experience in South Africa . . . . .	99
<i>Eiichiro Hirata (Keio University)</i>	
Nô als transkulturelles Theater . . . . .	123

<i>Guy Zimmerman (University of California at Irvine)</i> The Performance of Counter-Sorcery in Lemi Ponifasio's <i>Tempest: Without a Body</i> . . . . .	135
<i>Fabian Lehmann (Universität Bayreuth)</i> Wiederholt und Durchgespielt: Deutscher Kolonialismus in Christoph Schlingensief's <i>The African Twin Towers</i> . . . . .	153
<i>Entgrenzung und Überschreitung</i>	
<i>Lore Knapp (Universität Bielefeld)</i> Transkulturalität in Schlingensief's postdramatischen Inszenierungen <i>ATTA ATTA</i> und <i>Via Intolleranza II</i> . . . . .	179
<i>Koku G. Nonoa (Universität Innsbruck)</i> Jenseits der Freizeitgattungen: Schlingensief's <i>Aktion 18, „tötet Politik!“</i> . . .	199
<i>Jack Davis (Truman State University)</i> Excess, Failure, Over-identification: the Influence of Camp on Schlingensief's Making of Transcultural Theatre . . . . .	221
<i>Marina Ortrud Hertrampf (Universität Regensburg)</i> Das <i>Nuevo Teatro Español</i> als postdramatisches Theater transkultureller Prägung: Der Fall Luis Riaza . . . . .	237
<i>Ralf Schnell (Universität Siegen)</i> „Doch nichts ist ungeheurer als die Natur“ – Transkulturalität und Universalität bei Elfriede Jelinek . . . . .	253
<i>Kollektivität und (Post-)Migration</i>	
<i>Julia Prager (Technische Universität Dresden)</i> Blöße-Geben. Postdramatische Spielformen der Exophonie in Nicolas Stemanns Inszenierung von Jelineks <i>Die Schutzbefohlenen</i> und Rabih Mroués <i>Riding on a Cloud</i> . . . . .	265
<i>Jan-Tage Kühling (Freie Universität Berlin)</i> Mengen, Netze, Schwärme: transkulturelle Inszenierungsstrategien topologischer und imaginärer Kollektivität . . . . .	285
<i>Kevin Rittberger (Berlin)</i> Transkulturalität und das Theater der Vorahmung . . . . .	301

*Ernest W.B. Hess-Lüttich (Berlin/Bern/Kapstadt)*

Ästhetische Erziehung zum *Kiezdeutsch*?. Anmerkungen zum multi-/inter-/  
transkulturellen Theater anlässlich aktueller Inszenierungen am Berliner  
Gorki . . . . . 323

*Olivia Landry (Lehigh University)*

Anger as Theatrical Form in Sasha Marianna Salzmann's *Zucken* . . . . . 343

Autor\_innenverzeichnis . . . . . 357



## Vorwort

Teresa Kovacs (University of Michigan) & Koku G. Nonoo (Universität Innsbruck)

Dem vorliegenden Band liegt die Frage zugrunde, inwieweit das Paradigma des postdramatischen Theaters geeignet ist, um eine transkulturelle Theaterwissenschaft zu begründen bzw. um Theaterarbeiten analytisch zu beschreiben, die bewusst nationale, kulturelle sowie fachliche Grenzen überschreiten und die alternative Modelle erproben, um Gemeinschaft herzustellen. Der Band geht von der Beobachtung des Theaterwissenschaftlers Hans-Thies Lehmann aus, der in seiner 1999 publizierten Studie *Postdramatisches Theater* konstatierte, dass postdramatische Theaterformen und Inszenierungspraktiken nicht so sehr an Repräsentation, sondern viel eher an der Herstellung der Erfahrung des Realen interessiert sind. Dies spiegelt sich in der oftmals provokanten, körperzentrierten Präsenz der Künstler\_innen sowie der Unmittelbarkeit der gemeinsamen Erfahrung von Akteur\_innen und Publikum wieder.<sup>1</sup>

Lehmans Fokussierung auf theatrale und performative Praktiken erlaubt es, Auf- und Ausführungen in den Blick zu nehmen, ohne einem Text und damit wiederum einem Theater der nationalen Sprachen, das immer erst in andere Kulturräume übersetzt werden muss, zu großes Gewicht zu verleihen. Darüber hinaus wird es möglich, zeitgenössische Spielformen aus historischer Perspektive zu diskutieren, ohne sie ausschließlich auf das literaturzentrierte Theater zu beziehen.

Das postdramatische Theater bearbeitet theatrale und performative Praktiken heterogener kultureller Kontexte ohne sie hierarchisch zu organisieren. Auf diese Weise durchkreuzt es simplifizierende Unterscheidungen von „Eigenem“ und „Fremdem“, aber auch geschlossene Konzepte von Tradition und Traditionsaneignung und stellt stattdessen komplexere Relationen her. Lehmann selbst schlägt eine „stärker transkulturell orientierte Betrachtungsweise“ vor. Er betont, dass „das dramatische Theater Europas eine Sonderentwicklung“

---

1 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, S. 241-242.

sei, weshalb ihm „die Relativierung des spezifisch europäischen Theatermodells durch transkulturell orientierte Forschung überaus wichtig“<sup>2</sup> erscheine. Der Band schlägt daher vor, das postdramatische Theater auch als transkulturelles Theater im Sinne Günther Heegs aufzufassen.<sup>3</sup> Die Beiträge des Bandes greifen diese Engführung von Postdramatischem und Transkulturellem auf und entwickeln davon ausgehend und darüber hinausgehend Methoden und Analyseverfahren gegenwärtiger Theaterformen und Inszenierungen.

Die Reflexion des Postdramatischen aus der Perspektive des Transkulturellen und umgekehrt lässt beide Konzepte konkreter fassen und verdeutlicht, welche vielfältigen analytischen Möglichkeiten im Dialog beider Konzepte entstehen. Während das Konzept des postdramatischen Theaters aus der aktuellen theaterwissenschaftlichen Forschung kaum noch wegzudenken ist, findet man den Begriff des transkulturellen Theaters bislang weit seltener in der bestehenden Forschungsliteratur aufgegriffen. Was beide Konzepte allerdings teilen, ist die Unschärfe ihrer Definition. „Transkulturelles Theater“ wird oftmals synonym zu verwandten Konzepten wie inter- und multikulturelles Theater verwendet. Das Konzept des postdramatischen Theaters wiederum hat im deutschsprachigen Raum mittlerweile ein paradoxes Eigenleben erfahren, es hat sich nicht nur aufgrund üblicher Einordnungstendenzen in eine Kunsttradition zu einem Synonym des Regietheaters und der Postmoderne entwickelt, sondern es wird auch verkürzt als „Theater gegen den Text“ oder als den Neoliberalismus stützende Spielform definiert.<sup>4</sup>

Daher scheint am Beginn eines Bandes, der das Postdramatische für die transkulturelle Untersuchung zeitgenössischer und internationaler Arbeiten stark machen will, eine nochmalige historische Kontextualisierung von Relevanz zu sein: Der Begriff des Postdramatischen wurde in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft erstmals von Andrzej Wirth 1987 aufgegriffen, um die damals aktuellsten Formen von Theater zu charakterisieren (allerdings in der Schreibweise „post-dramatisch“). Wirths Beschäftigung mit Theaterformen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist deutlich geprägt von Jean-François Lyotards frühem Ansatz des performativen Theaters. Dieser führte den Begriff der „affirmativen Ästhetik“ ein, um neue Theaterformen zu beschreiben, die durch die „Unabhängigkeit, die Gleichzeitigkeit der Töne/Geräusche, der

---

2 Hans-Thies Lehmann in: „Für jeden Text das Theater neu erfinden‘: Gespräch mit Pia Janke, Karen Jürs-Munby, Hans-Thies Lehmann, Monika Meister, Artur Pelka“, in: Pia Janke, Teresa Kovacs (Hgg.), *Postdramatik. Reflexion und Revision*, Wien 2015, S. 33-45, hier S. 45.

3 Vgl. Günther Heeg, *Das Transkulturelle Theater*, Berlin 2017.

4 Vgl. z. B. Bernd Stegemann, *Kritik des Theaters*, Berlin 2013.

Wörter, der Körper-Figuren, der Bilder“ gekennzeichnet sind, und die die „Zeichenbeziehung und deren Kluft“ abschaffen.<sup>5</sup> Wirths Anliegen war es, mit dem Begriff „post-dramatisch“ zunächst einen blinden Fleck im theaterwissenschaftlichen Diskurs zu markieren und die Aufmerksamkeit auf all jene Formen zu lenken, die aufgrund ihrer Abweichung von konventionellen Genres bis dahin kaum rezipiert wurden. Wirth entwickelte seinen Ansatz ausgehend von prominenten Theaterarbeiten von u.a. Robert Wilson, Pina Bausch, Richard Foreman und George Tabori. Er betonte in verschiedenen Publikationen im Kontext der Debatte um die Postmoderne, dass sich das Theater in eine Richtung verändern würde, die die Dekonstruktion der Dichotomie Drama – Theater zur Folge hat.

Hans-Thies Lehmann griff den Begriff „postdramatisch“ von Wirth auf. Er verwendete ihn erstmals 1991, um in seinen Vorbemerkungen zur Publikation *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie* „Formen des neuen und neuesten Theaters der (Post-)Moderne“ zu beschreiben, die „jenseits des Dramas“<sup>6</sup> angesiedelt sind. Mit seiner Publikation *Postdramatisches Theater* legte er schließlich eine erste umfangreiche Studie vor, die den Anspruch hatte, bestehende Forschungsansätze zusammenzuführen und Beschreibungskategorien für zeitgenössische Spiel- und Inszenierungsformen zu finden.

Obwohl das Konzept des postdramatischen Theaters in der deutschsprachigen Forschung fest etabliert ist, wurde es teilweise bereits ad acta gelegt bzw. stellen einige Theaterwissenschaftler\_innen in Frage, ob er für das Nachdenken über zeitgenössische Formen und Praktiken des Theaters überhaupt noch brauchbar ist.<sup>7</sup> Nicht nur zeigen die in diesem Band versammelten Beiträge, dass das Konzept des Postdramatischen immer noch aktuell ist, sondern vielmehr plädiert der Band für einen bewussten „Umweg“ zu diesem Konzept in der deutschsprachigen Forschung aus einer kritischen, gegenwärtigen Perspektive, anstatt vorschnell einzig die „Überwindung“ des Konzepts zu proklamieren. Diesem Umweg, so möchten wir argumentieren, wohnt großes Potential inne, um einen die Grenzen des deutschsprachigen Raums überschreitenden fachlichen Diskurs über Theater zu führen. Nachdem nämlich das Konzept lange Zeit als ein „deutsches Phänomen“ diskutiert und zurecht auch problematisiert wurde, erfährt es aktuell international immer größere Aufmerksamkeit und

---

5 Jean-François Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982, S. 21.

6 Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991, S. 2.

7 Einer der frühesten Sammelbände, der diese Frage stellt, ist: Stefan Tigges (Hg.), *Dramatische Transformationen*, Bielefeld 2008.

kann daher als eine Basis für einen umfangreichen, internationalen Dialog dienen. Zugleich erlaubt es der historische und kulturübergreifende Ansatz des postdramatischen Theaters, in verschiedenen Wissenschaftslandschaften produktiv weitergedacht und mit anderen bestehenden Methoden und Theorien in Verbindung gebracht zu werden. Auch Künstler\_innen außerhalb des deutschsprachigen bzw. europäischen Raums beziehen sich mehr und mehr auf dieses Konzept und ordnen ihre Arbeiten im Bereich des postdramatischen Theaters ein.<sup>8</sup>

Die Konzepte des transkulturellen-, inter- und multikulturellen Theaters werden im Band als deutlich voneinander abweichende Konzepte reflektiert, die jedoch verbindet, dass sie kulturelle Begegnungs-, Erfahrungs- und Aushandlungsprozesse zeiträumlich bearbeiten – wenn auch grundlegend verschieden. Theaterarbeiten, denen trans-, inter- oder multikulturelle Konzepte zugrunde liegen, ordnen sich um Kategorien des „Eigenen“ und „Fremden“, wobei diese Kategorien im interkulturellen oder multikulturellen Theater anders besetzt sind als im Denken des Transkulturellen. Günther Heeg folgend wird das Transkulturelle Theater in diesem Band nicht als eigene Ausformung oder Genre verstanden, sondern als Erkenntnis- und Handlungsmodell.<sup>9</sup>

Als genuin kulturelle Praktik weist das Theater im gegenwärtigen Zeitalter der Globalisierungs- und Internationalisierungsprozesse zunehmend transnationale und -kontinentale Begegnungsformen globaler Kulturen auf. Während aber „globale Kulturen [...] durch ihre Fluidität, Grenzverschiebung bzw. -aufhebung“ gekennzeichnet sind, wie Dorothee Kimmich und Schamma Schahadat anmerken, „entwickeln [sie] dabei auch neue Strategien des Ein- und Ausschlusses.“<sup>10</sup> Die ästhetische und wissenschaftliche Reichweite dieser Sachlage eruiert das postdramatische Theater als transkulturelles Theater.

Der Band versammelt Beiträge von Theatermacher\_innen und von Forscher\_innen verschiedener Disziplinen aus Europa, Afrika, Nordamerika und Asien. Er setzt sich aus ausgewählten und zu längeren Beiträgen ausgearbeiteten Vorträgen sowie einer Podiumsdiskussion der gleichnamigen internationalen Konferenz zusammen, die zwischen 14. und 16.4.2016 in Innsbruck stattgefunden hat. Die Konferenz wurde von Koku G. Nonoa im Rahmen des For-

---

8 Siehe bspw. die Sammelbände: José Romera Castillo (Hg.): *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid 2017; Zuzana Augustová, Jan Jiřík, Daniela Jobertová (Hgg.), *Horizonty evropského dramatu*, Prag 2017; Katalin Trencsényi, Bernadette Cochrane (Hgg.), *New Dramaturgy*, London 2014.

9 Vgl. Heeg, S. 14.

10 Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat (Hgg.), *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld 2012, S. 8.

schungsfelds „Dynamik der Ordnung(en)“ vom Forschungsschwerpunkt „Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte“ der Universität Innsbruck initiiert und gemeinsam mit Michaela Senn und Johanna Zorn organisiert. Der Band präsentiert aber auch darüber hinausgehende Beiträge, die Themenfelder und Fragestellungen abdecken, die im Rahmen der Konferenz nicht oder nur am Rande thematisiert werden konnten. Anliegen ist es, die transdisziplinäre Forschung als einen integrativen Forschungsansatz für den Sammelband fruchtbar zu machen, um so den gegenseitigen akademischen und praktischen Transfer von Wissen über Theaterforschung und -praxis hervorzuheben und die Kluft zwischen Wissen und Praxis in Bezug auf Theater zu überwinden.

Die Beiträge orientieren sich an den von Hans-Thies Lehmann und Günther Heeg entwickelten Begrifflichkeiten. Sie diskutieren beide Konzepte kritisch, erweitern diese durch alternative Ansätze und verweisen damit auf die Produktivität, die beide Begrifflichkeiten in Kombination mit Theorien und Methoden anderer Disziplinen entwickeln können. Der Band präsentiert ein umfangreiches Spektrum an Theorien und Methoden, wobei die Theorie- und Methodendiskussion stets anhand konkreter Analysen veranschaulicht und erprobt wird. Obwohl der Fokus des Bandes auf Arbeiten liegt, die in Europa (v. a. in Deutschland) produziert oder gezeigt wurden, erweitert der Band dieses Spektrum um Arbeiten, die in anderen kulturellen Kontexten erarbeitet und vorgeführt wurden, und lädt damit hoffentlich auch zu einer Neuperspektivierung der europäischen und außereuropäischen Theaterlandschaft ein.

Der Band gliedert sich in vier Bereiche: „Konzepte, Paradigmen, Theorien“, „Performative Praktiken und Postkoloniale Lektüren“, „Entgrenzung und Überschreitung“, „Kollektivität und (Post-)Migration“.

Der erste Abschnitt „Konzepte, Paradigmen, Theorien“ präsentiert sowohl theoretische Reflexionen der Konzepte „Postdramatisches Theater“ und „Transkulturelles Theater“, stellt aber auch darüber hinausgehende theoretische Konzepte und Methoden vor, um das transkulturelle Potential zeitgenössischer Theaterformen zu beschreiben. Dieser Teil wird mit einer international besetzten Podiumsdiskussion beschlossen, die das historische Konzept des „Welttheaters“ im Kontext des postdramatischen und transkulturellen Theaters diskutiert. Die Aufsätze des zweiten Themenbereichs stellen anhand einer theoretisch reflektierten Projektbeschreibung sowie mit Hilfe konkreter Inszenierungsanalysen Spielformen vor, die das Fremde im Eigenen durch die Reflexion performativer Praktiken und durch postkoloniale Lektüren sichtbar machen. In den Blick genommen werden Arbeiten, die im europäischen und außereuropäischen Raum realisiert wurden. Der dritte Teil beschäftigt sich mit höchst unterschiedlichen Strategien der Entgrenzung und Überschreitung des

Theaters. Der Fokus liegt auf Arbeiten Christoph Schlingensiefs, dessen bereits in den frühen 1990er Jahren beginnende Arbeit an der Überschreitung und Entgrenzung des Theaters nach wie vor singular im deutschsprachigen Raum ist. Darüber hinaus werden textuelle Strategien in den Blick genommen, die über nationale Grenzziehungen hinausgehen. Der vierte und letzte Bereich hinterfragt Inszenierungsformen von „Kollektivität und (Post-)Migration“ im Verhältnis zum postdramatischen Theater. Ein Schwerpunkt liegt auch in diesem Bereich auf der Analyse konkreter Theaterarbeiten, darüber hinaus wird mit dem „Theater der Vorahmung“ ein Konzept reflektiert, das in unserer von Diskussionen um Migration, Identität und Zugehörigkeit geprägten Gegenwart ein anderes Modell des Welt-Werdens im Raum des Theaters vorstellt.

Wir bedanken uns bei allen, die diese Buchpublikation unterstützt und damit erst möglich gemacht haben. Allen voran bei Erin Johnston-Weiss und Eva Triebel, die bei der Transkription der Podiumsdiskussion und beim Lektorat der englischsprachigen Beiträge mitgearbeitet haben. Darüber hinaus beim Land Tirol, der Universität Innsbruck vertreten durch das Vizerektorat für Forschung, die Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät und den Forschungsschwerpunkt „Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte“ für die finanzielle Unterstützung des Projekts. Nicht zuletzt gilt ein großes Dankeschön dem Herausgeber dieser Reihe, Christopher Balme, und Kathrin Heyng, unserer Lektorin beim Narr Francke Attempto Verlag, die uns während des Entstehungsprozesses des Buches mit hilfreichen Tipps und Anregungen zur Seite gestanden sind.

Ann Arbor, Innsbruck, Juli 2018

## Preface

Teresa Kovacs (University of Michigan) & Koku G. Nonoo (University of Innsbruck)

The present volume is based on the question of how suitable for the foundation of transcultural theatre studies the paradigm of postdramatic theatre is. Moreover, the volume is interested in how useful it can be for analytically describing theatrical works which consciously cross national, cultural and disciplinary boundaries and which test alternative models for creating a sense of community. This volume takes as its point of departure an observation by Hans-Thies Lehmann, who stated in his 1999 published study *Postdramatisches Theater (Post-dramatic Theatre)* that postdramatic theatre forms and practices of production are not so much interested in representation, but in creating an experience of the real. This is reflected in the often provocative, body-centered presence of artists and the immediacy of the joint experience of actor and audience.<sup>11</sup>

Lehmann's focus on theatrical and performative practices allows us to consider performance and implementation without placing too much emphasis on a particular text and thus, in turn, on a theatre of national languages, which must always be translated in order to be comprehensible in other cultural spaces.

Postdramatic theatre addresses theatrical and performative practices of heterogeneous cultural contexts without organizing them hierarchically. In this way, it negates not only simplistic and simplifying distinctions between one's "own" and "foreign", but also closed concepts of tradition and its adoption, creating more complex relations. Lehmann himself proposes a "more strongly transculturally oriented perspective." He stresses that "the dramatic theatre of Europe" was a "special development", which is why he considers "the relativisation of the specifically European model of theatre by transculturally oriented research as highly important."<sup>12</sup> Thus the present volume suggests thinking of

---

11 Cf. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, London 2006, p. 134-135.

12 Hans-Thies Lehmann in: "Für jeden Text das Theater neu erfinden: Gespräch mit Pia Janke, Karen Jürs-Munby, Hans-Thies Lehmann, Monika Meister, Artur Pelka", in: Pia Janke, Teresa Kovacs (eds.), *Postdramatik. Reflexion und Revision*, Vienna 2015, p. 33-45, here p. 45. Translated by Eva Triebel.

postdramatic theatre as a transcultural theatre in the sense of Günther Heeg.<sup>13</sup> The contributions to this volume take up this narrow conceptualization of the postdramatic and transcultural and develop methods and analytical procedures for contemporary forms of theatre and production.

The reflexion of the postdramatic from the transcultural perspective and vice versa makes it possible to more concretely grasp both concepts and reveals the large variety of analytical possibilities created by a dialogue between the two concepts. While it is hard to imagine contemporary theatre studies without the concept of postdramatic theatre, the concept of transcultural theatre has been significantly less frequently addressed in the existing literature. What both concepts share, however, is the imprecision of their respective definitions.

“Transcultural Theatre” is often used synonymously with related concepts such as inter- and multicultural theatre. The concept of postdramatic theatre, in turn, has taken on a paradoxical life of its own in the German-speaking world; it has not only become a synonym for director’s theatre and postmodernity due to their common tendencies towards categorization according to art traditions, but it is also discussed in simplified terms as “theatre against the text” or as a dramatic genre supporting neoliberalism.<sup>14</sup>

This is why it seems relevant to begin this volume, which seeks to promote the Postdramatic for the transcultural analysis of contemporary and international works, with yet another historical contextualisation: the term ‘Post-dramatic’ (albeit spelled “post-dramatic”) was first taken up in German theatre studies by Andrzej Wirth in 1987 to characterize the then-latest forms of theatre. Wirth’s discussion of theatre forms of the second half of the 20<sup>th</sup> century is clearly shaped by Jean-François Lyotard’s early performative theatre approach.

It was he who introduced the term “affirmative aesthetics” to describe new forms of theatre which are characterized by the “independence and the simultaneity of noises-sounds, of words, body arrangements, images” and which abolish the “sign relation and its hollowness.”<sup>15</sup> With the term “post-dramatic”, Wirth initially sought to mark a blind spot in academic theatre discourse and to direct attention to all those forms which had largely been ignored because of their divergence from conventional genres. Wirth developed his own approach based on prominent theatre works like, e.g., those by Robert Wilson, Pina Bausch, Richard Foreman, and George Tabori. In the context of the postmo-

---

13 Cf. Günther Heeg, *Das Transkulturelle Theater*, Berlin 2017.

14 Cf., e.g. Bernd Stegemann, *Kritik des Theaters*, Berlin 2013.

15 Jean-François Lyotard, “The tooth, the palm,” in: *SubStance* 15 (1976), pp. 105–110, here p. 109.

dernism debate, he stressed in various publications that theatre had changed in a way that would result in the deconstruction of the drama – theatre dichotomy.

Hans-Thies Lehmann adopted Wirth's term "post-dramatic". He first used it in his initial remarks on the 1991 publication *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie* to describe "forms of new and latest theatre in (Post-)Modernity" which are situated "beyond drama."<sup>16</sup> In his publication *Postdramatic Theatre* he presented his first comprehensive study aimed at bringing together existing research approaches and finding descriptive categories for contemporary forms of play and performance.

Even though the concept of postdramatic theatre is firmly established in the German-speaking research context, it has already been partly abandoned, and there is increasing doubt that it is still useful for analyzing contemporary theatre forms and practices.<sup>17</sup> The contributions in this volume show not only that the concept of the Postdramatic is still up-to-date, but also advocate that German-speaking research take a deliberate detour to postdramatic theatre from a contemporary critical perspective instead of simply proclaiming that this concept should be "overcome." This detour, we shall argue, bears great potential for leading scholarly discourse beyond the boundaries of the German-speaking world.

This is because this concept, after having been discussed and, rightly, called into question as a "German phenomenon", is increasingly attracting international attention and can therefore serve as the basis for comprehensive, international dialogue. Simultaneously, the historical and cross-cultural approach of postdramatic theatre can be productively advanced in various academic disciplines and be placed in relation to other existing methods and theories. Furthermore, artists from outside of the German-speaking and/or European geographical context are increasingly referring to this concept, situating their work in the field of postdramatic theatre.<sup>18</sup>

Trans-, inter- and multicultural theatre are reflected upon in this volume as clearly divergent concepts, which are however still related insofar as they address cultural processes of encounter, experience and negotiation in spatiotemporal terms – albeit in fundamentally different ways. While works of theatre based on trans-, inter- and multicultural concepts situate themselves in terms

---

16 Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991, p. 2. Translated by Eva Triebel.

17 One of the earliest edited volumes that raised this question is: Stefan Tigges (ed.), *Dramatische Transformationen*, Bielefeld 2008.

18 Cf., e.g., the edited volumes: José Romera Castillo (ed.): *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid 2017; Zuzana Augustová, Jan Jiřík, Daniela Jobertová (eds.), *Horizonty evropského dramatu*, Prag 2017; Katalin Trencsényi, Bernadette Cochrane (Eds.), *New Dramaturgy*, London 2014.

of the categories “own” and “foreign”, there are conceptualized differently in intercultural and multicultural theatre than in the transcultural context. According to Günther Heeg, in this volume transcultural theatre is not understood to be a form or genre in its own right, but as an epistemic and action model.<sup>19</sup> As a genuinely cultural practice, theatre in the contemporary context of globalization and internationalization increasingly displays transnational and transcontinental forms of encounter among global cultures. However, while “global cultures [...] are marked by their fluidity and the shift or, respectively, abolishment of boundaries”, as Dorothee Kimmich and Schamma Schahadat note, “[they] also develop new strategies of in- and exclusion in this process.”<sup>20</sup> The aesthetic and academic scope of this situation is explored by postdramatic theatre as transcultural theatre.

This volume unites contributions by theatre makers and researchers across various disciplines from Europe, Africa, North America, and Asia. It is made up of selected talks that have been elaborated into longer contributions as well as a roundtable held at an international conference with the same title, which took place in Innsbruck between April 14 and 16, 2016. The conference was initiated by Koku G. Nonoa within the framework of the University of Innsbruck’s “Dynamics of the Order(s)” within the research area “Cultural Encounters – Cultural Conflicts” and was organised together with Michaela Senn and Johanna Zorn. In addition to that, this volume presents contributions covering topics and questions that could not be addressed in depth at this conference. The aim is to cement transdisciplinary research as an integrative research approach for this edited volume in order to highlight a mutual academic and practical transfer of knowledge about theatre research and practice and to overcome the gap between theory and practice.

The contributions are oriented towards the terms developed by Hans-Thies Lehmann and Günther Heeg. They discuss both terms critically, expand them by introducing alternative approaches, thus emphasizing the productivity which both concepts can develop when combined with theories and methods from other disciplines.

This edited volume presents a comprehensive range of theories and methods, whereby every theoretical and methodological discussion is illustrated with and tested on concrete examples. Even though this volume focuses on works that were produced or performed in Europe (mainly in Germany), it supplements this spectrum with works created and staged in other cultural contexts and thus

---

19 See Heeg, p. 14.

20 Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat (eds.), *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld 2012, p. 8. Translated by Eva Triebel.

hopefully invites a new perspective on the European and non-European theatrical landscape.

The present volume is divided into four thematic areas: “Concepts, Paradigms, Theories”, “Performative Practices and Postcolonial Readings”, “Eliminating and Crossing Boundaries”, and “Collectivity and (Post-) Migration.” The first part, “Concepts, Paradigms, Theories”, is a theoretical reflexion on the concepts of “Postdramatic Theatre” and “Transcultural Theatre”, but beyond that also introduces theoretical concepts and models to describe the transcultural potential of contemporary theatre forms. This part concludes with a podium discussion with international participants debating the historical concept of ‘World Theatre’ in the context of postdramatic and transcultural theatre.

The contributions from the second thematic area draw upon theoretically reflective project description and concrete production analysis to present dramatic forms which make visible the “foreign” in one’s “own” by reflecting on performative practices and postcolonial readings. The works examined were created in both the European and non-European context. The third part of this volume sheds light on highly differentiated strategies of eliminating and crossing the boundaries of theatre. Emphasis is put on Christoph Schlingensiefel, whose transgressive works are still unique in the German-speaking area since his debut as a theatre director in the early 1990’s. Additionally, textual strategies are explored which serve to transcend national boundaries.

The fourth and last part calls into question forms of staging “Collectivity and (Post-)Migration” in relation to postdramatic theatre. This section also focuses on the analysis of concrete theatre works, and beyond that, the reflexion on the concept of “Theatre of ‘Pre’mitation”, which in our discussion of migration, identity and belonging proposes an alternative approach to “becoming a world” in the theatrical sphere.

We would like to thank all those who have supported and thus made possible this publication. Above all, we are grateful to Erin Johnston-Weiss and Eva Triebel, who helped transcribe the podium discussion and proofread the contributions in English, but also to the federal state of Tyrol, the University of Innsbruck represented by the Vice Rectorate for Research, the Faculty of Philology and Cultural Studies and the Research Area “Cultural Encounters – Cultural Conflicts” for financially supporting the project. Last but not least, we would like to express our gratitude towards the publisher of this volume, Christopher Balme, and Kathrin Heyng, our editor at Narr Francke Attempo publishing house, who assisted us with helpful advice and valuable suggestions during the work on this edited volume.

Ann Arbor, Innsbruck, July 2018



# **Konzepte, Paradigmen, Theorien**



# Überschreitung des (postdramatischen) Theaters

Patrick Primavesi (Universität Leipzig)

Mit dem Begriff *postdramatisches Theater* lassen sich verschiedene Tendenzen in der Theaterpraxis der letzten Jahrzehnte zusammenfassen. Damit geht es jedoch nicht nur um ästhetische oder formale Prinzipien, sondern auch um strukturelle und institutionelle Faktoren. Das sind vor allem neue Arbeitsweisen in einer zunehmend von technischen Medien geprägten Wahrnehmungswelt ebenso wie eine direktere Kommunikation mit Zuschauenden bis hin zu ihrer aktiven Teilnahme. Szenische Aktionen finden häufiger in urbanen Umgebungen außerhalb der Bühnenhäuser statt und schaffen eigene Räume und Situationen der Begegnung. Gewiss hat sich das Attribut „postdramatisch“ als hilfreich erwiesen, um die anhaltende Transformation zeitgenössischer Theaterformen zu beschreiben und deren Verhältnis zur Tradition des Dramas ebenso wie zu den historischen Avantgarden zu erhellen. Andererseits sind mittlerweile – vierzig Jahre nach der Prägung des Begriffs postdramatisches Theater durch den polnischen Theatertheoretiker Andrzej Wirth<sup>1</sup> und fast zwanzig Jahre nach dem Erscheinen von Hans-Thies Lehmanns gleichnamiger Studie<sup>2</sup> – eine Vielzahl von Problemen zu Tage getreten, welche zum Teil schon die Kategorie postdramatisch selber betreffen, vor allem aber aus ihrer verallgemeinerten, mitunter paradoxalen Anwendung resultieren. Geboten erscheint außerdem eine Erweiterung des diskursiven Horizonts auf *Kontexte* zeitgenössischer Theaterarbeit. Dabei sind Funktionen und Wirkungsweisen von theatralen Praktiken auch im Verhältnis zum Kulturbegriff und seiner Differenzierung mit Perspektiven der Transkulturalität zu diskutieren. Im Folgenden geht es um die Frage, inwieweit die für Theater, Tanz und Performance strukturell relevante Dynamik der *Überschreitung* (Transgression, Transition, Transformation etc.)

---

1 Vgl. Andrzej Wirth, *Flucht nach vorn. Gesprochene Autobiografie und Materialien*, Leipzig 2013, S. 261; sowie dessen Gießener Antrittsvorlesung, ebd., S. 206-207.

2 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999. Siehe dazu auch Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert. Sonderband Text + Kritik*, München 2004.

geeignet ist, die Kategorie des Postdramatischen auch in ihrer eigenen Historizität genauer zu bestimmen.

## 1. Postmoderne, prä/post und kein Ende

In seiner Studie *Das Postmoderne Wissen* konstatierte Jean-François Lyotard bereits 1982, dass die gängige Auffassung von Postmoderne als einer Stilrichtung und einer historisch begrenzten Epoche jenseits der Moderne problematisch bleibt.<sup>3</sup> Vielmehr hat jede Moderne ihre eigene Postmoderne, wird von dieser nicht einfach beendet und abgelöst, sondern selbst hervorgebracht, wie das auch Umberto Eco in seiner *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘* bemerkt hat.<sup>4</sup> So entfaltet die Postmoderne, als eine Phase der Ausweitung und Relativierung von sicher geglaubten Standpunkten, Methoden und Prinzipien, ihrerseits die Tendenz, neue Abgrenzungen und Dogmen hervorzubringen. Lyotard zufolge wäre das selbst schon zur Konvention gewordene Modell der epochalen Ablösung und Ersetzung eher zu überführen in ein prä/post-Verhältnis, in eine Dynamik der unablässigen Überprüfung, Auflösung und kritischen Reformulierung theoretischer Positionen. Dieser Ansatz ist auch für die Diskussion um postdramatische Theaterformen aufschlussreich. Anstatt darin bloß eine lineare Phase der Ablösung vom dramatischen Text zu sehen, ist vielmehr von einem Wechselverhältnis auszugehen, von beweglichen Korrelationen und Impulsen – keine vermeintliche Überwindung also, die nur zum unbewussten und zwanghaften Wiederholen des Verdrängten führen würde, sondern vielmehr – angelehnt an die Terminologie der Psychoanalyse – ein Prozess des *Durcharbeitens*, wie Lyotard ihn als eigentliche Leistung der modernen Kunst-Avantgarden beschrieben hat.<sup>5</sup> Damit wäre immerhin der Aporie zu begegnen, dass von einem völligen Verschwinden aller literarischen und theatralen Formen des Dramas ja auch dann keine Rede sein kann, wenn ihre einstweilige, auf das 18. Jahrhundert zurückgehende Vorherrschaft doch offenkundig beendet ist. So aber kann gesagt werden, der historische Gehalt des Begriffs „postdramatisches Theater“ liegt in der Relativierung des Dramas als eines – bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts zumeist noch absolut geltenden und hierarchisch übergeordneten – Paradigmas theatraler Praktiken.

Dass die Krise des Dramas bereits früher, nämlich Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzte und dass seither das zentrale Formprinzip des Dialogs immer weiter dekonstruiert wurde, hat Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas*

---

3 Vgl. Jean-François Lyotard, *Postmoderne für Kinder*, Wien 1987, S. 26.

4 Vgl. Umberto Eco, *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, München 1986, S. 77.

5 Vgl. Lyotard, S. 104-105.

schon 1956 ausgeführt. Darin geht er vom zunehmenden „Problematischwerden der dramatischen Form“ und ihrer „Verhinderung“ aus, die aber nicht bloß ein einziges Element der traditionellen, systematischen und normativen Gattungspoetik seit Aristoteles betrifft, sondern diese als solche in Frage stellt.<sup>6</sup> Grund dafür ist die am Drama besonders deutlich hervortretende Durchdringung literarischer Formen mit geschichtlichen Prozessen. In ihrer unvermeidlichen Auseinandersetzung mit Umbrüchen der gesellschaftlichen Realität, vor allem mit einem radikal veränderten Status des Subjekts in der modernen, industrialisierten und durchökonomisierten Massengesellschaft, stößt die im Drama noch auf das Menschenbild der Neuzeit gegründete Form des Dialogs an ihre Grenzen. Spätestens mit Erwin Piscator und Bertolt Brecht erwiesen sich neue Tendenzen zum Epischen, zur Unterbrechung der dramatischen Illusion und zur Einbindung übergreifender Diskurse als notwendige Alternativen zum Strukturprinzip des Dramas als einem dialogischen Austrag von Konflikten zwischen handlungsmächtigen Subjekten.

Darüber hinaus hat Brecht mit seiner Theorie des epischen Theaters, mit der verfremdenden Spielweise und der demonstrativen Selbstreflexion des Spiels bis hin zu den Lehrstücken die szenische Praxis ins Zentrum der Reflexion gestellt. Folgerichtig nannte er seine Theaterstücke auch nicht mehr Dramen, sondern *Stücke* oder *Versuche*. So zeigt sich gerade im Rückgang auf Brecht, dass schon die Avantgarden des Theaters der 1920er Jahre noch weit mehr in Bewegung gebracht haben als bloß eine Ablösung der aristotelischen Dramatik durch explizit epische Formen von Dramaturgie. Es ging zugleich um das Theater in seiner konventionellen Form, wie sie seit der Renaissance geprägt war durch eine zunächst höfische Kultur der Repräsentation und der damit verbundenen Machtausübung. Demgegenüber war die Geschichte des bürgerlichen Theaters stets begleitet von Spannungen zwischen einerseits der Instrumentalisierung von Theater für Zwecke der Repräsentation und andererseits der Entfaltung von Repräsentationskritik, sei es auf thematischer Ebene oder auch durch formale Tendenzen. Dieser Grundkonflikt wurde in den modernen Avantgarden und mit der Entstehung von explizit politischen Theaterformen noch verstärkt, indem hier die Dispositive des Dramas und der Darstellung dramatischer Rollen auch als solche in Frage gestellt und die davon ausgehende Normierung theatraler Praktiken überschritten oder unterlaufen wurde, nicht zuletzt im Hinblick auf die konventionell fixierte Distanz zwischen Bühne und Publikum. So stehen aktuelle Formen von postdramatischem Theater, wie von Lehmann gezeigt, in

---

6 Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1963, S. 12-13.

mehr oder weniger reflektierten Beziehungen zu den Traditionsbrüchen der Moderne, knüpfen an diese an als an ihre eigenen „Vorgeschichten“.<sup>7</sup>

Außerdem sind aber noch viele weitere Kontexte und Beziehungen zu reflektieren, die sich von gegenwärtigen Theaterformen zu anderen Epochen und Kulturen ergeben, gerade im Hinblick auf Wechselwirkungen zwischen theatralen Praktiken und ihren jeweiligen Institutionen, zwischen politischer und ästhetischer Repräsentation und Repräsentationskritik, im Rahmen von gesellschaftlichen, im weiteren Sinne kulturellen Diskursen und auch quer zu ihnen. Dafür erweist sich die Abgrenzung allein vom Drama als eine zu enge Perspektive, insofern sie fokussiert bleibt auf die in Europa nicht mehr als einige Jahrhunderte umfassende Epoche des literarisierten höfischen und bürgerlichen Kunsttheaters. Die in anderen Epochen der europäischen Kultur prägenden und auch im bürgerlichen Theater seit dem 18. Jahrhundert noch länger fortwirkenden Spieltraditionen des Mittelalters und der Renaissance (zumal der *commedia all'improvviso*) ebenso wie andere performative Praktiken, insbesondere Tanz und Musiktheater, kamen im Horizont einer neuen Theoretisierung und zugleich Kanonisierung des postdramatischen Theaters nur am Rande vor, ähnlich wie auch die außereuropäischen Theatertraditionen. Die Perspektive des postdramatischen Theaters blieb also selbst im Modus der Negation immer noch gebunden an das westeuropäisch geprägte Dispositiv des Dramas und der darstellenden Kunst, so dass Anschläge in theaterhistorischer und transkultureller Perspektive nur indirekt gegeben waren. Schließlich konnte der Begriff des Postdramatischen von literaturwissenschaftlichen Diskursen, insbesondere der Germanistik, dahingehend vereinnahmt werden, dass mitunter auch postdramatisches Theater nur als eine weitere Stilrichtung der dramatischen Literatur aufgefasst wurde. Dafür steht etwa das paradoxe Wort „Postdramatik“,<sup>8</sup> mit dem ein weiteres Mal die vielfältige kulturelle Praxis des Theaters auf die Entwicklung von Textgattungen reduziert wird, was zugleich eine gewisse Blindheit gegenüber längst ausdifferenzierten Disziplinen zur Erforschung der performativen Künste und Praktiken manifestiert.

Problematisch erscheint der Begriff Postdramatik, wenn damit als Genre wieder eingeführt werden soll, was längst aus dieser normativen Position verdrängt ist. Texte, die heute für eine aktuelle oder zukünftige Theaterpraxis entstehen, lassen sich nicht einfach als Postdramatik kategorisieren, auch wenn der Markt (Verlage, Schauspielschulen, Agenturen etc.) an griffigen Labels interessiert sein mag. Den Autorinnen und Autoren sollte jedenfalls nicht zugemutet

---

7 Vgl. Lehmann, S. 73-112.

8 Vgl. dazu insgesamt: Pia Janke, Teresa Kovacs (Hgg.), „Postdramatik“: *Reflexion und Revision*, Wien 2015.

werden, „Postdramen“ geschrieben zu haben. Angebracht wäre es, von *Schreibweisen* zu reden, die einzelne Elemente des Dramas ebenso reaktivieren können wie etwa Montage- und Überblendungstechniken des Films, die Aufsplitterung von Figuren in heterogene Instanzen, diskontinuierliche Handlungsverläufe oder den völligen Verzicht auf Handlung, die Arbeit mit veränderten räumlichen Beziehungen zwischen Szene und Publikum, und weitere Elemente von postdramatischem Theater. Diesem elementaren Bezug zu Praktiken entsprechen eher die Begriffe Theatertext oder Stück, was ja den Vorteil hat, etwas noch Unvollständiges anzuzeigen, Raum zu geben für die immer noch und immer wieder ausstehenden Prozesse der Lektüre, der Inszenierung und nicht zuletzt der Aufführung vor und mit Publikum.

Die Rezeption des mittlerweile in viele Sprachen übersetzten Buches *Postdramatisches Theater* hat aber noch ein weiteres Problem deutlich gemacht: Einerseits waren die darin diskutierten Phänomene und Begriffe wichtig für die Selbstreflexion und auch Legitimation von Theaterschaffenden verschiedenster Kulturen jenseits der bis dahin oft noch aus der Kolonialzeit andauernden Vorherrschaft des Dramas als der einzig anerkannten Form von Theater gerade auch da, wo es als Medium eines politischen Widerstands gedient hatte. Inzwischen hat sich aber gezeigt, dass auch in diesen anderen Kulturkreisen die Abgrenzung vom Drama allein noch nicht ausreicht, die Spezifik der jeweiligen Praktiken genauer zu erfassen. Jedenfalls kann gerade eine universalistische Auffassung von postdramatischem Theater den Blick versperren für die strukturellen Probleme, die Theaterarbeit derzeit in verschiedensten Kontexten erfährt. Diese haben vor allem zu tun mit dem Verhältnis von Theaterarbeit zur gesellschaftlichen Realität. So klafft eine Lücke zwischen den traditionellen Formen von ausdrücklich politischem Theater, zumal in der Verbindung der späten Stücke von Brecht mit einem realistischen Schauspielstil (z. B. in Indien oder Südamerika), und andererseits den eher indirekten Wirkungsweisen postdramatischer Formen, da diese kaum mehr auf Konfliktthemen oder Ideologien fixierbar sind. An der Debatte um die Frage „wie politisch ist das postdramatische Theater?“ hat Lehmann sich mit wichtigen Thesen beteiligt, zumal mit der Idee einer notwendigen Unterbrechung von Politik.<sup>9</sup> Insofern aber das Politische an den von ihm beschriebenen Theaterformen weder bloß in der Entgegensetzung zum Drama, noch in der Vermittlung inhaltlicher Botschaften liegen kann, ist hier noch von einer anderen Differenz auszugehen, die mit dem Begriff der Repräsentation selber zu tun hat.

---

9 Vgl. Hans-Thies Lehmann, „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“, in: *Theater der Zeit* 10 (2001), S. 10-12.

Auch für postdramatisches Theater ist zu unterscheiden, zwischen einer eher affirmativen oder eher kritischen Haltung und Arbeitsweise, zwischen naiver und möglicherweise subversiver Affirmation, zwischen expliziten Strategien und impliziten Taktiken.<sup>10</sup> Insofern ist aber die Kritik von Repräsentationsstrukturen keineswegs überholt. Zwar lässt sich einwenden, dass es keinen Ausweg aus dem für Theater elementaren Wechselverhältnis zwischen Präsenz und Repräsentation geben kann. Wie Jacques Derrida in seiner Lektüre der Theaterideen von Antonin Artaud gezeigt hat<sup>11</sup> und wie auch Jean-Luc Nancy betont, gibt es kein „Außerhalb“ der Repräsentation: „keine ‚Präsentation‘, die nicht schon in der ‚Repräsentation‘ ist, das heißt keine ‚Präsenz‘, die nicht Präsenz der einen den anderen gegenüber ist“<sup>12</sup>. Gleichwohl bleibt die Analyse mehr oder weniger offenkundiger Machtverhältnisse auch für eine aktuelle Theaterpraxis wichtig, die den Verlust der großen politischen Ideologien zu reflektieren versucht, etwa das Gespenstische in der Wiederkehr des Marxismus, dessen Erbschaft die Anerkennung von Schuld und eine Kritik an den historischen Idealen nötig macht. Die Dekonstruktion des Marxismus als System und Heilslehre eröffnet, wie Derrida selbst konstatierte, zugleich die Möglichkeit eines anderen Begriffs des Politischen. Demnach ist es das „emanzipatorische Begehren“, an dem unbedingt festzuhalten sei: „Das ist die Bedingung einer Re-politisierung, vielleicht die Bedingung eines anderen Begriffs des Politischen“<sup>13</sup>. Unverzichtbar ist vielleicht mehr denn je eine Programmatik von Emanzipation, Selbstermächtigung, *Self-empowerment* als konkrete Aufgabe eines auf neue Weise politischen Theaters wie auch als Potential *transkultureller* Begegnungen, die von theatralem, szenischen und performativen Praktiken ermöglicht werden.

## 2. Paradoxien der Selbstermächtigung

Die Notwendigkeit, angesichts der gegenwärtigen Entwicklungen in allen szenischen Künsten und Praktiken zu einer weitergehenden Differenzierung auch des Sammelbegriffs „postdramatisches Theater“ zu kommen, zeigt sich insbesondere im Hinblick auf ihren jeweiligen Bezug zu gesellschaftlichen Kontexten. So stehen die vielfältigen Theaterformen, die sich in den letzten Jahrzehnten ganz neu oder weiter entwickelt haben, häufig noch quer zu den Traditionen

---

10 Zu dieser grundlegenden Unterscheidung vgl. Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 92.

11 Vgl. Jacques Derrida, „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1985, S. 351-379.

12 Jean-Luc Nancy, *singulär plural sein*, Berlin 2004, S. 109.

13 Jacques Derrida, *Marx' Gespenster*, Frankfurt am Main 1996, S. 124.

eines explizit politischen Theaters, vermeiden eindeutige ideologische Botschaften und entziehen sich einer Instrumentalisierung für didaktische Zwecke. Dabei wird jedoch – als elementarster Aspekt von Kontextualität und gesellschaftlichem Bezug – immer wieder die Funktion und Bedeutung des Zuschauens reflektiert und bearbeitet, in komplexen Situationen der Begegnung, an unkonventionellen Spielorten und im öffentlichen Raum ebenso wie in medientechnischen Versuchsanordnungen. Die Integration des Publikums geschieht kaum mehr unvermittelt wie etwa bei den theatralen Aktivierungsformen der 1970er Jahre. Ein demgegenüber erweitertes Spektrum von Inszenierungs- und Spielweisen macht häufig Fremd- und Selbstbestimmung zugleich erfahrbar. Oft sind vermeintlich bloß Zuschauende auf mehreren Ebenen in ein szenisches Geschehen mit einbezogen, gleichzeitig in unterschiedlichen Funktionen: Mitwirkung, Teilnahme, Voyeurismus und Zeugeschaft. Umso mehr stellt sich daher die Frage, inwieweit auch gegenwärtige Theaterformen beitragen können zu einer Selbstermächtigung, zur Förderung einer selbstbestimmten Praxis.<sup>14</sup>

Jedenfalls können Zuschauende im Theater, auch bei einer äußerlichen Passivität und Distanz emotional und gedanklich weitaus aktiver sein als bei einem wiederum spektakulären selbstmächtigen Agieren, sei es auf der Bühne oder im öffentlichen Raum. Von daher wäre zu fragen, ob weiterhin noch von einer Emanzipation des Publikums als einem politischen Ziel von Theaterarbeit zu sprechen wäre, oder vielleicht eher von längst schon emanzipierten Zuschauenden, die jedenfalls keine Bevormundung mehr brauchen? Wie aber sieht dann politisches Theater aus, wenn das Gefälle des Wissens und des kritischen Bewusstseins außer Kraft gesetzt wird? Welcher Art sind die Wahrnehmungen und Erfahrungen, die dann gemacht werden können, wenn die Spielleitung selbst aufs Spiel gesetzt und in eine Art kollektiver Produktion überführt wird? Inwieweit ist das überhaupt möglich und was wird dabei preisgegeben? Inwieweit kann ein solches Geschehen noch geplant und beeinflusst werden und welche Art von Impulsen ist dafür hilfreich?

In seinem Buch *Das Unbehagen in der Ästhetik* beschreibt Jacques Rancière das gegenwärtig erfahrbare Ende der „ästhetischen Utopie“, eine Ohnmacht der Kunst im Hinblick auf die Bedingungen des gesellschaftlichen Daseins. Indem Rancière Kunst grundsätzlich als eine „Aufteilung des Sinnlichen“ definiert, etwa als Anordnung von Körpern „in einem spezifischen Raum und in einer spezifischen Zeit“, gelangt er zur Annäherung vermeintlich selbstgenügsamer,

---

14 Vgl. Wolf-Andreas Liebert, Kristin Westphal (Hgg.), *Performances der Selbstermächtigung*, Oberhausen 2015.