

Rezension zu

André Eiermann, Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste.

Bielefeld: transcript 2009. ISBN

978-3-8376-1219-6. 424 S. Preis: € 35,80.

von David Krych

Nach 'dem dramatischen' Theater und 'dem postdramatischen' Theater ist anscheinend sowohl die Denk- als auch Sachgeschichte an einen Punkt gelangt, der ein weiteres chronologisches Historisierungskonstrukt abverlangt: 'das' *postspektakuläre Theater*. In seiner Dissertation versucht André Eiermann "eine – oder vielmehr *die* – grundlegende Frage der Theaterwissenschaft [zu klären]: Was ist eine Aufführung?" (S. 12)

Gewiss lässt sich bereits am Anfang darüber streiten, ob dies nun tatsächlich 'die' grundlegende Frage der Theaterwissenschaft ist, da der Autor selbst von einer *Entgrenzung der Künste* spricht bzw. seine Publikation derart betitelt; jedoch – rückbezüglich zu seiner Fragestellung – die Pluralität der Betrachtung wieder auf einen schmalen Pfad der wissenschaftlichen Auseinandersetzung führt. Letztlich verleitet ihn das dazu, den Aufführungsbegriff mit einem großen Vokabular komplizierter und schwer definierbarer Begrifflichkeiten aufzuladen, während eine Reflexion über (s)einen Theaterbegriff auf einer halben Seite abgehandelt und als Konglomerat von Kunstformen stehen gelassen wird.

'Das' *postspektakuläre Theater* steht für eine reflexiv-kritische Positionierung gegenüber der Unmittelbarkeit und "den veränderten, permissiven Bedingungen des Spektakels" (S. 15), die demzufolge eine Kritik bzw. Reformierung 'des' *postdramatischen Theaters* darstellt. Es handelt sich also um eine Neugestaltung



'performativer' Theaterformen, welche, in Erika Fischer-Lichtes Sprachjargon, die "leibliche Ko-Präsenz"^[1] von ProduzentIn und RezipientIn nicht als grundlegende Bedingung für den Aufführungsbegriff erachten, sondern aus dem üblichen Zweierverhältnis in subtiler Manier ein Dreierverhältnis entstehen lassen: "Und wo Akteure sich zwar als anwesende bemerkbar machen, die gegenseitige Wahrnehmung zwischen ihnen und den Zuschauern jedoch unterbrochen ist, tritt der Dritte gewissermaßen auf [...] und schiebt sich *als* vermittelnder Dritter *zwischen* Akteur und Zuschauer" (S. 23). Anhand dieser psychoanalytisch geprägten These versucht Eiermann, vor allem in einer ausgiebigen Zitatschwemme von Jacques Lacan und Slavoj Žižek, zwar nicht das Fundament des quasi-ontologischen Theaterbe-

griffs von Fischer-Lichte zu widerlegen – dement-sprechend scheint sowohl das Schweigen darüber als auch die intensive Beschäftigung mit ihren Begrifflichkeiten eine tiefe Zustimmung zu implizieren –, sondern ihren Aufführungs- bzw. 'Performance' Begriff zu revidieren bzw. zu erweitern. Dies unternimmt er mit dem "symbolischen Sich-Einlassen" (S. 31), welches die körperliche Interaktion in den Hintergrund drängt und an deren Stelle den imaginativen Anteil der Rezipierenden platziert. Aus dem "symbolischen Sich-Einlassen" und dem daraus folgenden Erkennen des "vermittelnden Dritten" (S. 39) ergeben sich für Eiermann zwei programmatische Punkte, welche er anhand von vier Aufführungsausformungen untersucht und diese auch adäquat zu benennen versucht.

Durch den psychoanalytischen Zugang in Bezug auf multi- bzw. intermediale Theaterformen wird zunächst die ästhetische Erfahrung zu einer des Unbewussten: "Vielmehr weist das postspektakuläre Theater sie [die ästhetische Erfahrung] als Erfahrung des *Zwischen* aus, als Erfahrung des zwischen Subjekt und Gegenüber als dritte Instanz vermittelnden Symbolischen." (S. 33) Mit dieser Schlussfolgerung stößt Eiermann gegen eine nicht enden wollende Debatte der eurozentristischen Geistesgeschichte bzw. Geistesgeschichtsschreibung: das Verhältnis von Subjekt und Objekt. In einem scheinbar innovativen Differenzierungsversuch von Synonymen zeigt sich jedoch leider die einseitig reflektierende Herangehensweise: "Im postspektakulären Theater werden Gegenstände weniger als Dinge – als Korrelate der Person –, sondern vielmehr als Objekte – als Korrelate des Subjekts – behandelt." (S. 205) Besonders der Gebrauch des Begriffs 'Person' ist in der etymologischen Betrachtung wohl nicht vollkommen auf eine geistige Sphäre zu reduzieren, sondern bleibt in ihrer Herkunft, als materielle Gesichtsmaske, an ein Ding stets gebunden; ein janusgesichtiger Begriff.^[2] Des Weiteren ist anzumerken, dass in dieser psychoanalytischen Unterscheidung und Betrachtung C. G. Jungs tiefenpsychologischer Überlegung zur 'persona' gar keine Aufmerksamkeit geschenkt wird.^[3] In Zusammenhang mit der Erfahrung des Unbewusst-

ten und des "vermittelnden Dritten" meint Eiermann bei der Aufführungsrezeption ein "Genießen des Anderen" (S. 32), die *Alterität der Aufführung* ausfindig gemacht zu haben: "Ästhetische Selbstreflexion hat ihren Ort im Symbolischen. Sie hat ihren Ort in einem symbolischen Wissen, einem Wissen des Subjekts um seine Beziehung zum Symbolischen, in jenem Wissen also, welches Lacan zufolge nichts anderes als das Genießen des Anderen ist." (S.393)

Der nächste programmatische Punkt betrifft die Öffnung des Aufführungsbegriffs auf weitere 'kulturelle' Schauereignisse, die den multi- bzw. intermedialen Gebrauch oder gar Missbrauch nicht scheuen. Diese 'noch nie da gewesene' Ausprägung in der eurozentristischen Sachgeschichte bzw. –historiografie beschreibt Eiermann als *die Entgrenzung der Künste*: "Das postspektakuläre Theater zeigt geradezu mit Nachdruck – indem sich seine Aufführungen beispielsweise Installationen annähern –, dass diese Entgrenzung nicht nur in eine Richtung verläuft, sondern sich die szenische Kunst der bildenden Kunst ebenso zuwendet wie umgekehrt." (S. 38) Demzufolge geht mit dieser Argumentationsfigur eine begriffliche Umgestaltung bzw. Neugestaltung des Verhältnisses von 'Aufführung' und 'Inszenierung' bzw. 'Werk' einher. Da nun die 'Ko-Präsenz' als Bedingung für eine Aufführungssituation wegfällt und stattdessen der "vermittelnde Dritte" auf eine gewisse Weise erkenntlich wird, folgt nicht nur ein Unterscheidungsvorschlag von 'Aufführungs- und Ausstellungssituationen' – statt 'Aufführung' und 'Werk' –, sondern es wird ebenso eine zeitliche Problematik angedacht und thematisiert: "Wie der vermittelnde Dritte stets im Rahmen eines Ereignisses, stets in dessen Szene interveniert, so ist er auch immer schon vor dem jeweiligen Ereignis im Spiel. Das dritte Agens wirkt allein aufgrund der Rahmung bzw. Inszenierung einer Situation auf deren jeweilige Ereignishaftigkeit ein." (S. 39) Zwar entgrenzt Eiermann 'die' Künste in seiner Betrachtung, doch verweilt er mit dieser Formulierung und den daraus entstehenden Konsequenzen sowohl in einem bürgerlich-biederem Gedankengut, der nur den Schleier eines offenen Kunstbegriffs angelegt hat, als auch in

einer Bredouille der Differenzierung zwischen 'der' Kunst und 'der' Nicht-Kunst, welche er zumindest in einem positiv-dynamischen Verhältnis betrachtet – ein Sprung von 'Nicht-Kunst' zu 'Kunst' –, aber eine mögliche negative Auflösung nicht beschreibt: "[...] so kommen in anderen Fällen auch solche symbolischen Artikulationen zum Einsatz, welche die Aufführung nicht nur in raum-zeitlicher, sondern auch in ästhetischer Hinsicht entgrenzen und die Möglichkeit einer klaren Trennung zwischen Kunst und Nicht-Kunst unterlaufen." (S. 270)

Zu Eiermanns *Entgrenzung der Künste*: der verallgemeinernde Gebrauch des Artikels sowie die hier angeführte Pluralität des Begriffs impliziert einen Universalitätsanspruch und eine Negation; weder das eine noch das andere finden eine ausformulierte Reflexion in dieser Dissertation. Auch ist in diesem Zusammenhang anzumerken – selbst beim Verbleib im 20. Jahrhundert –, dass sowohl eine nähere Beschäftigung mit Erwin Piscator als auch Bertolt Brecht angebracht wäre.

Die angeführten argumentativen Punkte versucht Eiermann in einer begrifflichen Neugestaltung bestimmter Aufführungsspezifika zu konkretisieren. Im Abschnitt "Theater der Aufzeichnung" wird der audiovisuelle Einsatz auf der Bühne behandelt, welcher die leibliche, simultane Anwesenheit von Agierenden als Prämisse obsolet werden lässt und demzufolge der "vermittelnde Dritte" als auch das "Genießen des Anderen" ausfindig gemacht werden können: "Präsenz wird als imaginativer Entwurf, als Oberflächeneffekt [...] erfahrbar, der sich einer symbolischen Vermittlung verdankt, einem Rekurs auf Performativität, einem symbolischen Sich-Einlassen". (S. 53) Folgerichtig kommt es in dieser Betrachtung zu einem Realitätsdiskurs, welcher zwischen "virtueller", "symbolischer" und "tatsächlicher Realität" verhandelt wird. (S. 74f.)

Im Kapitel "Theater der Entstellung" liegt Eiermanns Blick auf der Erschaffung von Körperbildern: sowohl in einer videomedialen Aufarbeitung als auch in einer akrobatischen Fähigkeit, ohne technische Auf- bzw. Verarbeitungen: "Sie [die Köper] experi-

mentieren mit ihrer visuellen Fragmentierung, Auflösung und Zerstückelung. Sie nähern sich dem Partiiellen, dem Hybriden und dem Dinghaften an." (S. 111) Mit dieser Argumentationsfigur bringt Eiermann eine Annahme über Menschen hervor, welche sich keineswegs in außereuropäischen Räumen vollkommen vertreten lässt: der Einheitsgedanke des Menschlichen und eine Abtrennung des Menschen von Natur. Da nun in diesem Projekt ein Allgemeinheitsanspruch – zumindest in subtiler Form – kommuniziert wird, ist es fraglich, ob die Anwendung des platonischen Gedankenguts auf andere theatrale Formen – die mit anderen Überlegungen zur Erschaffung des Menschen einhergehen – gerechtfertigt ist. Des Weiteren versucht Eiermann eine Einbeziehung von Antonin Artauds Erfahrung in seine Beweisführung; die ist hier aus zweierlei Hinsicht problematisch: die Kategorisierung und Systematisierung von Artauds metaphorischen Erfahrungsberichten entzieht sich dem üblichen sprachlichen sowie logischen Duktus und darüber hinaus wagt sich Eiermann an keinen Primärtext von Artaud, sondern lässt seine Theorie über den Interpretationsfilter von Gerald Sigmund (hierzu: Sigmund, Gerald, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*, Bielefeld: transcript 2006) entstehen.

Die "Quasi-Ursache" (S. 227) als eine Bildung von imaginativen Relationsketten zeigt sich in Eiermanns Betrachtung besonders im Abschnitt "Theater der Objekte": "[...] so veranlasst auch die kinetische Verselbständigung von Gegenständen die Zuschauer zum Rekurs auf Performativität, zum symbolischen 'Hinzutun' in Bezug auf die postspektakulären Gegenstände". (S. 264) Dieses imaginative Kausalitätsdenken, welches nicht als logisches Element betrachtet wird, ermöglicht Eiermann in dieser Analyse wiederum die Einführung des "vermittelnden Dritten". Man könne wohl dies ebenso als überspitze Anwendung des Kausalitätsprinzips betiteln, ohne psychoanalytische Erklärungsmodelle heranzuziehen.

In seinem letzten theatralen Beschreibungsversuch, dem "Theater der Information", kommt es zur expliziten Thematisierung der 'Entgrenzung der Künste'

und dem damit verbundenen Ausstellungsbegriff, der den "vermittelnden Dritten" wiederum in den Raum der Analyse bringt, so dass besonders Ausstellungen im Rahmen der bildenden Künste beleuchtet werden. Die darauf folgende 'Kritik' an Erika Fischer-Lichte sowie historische Reflexion über 'die' Ästhetik erscheint aus zwei Gründen höchst problematisch: André Eiermann lässt sich auf einen Diskurs über Fischer-Lichte ein, ohne jedoch die Bedingung der Betrachtung zu klären und darüber zu reflektieren - was sind die Referenzpunkte bestimmter Begrifflichkeiten, wie 'Aufführung', 'Darstellung', etc. Des Weiteren wird Eiermann der Reflexion über 'die' Ästhetik nicht gerecht, denn seine Literaturo Auswahl bzw. sein Weglassen von Literatur hinterlässt den Eindruck von Willkür, die sich selbstverständlich nach der Gültigkeit seiner Thesen richtet.

André Eiermanns *postspektakuläres Theater* eröffnet eine Baustelle voller Neologismen und mit schier unendlichen Begriffsketten, anstatt über die bestehenden Begrifflichkeiten ausgiebig zu reflektieren; dabei

verliert sich der Autor zwischen Innovationslust und Konventionslast. Aus theaterwissenschaftlicher, kulturtheoretischer, philosophischer, psychoanalytischer, historischer sowie sprachlicher Hinsicht – die Formel "anders formuliert" wird von Seite zu Seite zu einem stetigen Begleiter – ist dieses Werk äußerst sperrig und zeigt an vielen Stellen einen Mangel an Reflexion und pluralistischer Literatur. Jedoch könnte diese harsche Kritik entschärft werden, wenn man dieses Projekt als Versuch der psychoanalytischen Betrachtung von Aufführungen, wohl nicht von Theater, liest.

[1] Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 47.

[2] Vgl. Weihe, Richard, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, Paderborn: Fink 2004, S. 25ff.

[3] Vgl. Jung, C. G., *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*, Zürich: Rascher 1933.

Autor/innen-Biografie

David Krych

Abgeschlossene Diplomstudien der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie Philosophie an der Universität Wien (2006-2014). Promotion 2017 (Universität Wien) mit einer Arbeit zum Wiener Hetzamphitheater. Seit 2017 post-doc beim FWF-Forschungsprojekt zur Kommentierung von Friedrich Nietzsches "Die Fröhliche Wissenschaft".