

Title	Postdramatische Tragödie
Sub Title	ポストドラマの悲劇
Author	Lehmann, Hans-Thies
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2014
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.106, (2014. 6) ,p.158 (223)- 167 (214)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	2013年度慶應義塾大学藝文学会シンポジウム：ポスト悲劇の悲劇
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01060001-0158">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01060001-0158</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## Postdramatische Tragödie

Hans-Thies Lehmann

1

In einem Land, in dem Tanizakis „Lob des Schattens“ eine signifikante Selbsteutung der japanischen Kultur liefert, ist es vielleicht interessant, die Frage nach der Tragödie heute, nach der Tragödie, also wie ich übersetzen möchte: nach der großen Epoche der dramatischen Tragödie, als ein Thema des Lichts zu diskutieren. Lob des Schattens meint ja den Schatten in einem sehr weiten Sinn. Vielleicht war traditionelle Kultur immer schon daran geknüpft, dass es Dinge gibt, die im Dunkel bleiben, dass es Geheimnis gibt, dass nicht alles jederzeit und sogleich und überall zugänglich ist. Bedeutende Autoren von Mallarmé bis Lacan oder Adorno haben sich mit ihrem Stil gegen die Zumutung gewehrt, was sie sagen wollten, sei in Kürze und stichwortartig referierbar. (Von diesem Glauben lebt dagegen die universitäre Lehre.) Die instantane Aufklärung ist vielleicht diejenige, die am sichersten deren Dialektik zum Opfer fällt: im Mythos des Verstehens und Beherrschens geht die Fähigkeit verloren, abzuwarten, dass sich – in seinem eigenen Tempo – der Nebel lichtet (Maeterlinck), die Fähigkeit, geduldig zu erwarten, dass das Licht erscheint. (Der Versuchung hier einen Exkurs zur Lichtung Heideggers einzuflechten, widerstehe ich, da mir bekannt ist, dass Kollege Eiichiro Hirata darauf eingehen wird.)

Unsere Zivilisation hat das Licht eindeutig positiv konnotiert. Es ist nun das Gute

schlechthin, Aufklärung, Öffentlichkeit der Kritik und der Macht. Aber es ist auch nicht zu übersehen, dass jenes eigentümliche Gefühl des Sternenhimmels in der Nacht überstrahlt wird von den knalligen city lights unserer Metropolen. Da der Mensch erst zu denken beginnt, wenn er dem nackten Ruin ins Auge blickt, wie Brecht bemerkte, sind nun Zweifel aufgekommen. Wie Apollons Cassandra sehen wir, wie Licht zerstörerisch wirken, die Menschen heller als tausend Sonnen verbrennen kann.

Von Ibsens Wahrheitssucher Greger Werle bis zu Hitchcocks Scotty in „Vertigo“ findet die Erfahrung Gestalt, dass Aufklärung fatal sein kann, tragisch. Wie die Anagnorisis des Oedipus.

Radikales Denken ebenso wie Kunst aber bedenken das Dunkel. Beide können dies nur, indem sie sich bis zu einem gewissen Grad dem tragischen Risiko aussetzen, dem Dunkel auch im eigenen Bezirk einen Platz einzuräumen. Syberberg, Fassbinder, Müller, Kiefer, früher schon Pound, Benn und andere haben das mit gefährlichen Verirrungen und Flucht in konservativen Obskurantismus bezahlt.

## 2

Von der Morgendämmerung des europäischen Theaters über Shakespeare und Becketts Endspiele bis zu den Chören Einar Schleefs, zu Heiner Müller oder Sarah Kane war *tragische Erfahrung* an Theater und hier in einer ersten Annäherung, an den Moment gebunden, in dem das menschliche Wesen aus der Verborgenheit, Normalität, Unauffälligkeit, auch aus dem Niedrigen hinausgestoßen oder hinaufgehoben wurde auf eine *Bühne* – in eine Sichtbarkeit und, fast schon damit identisch, Verwundbarkeit und Gefährdung, die in der einen oder anderen Weise schon im Moment seiner Erscheinung Verderben ankündigt. Darum knüpfte sich nicht zufällig durch Jahrhunderte das Tragische an die Herausgehobenen und Emporgehobenen, an Könige, Heroen. Auf den sehr hoch Exponierten wartet schon der Sturz. Wer auf dem Glücksrad der Fortuna die äußerste Höhe erreicht, wird fallen. (Als ein Nachbild davon mag man in der Gegenwart die vernichtende, alle errei-

chende multimediale Veröffentlichung von angeblichen oder auch tatsächlichen Verfehlungen von Prominenten ansehen.) Die Konfrontation des Lebewesens in seiner Sichtbarkeit/Gefährdung mit einem zuschauenden Kollektiv kann als das Lebenselixier der tragischen Erfahrung angesehen werden. Mit diesem Moment des Hervortretens in ein bedrohliches Feld der Sichtbarkeit ist ein genuin nur im *Theater* realisierbares Stück dessen gegeben, was man tragische Erfahrung nennen kann. Einar Schleaf spielte in seinem Chortheater immer wieder aufs neue die Tragik des Konflikts durch, der das herausgehobene, aber auch ausgestoßene Subjekt mit dem Kollektiv, dem Chor, den Zuschauern konfrontiert. Die grundlegende Erfahrung einer Trennung, eines Ausgeworfen- und Ausgestoßenseins, die wir an der tragischen Figur wahrnehmen, bleibt lesbar auch in kaum mehr dramatisch organisierten Darstellungen. Becketts *Not I* reflektiert diesen Moment des tragischen Urtheaters. Das auf einen sprechenden Mund geschrumpfte Subjekt spricht als seine ersten Worte als Menschen-Ich von seiner Ausstoßung in den Welt-Bühnen-Raum: »... out ... into this world ...« – Es ist in diesem symbolischen Raum des Theaters einem isolierten »Zuschauer« (*Listener*) auf der Bühne konfrontiert, der im Verlauf des Monologs nur dreimal hilflos die Achseln zuckt und nicht helfen kann.

Wie das denn überhaupt die dem Subjekt auf der Bühne gegenüber grundlegende Situation des Zuschauers ist: nicht eingreifen zu können und zu müssen. Sie ist spezifisch für das Theater. Kein Leser ist mit der Möglichkeit sinnlich wahrnehmbaren Eingreifens konfrontiert, und so kann der Leser auch jene Erfahrung nicht machen, die vom Kindertheater, wo wir Kasperle lautstark vor dem nahenden Teufel warnen wollten, bis in die sublimen Höhen tragischen Theaters jedem Zuschauenden des Theaters wohlvertraut ist. (Stanley Cavell hat sie geradezu zum Drehpunkt beispielsweise seiner *Lear*-Analyse gemacht.)

3

Hält man im neueren und neuesten Theater seit den Neo-Avantgarden der 1960er

Jahre Ausschau nach solchen Autoren, Regisseuren, Theaterformen, die – zunächst einem intuitiv gewonnenen Eindruck zufolge – an etwas wie tragische Erfahrung appellieren, so kommen eine erstaunlich große Anzahl von Namen in den Sinn: Pina Bausch, Wim Vandekeybus, Meg Stuart, Jan Fabre, Tadeusz Kantor, Tadashi Suzuki, Einar Schleef, Klaus Michael Grüber, die Societas Raffaello Sanzio. Man denkt an Autoren wie Samuel Beckett, Heiner Müller oder Sarah Kane, in der Performance etwa Marina Abramović, Stelarc, Orlan, Sophie Calle. Anspruch darauf, Tragödie zu schaffen oder den Sinn für das Tragische in der Wirklichkeit zu schärfen, erheben Botho Strauß oder Howard Barker.

Es drängt sich aber die Beobachtung auf, daß tragische Erfahrung im Sinne der Transgression vielfach in Formen sich artikuliert, die den Bezirk dessen überschreiten, was als dramatisches Theater der Repräsentation in tausend Schattierungen die neuere Theatergeschichte beherrscht hat. Jenseits der dramatischen Konfliktstruktur wird eine Überschreitung zur Erfahrung, in der, jeweils anders und idiosynkratisch moduliert, dem genormten Bewußtsein der Boden schwindet, seine Begriffe erblassen, die Sicherheit des Urteilens wankt, die Sphäre einer beruhigten oder beruhigenden Reflexion der Widersprüche ausgeblendet oder aufgeschoben bleibt, eine Erschütterung der kulturellen Intelligibilität geschieht.

Das Konzept »postdramatisches Theater« beschreibt gleichsam die Elementarteilchen eines Theaters der letzten vierzig, fünfzig Jahre, das weder im Paradigma des dramatischen noch des epischen Theaters erfaßt werden kann.

Postdramatisches Theater der Tragödie existiert. Und es existiert in einer beachtlichen Vielfalt von Formen. Vielfach hat sich aber die Frage nach der tragischen Verausgabung in den Versuch der „Verausgabung“ des Theaters selbst verlagert, sofern dieses so sehr Bestandteil einer sich immer wieder nur selbst bestätigenden Kultur geworden ist, daß eine Artikulation des Tragischen in einem solchen Rahmen stets in Gefahr ist, sich unmittelbar aufzuheben. Droht doch Tragödie, wenn sie im Rahmen einer alles in Unterhaltung transformierenden Kunstinstitution

bleibt (wogegen gewiß auch ihre radikalen Formen nie vollkommen gefeit sind), zur bloßen Präntation von Überschreitung zu verkommen: zum Museum und zum »Kulturgut« – eine Verwandlung, die unmittelbar den Anspruch auf das Tragische, sofern es gerade ohne Erschütterung der kulturellen Intelligibilität undenkbar ist, zunichte macht.

#### 4

Auch das ist eine Gestalt des »Tods der Tragödie« (George Steiner), den man aus unterschiedlichen Perspektiven in der Moderne des 20. Jahrhunderts konstatieren zu können geglaubt hat. Sartre stellte fest: »La tragédie, pour nous, est un phénomène historique qui triompha entre le XVIe et le XVIIIe siècle. Et nous n'avons aucun désir de la ressusciter.« (Die Tragödie ist für uns eine historische Erscheinung, die zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert triumphierte. Und wir haben keinerlei Verlangen danach, sie wiederzubeleben.) Jean Anouilh sekundiert:

C'est propre, la tragédie. C'est reposant, c'est sûr... dans le drame, avec ces traîtres, avec ces méchants acharnés, cette innocence persécutée, ces vengeurs, ces terre-neuve, ces lueurs d'espoir, cela devient épouvantable de mourir, comme un accident. [...] Dans la tragédie on est tranquille. D'abord, on est entre soi. On est tous innocents en somme! Ce n'est pas parce qu'il y en a un qui tue et l'autre qui est tué. C'est une question de distribution. [...] Là, c'est gratuit. C'est pour les rois. Et il n'y a plus rien à tenter, enfin!

Ein bedeutendes Motiv für die Verneinung der Möglichkeit der Tragödie in der Jetztzeit war das Fortwirken des klassischen Gedankens, die antike Tragödie stehe so sehr außerhalb oder (im Denken klassizistischer Observanz) oberhalb aller nachfolgenden tragischen Kunst, daß es schon aus diesem Grund anstünde, den Begriff der Tragödie zu historisieren. Bei George Steiner meint man noch das Echo dieser Vorstellung der unerreichbaren Höhe des Tragischen herauszuhören. Die Begründung für diese oder eine analoge These variiert freilich sehr. Man er-

klärt die Tragödie für tot, weil im Christentum das Tragische im Glauben an die Erlösung überboten sei oder weil es sie ohne eine Metaphysik nicht geben könne. In einer neueren Abhandlung stößt man wieder auf die Idee, der »Verlust aller Metaphysik zieht aber notwendig den Verfall des Tragischen nach sich.« Der modernen Welt komme nur noch die Komödie und das Groteske bei, meinten Eugène Ionesco oder Friedrich Dürrenmatt. Ionesco konstatiert mit auffallend genauem Blick für den Abstand zwischen Theatererfahrung und dramatischer Handlung:

Das reine Drama, sagen wir die tragische Handlung, ist doch nichts anderes als eine prototypische Handlung. Nichts anderes ist das Modell einer allgemeingültigen Handlung, in der die Geschichten sich spiegeln und aufgehen kann. [...] Ich für meinen Teil möchte manchmal die theatralische Handlung von allem befreien, was speziell ist. [...] Von der ganzen Logik des Konflikts. Der Konflikt würde bleiben, sonst wäre es kein Theater, aber man würde seine Ursache nicht erfahren. [...] Mit Sprechchören und einem zentralen und solistischen Darsteller (eventuell von anderen assistiert, von zwei, drei oder mehr) wäre es möglich, mit exemplarischen Gesten, wenigen Worten und reinen Bewegungen, den reinen Konflikt, das reine Drama, in seiner wesentlichen Wahrheit auszudrücken. Den existentiellen Zustand selber, seine Selbstspaltung. Seine fortwährenden Spaltungen. Reine alogische und apsychologische Realität (jenseits der heutigen Gegenüberstellung von absurd und nicht-absurd).

Nur am Rande sei der eher leichtfüßige Abschied vom Tragischen in Theorien des Liberalismus erwähnt, die dem Subjekt der gegenwärtigen Welt zutrauen oder zumuten, sich auch zu den eigenen Werten im Konfliktfall hochgradig ironisch verhalten zu können. Ironie aber ist keine Antwort. Adorno hat vielmehr Recht mit dem Sarkasmus, Ironie sei etwas für Subalterne. Jedenfalls ist das Bild einer Gesellschaft, die auch dem wildesten Extremismus gegenüber ironische Toleranz walten läßt (vorausgesetzt, er zeitigt keine realen Folgen) zwar anziehend, aber ganz oberflächlich.

Adorno sprach von der »Liquidation des Tragischen« in der Moderne und stellte fest:

Vollends vor Becketts Stücken überantwortet die Kategorie des Tragischen ebenso sich dem Gelächter, wie sie allen einverstandenen Humor abschneiden. Sie bezeugen einen Bewußtseinsstand, der die gesamte Alternative Ernst und Heiter nicht mehr zuläßt und auch nicht das Gemisch Tragikomik. Tragik zergeht vermöge der offenbaren Nichtigkeit des Anspruchs der Subjektivität, die da tragisch sein sollte. Anstelle von Lachen tritt das tränenlose, verdorrte Weinen. [...] In der zeitgenössischen Kunst zeichnet ein Absterben der Alternative von Heiterkeit und Ernst, von Tragik und Komik, beinahe von Leben und Tod sich ab. Kunst verneint damit ihre gesamte Vergangenheit ...

Der Grund dafür läge in einem Erfahrungsschock, durch den in einer vollends entzauberten Welt eine Spaltung nicht mehr formulierbar wäre zwischen »Unheil« und »Glück des fortdauernden Lebens«. Der Ekel gegenüber der dauernden Positivität angesichts der realen Schrecken verbietet die Komik, den Humor. Zugleich aber wäre der tragische Kothurn unmöglich geworden, weil er eine unakzeptable »Überhöhung des Leidens« bedeutet, die objektiv »Partei für seine Unabänderlichkeit« ergreife. »Tragik verweist, weil sie Anspruch auf den positiven Sinn von Negativität erhebt, jenen, den die Philosophie positive Negation nannte.«

5

Schwer fällt es, diesen eindringlichen Formulierungen zu widersprechen. Und doch hat Tragödie bei Shakespeare, sogar in der Antike, Komik nicht ausgeschlossen. Und doch muß die Tradition der Tragödie keineswegs gelesen werden als Parteinahme für das unabänderliche Leiden, nicht einmal dort, wo sie seine »Überhöhung« praktizierte. In der Tat ist die Tragödie hyperbolisch. Aber der hyperbolische Ausdruck fungiert deswegen gar nicht notwendigerweise als Legitimation,



als Einverständnis. Hyperbolisch kann der Ausdruck auf den Rand des Sagbaren hindeuten, einen Schrecken evozieren, der das Subjekt in seinen Grundfesten erschüttert und/oder durch extreme Körperinnervation tragische Erfahrung auslöst.

Den Tod der Tragödie als ihre Historisierung findet man in unterschiedlicher Weise bei Hegel, dem frühen Lukács und bei Benjamin, die die Tragödie prinzipiell auf die antike heidnische Welt eingegrenzt haben, sei es im Kontrast zur modernen »romantischen Kunstform«, zur christlichen Neuzeit oder im Kontrast zur »transzendentalen Obdachlosigkeit« der Moderne. Diese Denker findet man bei allen Unterschieden vereint in der Tradition eines wiederkehrenden geschichtsphilosophischen Schemas, das ein Bild der Antike mit deren Verlust in der Moderne kontrastiert und daher stets in Gefahr ist, die letztere mindestens unterschwellig als Verfallsgeschichte zu behaupten. Eiichiro Hirata hat in seinem Tragödien-Aufsatz davon gehandelt.

Neutraler aber ist Moderne tatsächlich als der Moment »nach« aller Metaphysik und Göttlichkeit zu bestimmen, und das ist in der Tat der Moment der intensivsten und bestimmenden Erfahrung einer Grenze (des Subjekts, des Sinns, der Geschichte). Kunst ist seitdem von einer »Zäsur« zwischen den Dingen und den Worten betroffen. Damit aber entsteht zugleich das Begehren nach der Überschreitung der Grenze, wie es Foucault im Zusammenhang mit Bataille konstatiert hat.

Marianne Schuller hat in einem Nietzsche-Kommentar die Erfahrung der Endlichkeit in der modernen Sprache der Literatur in ihrem Zusammenhang mit dem Begehren nach Transgression erörtert:

Dionysos ist der Taufname eines Zeichens, das nicht von einem vorausliegenden Signifikat, sondern in der Erzeugung des Signifikanten von dessen Mangel zeugt: Taufname für den sprachlich erzeugten Grenzakt, in dem die imaginäre Brücke ins Herz der Dinge zerspringt. Der separierende Grenz-Akt oder Ur-sprung, in welchem sich die Sprache selbst entdeckt, ist zugleich die Geburtsstunde des Begehrens nach Überschreitung, das

sich für Nietzsche an die Kunst richtet [...] den Wunsch nach dem, was Nietzsche den »Gesang« nennt.

Man könnte sagen, es handelt sich um die Erfahrung einer heillosen »Zäsur« im Hölderlinschen Sinne zwischen den Worten und den Dingen, eine alle Sprache befallende Problematik der Unterbrechung und der Grenze der Sprache, die sie auf immer abscheidet von der Welt. Der Wunsch nach der tragischen Überschreitung wird sich von hier aus konstituieren als das ambivalente Begehren nach einer zunächst als ästhetisch zu denkenden Erfahrung der Überwindung dieses Bruchs, die aber auch die Kunst selbst, sofern diese ihrerseits immer auch als inerter Bestandteil der normierenden Kultur fungiert, wird *unterbrechen* müssen.

Statt sich übereilt der Parole vom »Tod der Tragödie« anzuschließen und/oder kulturpessimistisch ihre Abwesenheit zu bejammern und sie als kleines Reich eines Elite-Bewußtseins unter Naturschutz zu stellen, wie es etwa bei Botho Strauß oder Howard Barker geschieht, gelangt man bei einem erfahrungstheoretischen und theaterästhetischen Zugang zu anderen Einsichten. Ich unterscheide in der Tradition der Theorie der Tragödie grob zwei Modelle, das Konfliktmodell (idealtypisch Hegel) und das Überschreitungsmodell (idealtypisch Nietzsche, Heidegger, Bataille). Im zweiten wird das Tragsiche durch einen Exzess erfahren, eine Überschreitung des Maßes – Ikarus wird hier zur Grundfigur. Sieht man das Tragische im Licht des ikarischen Modells, so bleibt Überschreitung und ihre möglicherweise verderblichen Implikationen eine immer wieder mögliche Erfahrung, auch wenn sich Lage und Verlauf der Grenzen, deren Überschreitung wirkliche Erschütterung der geltenden Normen bewirken, stark verändern. Die unreflektierte Faszination an der Überschreitung in all ihren Spielarten ist in der populären Gegenwartskultur unverkennbar: Man erschauert über kannibalistische Aktivitäten, läßt sich von Horror erschrecken, schaut gebannt auf Katastrophen- und Unfallbilder, Terrorakte, wahnhaftes Morden und Verbrechen. Dem Bewußtsein ihrer

Verderblichkeit zum Trotz werden offensichtlich immer wieder Imaginationen der Verletzung gerade jener Regeln gesucht und benötigt, die Kultur und Zusammenleben ermöglichen, und solcher Einstellungen, die unsere Selbst-Identität begründen. Mit der Sichtweise auf die Tragödie als Manifestation von Überschreitung ist zugleich die Parallele zur Theaterentwicklung gegeben. Denn da stellen wir in der Tat einen radikalen Wandel fest von der Theatergestalt der antiken Tragödie, von der man immer wieder gezeigt hat, daß sie auf ganz besonderen, von der Neuzeit tief unterschiedenen Voraussetzungen beruht, zur Tragödie im Formsystem des dramatischen Theater der Neuzeit, das wiederum im Lauf des 20. Jahrhunderts an ihre Grenze gekommen ist und in die postdramatische Gegenwart führt. Jedesmal war eine Überschreitung, die Thematisierung des gefährlichen Exzesses zentral, doch immer stellt sich die Verknüpfung des Tragischen mit dem Theater anders dar. Im Zeichen des postdramatischen Theaters betrifft sie nicht nur die Repräsentierbarkeit des Lebens in dramatischer Form, sondern darüber hinaus das Institut des dramatischen Theaters der Repräsentation als solches. Unter den Bedingungen der Gegenwart bleibt Tragödie dabei jedoch sogar doppelt an das Theater gebunden: es ist ihr Lebenselixier, kann dies zugleich aber nur sein durch ihren Widerstand gegen das Theater der Konvention.