

GLAUBENSFRAGEN - POSTDRAMATISCH

Christel Weiler*

Wahrscheinlich in keiner anderen Disziplin ist der Gegenstand des forschenden Interesses so sehr an die eigene Biographie gebunden wie in der Theaterwissenschaft. Wenn wir Theorien und Geschichte(n) des Theaters konstruieren, erzählen wir stets auch Lebensgeschichte, unsere eigene bestenfalls. Wir erzählen von Geschehnissen, an denen wir teilhatten, von unwiederbringlichen Ereignissen, denen wir unsere Zeit, unsere Aufmerksamkeit und unser Nach-Denken gewidmet haben. Die Erfahrung des Theaters zeigt uns zudem, dass wir mit dem Nach-Denken meistens dann beginnen, wenn die Vorstellung zu Ende ist, wenn der Vorhang gefallen und die Wogen unseres Gefühls sich geglättet haben oder, um es mit einem Bild zu formulieren, wenn wir die Wellen spüren, die der Stein des Anstoßes – das Theater, die Aufführung – in uns bewegt hat¹

So gesehen ist Hans-Thies Lehmanns POSTDRAMATISCHES THEATER nicht nur ein außerordentliches Buch in der Hinsicht, dass es – freilich ohne es jemals so zu formulieren – von einem reflektierten Leben im Theater berichtet, das der Autor im selben Maße mit anderen teilte wie er es anderen mit-teilt. Bemerkenswert ist Lehmanns Schrift auch in der Hinsicht, dass sie die Geschichte des postdramatischen Theaters in gewissem Sinne eröffnet und beschließt zugleich. Der Titel POSTDRAMATISCHES THEATER fasst zusammen, was sich bis dato ereignete, macht es also zu historischem Material. Was dann zeitgleich mit dem Erscheinen des Buches noch sich auf den Bühnen präsentierte, war bereits Wiederholung von Bekanntem und der Begriff des Postdramatischen wurde in der Folge zum Programm.

Entsprechend kommt der ‚Nachruf‘ auf das postdramatische Theater, den Max Glauner in der Zeitschrift FREITAG vom 7. Mai dieses Jahres verfasste nicht nur reichlich spät. Die darin behauptete Koinzidenz des Endes des ‚postdramatischen Theater‘ mit dem Ende eines – in seiner Bedeutung über Berliner Grenzen kaum hinausgehenden – Festivals begrenzt zudem die Reichweite des Begriffs auf ‚Ansprüche und Inhalte‘, auf die Vision von Publikum als

* Profesör, Dr., Freie Universitaet Berlin, Tiyatro Bilimi Bölümü

¹ Jens Roselt beschreibt damit die Augenblicklichkeit der Erfahrung, die wir im Theater machen. Siehe Roselt: „Erfahrung im Verzug“, in: Fischer-Lichte, Erika/ Risi, Clemens/ Roselt, Jens (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004, S. 37.

einer ‚gerechteren Gemeinschaft‘.² Dies mag durchaus für die von Glauner zitierten Spielarten des Theaters Gültigkeit besitzen – was den Begriff des Postdramatischen allerdings auszeichnet, ist nicht diese seine Bedeutung ‚im engeren Sinn‘, sondern seine Unschärfe, seine ‚Schwäche‘, wenn man so will. Lehmanns Bestimmung dessen, was ‚postdramatisch‘ genannt werden kann, geht (mit guten Gründen) weit über die Merkmale hinaus, die Glauner ihm zuspricht. Bei seiner Beschreibung und Reflexion des Postdramatischen hat Lehmann unter anderem ein Phänomen vor Augen, welches die gesamte Geschichte des Theaters im 20. Jahrhundert durchzieht und sich in vielen Ausformungen zeigt. Dieses Phänomen lässt sich charakterisieren als immer wiederkehrender Versuch des Theaters, sich der Vorherrschaft eines Anspruchs, der mit einem bestimmten Verständnis von dramatischer Literatur verbunden scheint, zu entledigen. Der dramatische Text gilt fortan nicht mehr länger als Vorschrift, sondern er wird, wenn er ‚in Szene gesetzt wird, nurnmehr als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen. Der Spalt zwischen dem Diskurs des Textes und dem des Theaters kann sich öffnen bis zur offen ausgestellten Diskrepanz und sogar Beziehungslosigkeit.“³

Abgesehen davon, dass wir um der Genauigkeit willen davon sprechen müssten, dass ‚Text‘ auf der Bühne zumeist als an die Stimme gebundenes Phänomen erscheint (und somit als ‚Text‘ im strengen Sinn des Wortes verschwindet), wird er zunächst als geschriebener für den Inszenierungsprozess relevant in seiner Bedeutungsvielfalt, denn daraus generieren sich mitunter die theatralen Welten. Für die Aufführung erhält er des weiteren Bedeutung in seiner hörbaren rhythmischen und klanglichen Dimension. Er wird, bei René Pollesch beispielsweise, in seiner Dichte und Komplexität zur Herausforderung an den Sprechenden und an das Sprechen selbst, in seinen repetitiven Elementen für die Wahrnehmung interessant auch als zeitstrukturierendes Element und nicht zuletzt als Schrift wiederum in seiner Bildhaftigkeit wirksam, wie dies beispielhaft in Frank Castorfs *ENDSTATION AMERIKA* und in Stefan Puchers Inszenierung der *MÖWE* vorgeführt wird.

Hinzuzufügen wäre, dass sich im Lauf der letzten Jahre das Theater selbst als prominenter Ort von Textproduktion erwiesen hat. Zahlreiche Dramaturgien sind besetzt mit ‚Hausautoren‘, mehrere Theater veranstalten Schreibwerkstätten und -wettbewerbe, Inszenierungsprozesse selbst generieren auf unterschiedliche Weise, durch Improvisationen,

² Siehe Glauner, Max: „Gleichgesinnte Schläfer. Ein Nachruf auf das ‚Postdramatische Theater‘“, in: *Freitag*, 7. Mai 2004.

³ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt 1999, S. 73.

Diskussionen, Zufälle, das für die Aufführung notwendige Sprachmaterial, welches am Ende als ‚Text‘ verkauft wird. Das Theater bringt also sowohl neue Schreibweisen als auch neue Textsorten hervor. Einmal mehr ist Pollesch als Regisseur und Autor in Personalunion beispielhaft zu nennen.

Was somit den Geltungsbereich des Postdramatischen anbelangt, so erlaubt es uns Lehmanns weit gefasste Umschreibung, diese als Inspiration und Aufforderung zu begreifen. Die Offenheit des von ihm geprägten Begriffs gestattet es, Gedankenfäden aufzugreifen und weiterzuspinnen. Oder - um im Bild zu bleiben - auch hier den Wellen nachzuspüren, die das Postdramatische in uns geschlagen hat.

In diesem Sinne soll im Folgenden auf einen Aspekt verwiesen werden, der im postdramatischen Theater zwar präsent, aber doch eher off-stage zu finden war. Er wird allerdings meines Erachtens im Theater der Zukunft an Relevanz gewinnen: das Verhältnis des Theaters zu Religiosität – Lehmann spricht in guter Distanz von ‚spirits‘. In einem der kürzeren Kapitel des Buches schreibt er mit Verweis auf Regisseure wie Ariane Mnouchkine, Jerzy Grotowski, Anatolij Vasil’jev, die allesamt in ihren Arbeiten eine Dimension des Religiösen verzeichnen, welche sich entweder in einer bestimmten Art von Körperexerzitionen oder in der Rückkehr zu rituellen Darstellungsformen zeigt: „Theater spürt in Gebet, Ritual, Chor und gemeindeähnlicher Kommunikation seinen religiösen und ‚mystischen‘ Wurzeln nach. Statt kurzatmiger Psychologie will man große Passionen und zuletzt *die* Passion. Erstaunlich genug: Theater bleibt im technologischen Zeitalter ein Ort nahegelegter Metaphysik. Weil die Realität wie gottverlassen vor Augen liegt, gezeichnet von einem unendlichen Mangel nicht nur an Sein, sondern sogar an nicht-trivialem Schein, verselbständigt sich das Bedürfnis danach, sucht Anderswelten, Atopien und Utopien in Chiffren der Bühne, um eine authentische Erfahrung des Spirituellen zu machen.“⁴

Im Theater der Gegenwart ist es allerdings weniger die Dimension eines speziellen Trainings, weniger die Durchführung exerzitiengleicher Praktiken, die der Aufführung vorausgehend eine spirituelle Aura, eine Art ‚Heiligkeit‘ schaffen, von der Spieler und Publikum sich getragen fühlen. Religiosität wird in unsrer Zeit vor allem als Frage ihrer Möglichkeit und Reichweite behandelt. Sie wird im Zusammenhang gesehen mit der ‚gottlosen Realität‘ und der Praxis bzw. Möglichkeit des Glaubens.

⁴ Ebd. S. 400.

Wenn heute von Glauben gesprochen wird, dann ist die Rede sowohl von einer Unmöglichkeit, einem Fehlen als Folge von Gottlosigkeit einerseits, als auch einer versteckten (bedrohlichen?) Allgegenwärtigkeit andererseits. Mit analytischem Blick auf die ungeschriebenen Regeln unseres Alltagsverhaltens schreibt Slavoj Žižek: „Man muß so tun, als sei man ungläubig. Gibt man den eigenen Glauben offen und öffentlich zu, wird dies fast als etwas Schamloses, Exhibitionistisches empfunden. Wir alle scheinen uns in der Situation von Goethes Faust zu befinden, der, nachdem er mit Gretchen geschlafen hat, auf deren Frage ‚Nun sag‘, wie hast du’s mit der Religion?‘ mit einer Fülle ausweichender Gegenfragen antwortet. (s. Goethes FAUST I, v. 3415 ff). Die verborgene Kehrseite dieses Widerstands besteht darin, dass niemand dem Glauben wirklich entkommt – ein Phänomen, das gerade heute, in unseren angeblich gottlosen Zeiten, besonders hervorgehoben zu werden verdient. D.h., in unserer angeblich atheistischen, hedonistischen, posttraditionellen, säkularen Kultur, in der niemand bereit ist, seinen Glauben offen einzugestehen, ist die zugrundeliegende Struktur des Glaubens dafür umso weiter verbreitet: Wir alle glauben heimlich.“⁵

Bezogen auf das Theater könnte dies bedeuten, dass Religiosität und Glauben weniger als sein Abwesendes präsent werden, sondern als das heimlich Vorhandene immer schon mitspielen. Als solches werden sie erneut diskutierbar. Und zwar vor allem auch mit Blick auf den Schauspieler, dem wir – allen Inszenierungen, allen Merkwürdigkeiten, allen Irritationen und Fragen nach Spiel oder Realität zum Trotz – immer wieder unseren Glauben schenken wollen. Die Rede von der Glaubwürdigkeit des Spiels manifestiert sich für den Zuschauer in der nicht weiter begründbaren banalen Äußerung „Ihm oder ihr glaube ich (die theatrale Behauptung) nicht“, bis hin zu Jens Roselts Wiederentdeckung des Authentischen in den Momenten des Scheiterns, denen sich die Schauspieler beispielsweise bei Aufführungen von Pollesch-Inszenierungen aussetzen.⁶ Auch darin war/ist das von Lehmann beschriebene postdramatische Theater vorbildhaft, dass es uns den Glauben an ‚wahre Schauspieler‘, wie auch immer diese künftig spielen oder scheitern werden, wieder zurückgegeben hat. In seinem Buch ist zwar selten von ihnen die Rede, dafür umso mehr von ihren Körpern. Wir müssen also nur das eine für das andere nehmen, um uns klar zu machen, dass unsere Faszination für das ‚Postdramatische‘ häufig mit diesen ‚wahren‘ – sprich: realen – ‚glaubwürdigen‘ Körpern, mit der Abwesenheit von Schein somit verbunden war und ist. Die erneut erhobene Frage nach der Glaubwürdigkeit schauspielerischen Tuns musste im vergangenen postdramatischen

⁵ Žižek, Slavoj: *Die gnadenlose Liebe*, Frankfurt am Main 2001, S. 9.

⁶ Roselt: „Wa(h)re Menschen“, in: *Theater der Zeit* (2004) 5, S. 14-17.

Theater gar nicht erst gestellt werden: ‚Glaubwürdigkeit‘ des Geschehens war den Zuschauer einnehmende Selbstverständlichkeit. Und dies selbst noch da, wo uns schauspielerisches Agieren zu der Frage zwang, ob dieser bestimmte geglückte Moment nun ‚gespielt‘ oder dem zufälligen ‚Da-Sein‘ des Akteurs geschuldet war.

Wenn die Frage nach Glauben und Glaubwürdigkeit nun ihren Eingang in das Theater findet, trifft sie den Kern einer Profession. Jetzt ist es das Theater selbst, das die Probe aufs Exempel macht, indem es die Akteure konfrontiert mit der Dimension des Glaubens, die ihrem eigenen Beruf innewohnt. Intendiert das Theater damit die Preisgabe dieser (letzten?) Bastion oder kommt es zu einer Neu-Definition dessen, was wir unter Glauben im Kontext des Theaters verstehen dürfen? Wird etwas benannt, was um einer bestimmten Qualität des Spiels willen besser beschwiegen bliebe? (Man denke hier an Kleists Text zum Marionettentheater: der Jüngling verliert seine Anmut durch die Benennung derselben.) Über einen längeren Zeitraum hinweg stand über dem Spielplan der Castorf’schen Volksbühne das Motto „Ohne Glauben leben“. Castorfs eigene Dostojewski-Arbeiten DÄMONEN sowie ERNIEDRIGTE UND BELEIDIGTE können als Auseinandersetzung damit diskutiert werden, ebenso seine Bearbeitung von DER MEISTER UND MARGARITA und nicht zuletzt Marthalers ZEHN GEBOTE, eine Inszenierung, in der Anna Viebrocks Bühnenraum auf wunderbare Weise an das schlafende christlich-abendländische Erbe erinnerte, das Ost und West vereint.

Während alle diese Arbeiten deutlich die Signatur der beiden Regisseure bzw. der entsprechenden Schauspieler trugen, somit ihre uns vertraute Ästhetik und die dazugehörigen Spielweisen unangetastet blieben, fand mit der Inszenierung von VATER UNSER⁷ durch den als Filmregisseur bekannt gewordenen Ulrich Seidl in mehrerlei Hinsicht eine interessante Veränderung statt. Für VATER UNSER war auf der Bühne ein auf einem Flughafen zu lokalisierender, kapellenähnlicher niedriger Raum gebaut, der nach hinten eine Durchsicht auf Toilettentüren und einen Gang freigab. Rechts und links gab es schlichte Holzbänke, wie man sie aus Kirchen kennt, in der Mitte des Raumes eine Bank zum Niederknien. Insgesamt sieben Schauspieler, davon vier dem Ensemble der Volksbühne zugehörig, drei von Seidl aus Österreich ‚importiert‘, hatten jeweils ihren Auftritt in diesem Raum des Gebets, um ebendieses zu tun: zu beten und zwar dem Publikum zugewandt. Es gab keine Interaktion, keine alltägliche Rede, es gab nur und ausschließlich diese rituelle Handlung des Gebets, die freilich jeder/jede für sich individuell gestalten konnte. Jedes dieser Gebete war als Zwiesprache inszeniert, d.h. adressiert an den imaginierten Gott, an das Göttliche, an Jesus

Christus. Um letzteres zu präzisieren: das inszenierte Gebet brachte diesen Anderen durch diese Geste der Zugewandtheit für die Zuschauer zuallererst hervor (d.h. er ‚schwebte‘ dadurch spürbar über uns allen). ‚Gott‘ und ‚Jesus Christus‘ wurden (für die Zuschauer und Schauspieler) durch das Gebet der Schauspieler und unsere Akzeptanz ihres Tuns ‚glaubhaft‘ als Imaginäres / Imaginiertes existent. Vielleicht könnte man hinzufügen, dass dieses Imaginäre (für den Schauspieler und den Zuschauer) dann ja bereits vorher immerhin als Möglichkeit des Denkens existiert haben muss. Der Schauspieler zumindest muss ihn oder es – selbst in seinem Zweifel oder in seiner blasphemischen Attacke – als angenommenes Gegenüber ernst nehmen wie jede andere Bühnenfigur auch, die seine Rolle mitkonstituiert. Ansonsten erreicht das Gespräch keinen Adressaten außerhalb, es bleibt bei seinem Sprecher als Selbstgespräch und ist somit als an diesen anderen gerichtetes Gebet/Spiel ‚unglaublich‘. In VATER UNSER glauben wir also dem Schauspieler in dem Maße, wie er selbst ‚glaubt‘, bzw. den Anderen entstehen lässt durch sein Gebet/Spiel.

Seidl machte es den Volksbühnen-Stars zur Aufgabe, sich mit dem Thema ‚Einführung‘ zu beschäftigen. Dieses klassische schauspielerische Verfahren bedeutete allerdings für Castorfs Ensemble, das in den letzten Jahren eine Virtuosität darin entwickelt hat, sich selbst zu spielen und diese ‚Verweigerung‘ einer bestimmten Art von Theater immer wieder auf der Bühne zu reflektieren, eine Herausforderung. Dies umso mehr, als die geforderte Einführung nicht gebunden war an eine durch Text vorgegebene, fiktive Rollenfigur. Sie sollte vielmehr individuell geleistet werden im Prozess einer Rollenfindung, welche reale Begegnungen mit lebenden gläubigen Christen zur Voraussetzung hatte. Seidl beschreibt seine Arbeitsweise folgendermaßen: „Wir haben mit praktizierenden Christen in Berlin gesprochen, um den Schauspielern Anlehnungsmöglichkeiten für die Rollenfindung zu bieten. Wir haben diese Leute [...] nicht für die Bühne gesucht, sondern als Material für die Stückentwicklung.“⁸ Im Dialog mit Gläubigen sollte also der eigenen Gläubigkeit/Religiosität oder auch dem eigenen Unglauben Raum gegeben werden, um diese Erfahrung dann für die kreative schauspielerische Arbeit nutzbar zu machen. Nach Seidls Worten fiel dies einigen Schauspielern durchaus schwer, sie wollten sich auf seine Methode nicht einlassen. Über die Gründe lässt sich spekulieren. Ihre Schauspielkunst war offensichtlich auf die Probe gestellt. Befragt war grundsätzlich ihr Potential, mithilfe der Einbildungskraft die Rolle einer gläubigen Person zu schaffen oder zumindest ein anderer/eine andere zu sein, als der/die,

⁷ Uraufführung am 25.02.04 in der Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz, Berlin.

⁸ „Warum glückliche Menschen abbilden? Interview mit Ulrich Seidl“, in: *Theater der Zeit* (2004) 5, S. 21ff.

den/die man als Zuschauer schon immer zu kennen glaubt. Seidl hätte es gerne gesehen, wenn das Publikum sich nicht mehr sicher gewesen wäre: „Der Zuschauer sollte so irritiert werden, dass er, auch wenn er weiß, das ist Herbert Fritsch oder Bernhard Schütz, vielleicht denkt: Aha, die sind jetzt gläubig geworden.“⁹

Was sich auf der Bühne letztendlich präsentierte, waren durchaus sehr unterschiedliche Haltungen zum ‚Gebet‘ und zur Frage des Gläubigseins. Die Zuschauerin sah Zweifel, Blasphemie, Innigkeit, Bekenntnisse von reuigen Sündern, Bitte um Vergebung, Bitte um Unterstützung in schwierigen Lebenssituationen mitsamt einem Schauspieler, der einen Priester darstellte. Es gab kein Dankgebet, keine Lobpreisung, in der sich die vorbehaltlose Akzeptanz eines Göttlichen ‚über uns‘ geltend gemacht hätte. Alle Figuren, die auf der Bühne präsent waren (bis auf den ‚Priester‘), verkörperten Menschen, die auf die eine oder andere Art mit ihrem Dasein haderten und in ihrer Verzweiflung nach diesem ‚Anker‘ griffen, den ihnen der Glaube zu bieten, bzw. zu versprechen schien. Die von Seidl angestrebte Irritation fand für die (ungläubige?) Zuschauerin nicht statt. Wenn hier tatsächlich eine Grenzüberschreitung in diese Richtung vollzogen wurde, dann blieb sie unspektakulär. So gesehen handelte es sich bei VATER UNSER zwar um eine ungewohnte Aufführung hinsichtlich der Form und partiell auch der Präsentation professioneller Qualitäten: Bernhard Schütz stellt einmal mehr seine Qualität unter Beweis, indem er das Wagnis eingeht, über sich selbst hinaus zu denken, Winfried Wagner spielte durchaus professionell und damit ‚glaubwürdig‘ den Priester (oder einen professionellen Priester?). Insgesamt aber blieb die Wirkung des Abends eher vage. (Wobei möglicherweise gerade in dieser Unbestimmtheit ihr weiterführendes Potential zu suchen ist.)

Was an diesem Experiment weitaus interessanter scheint als die Inszenierung selbst, ist zum einen die Weigerung, daran teilzunehmen oder die Zeichen von Widerstand und Akzeptanz, die in der Inszenierung spürbar sind. Es handelt sich also viel eher um ein energetisches als um ein zeichenhaft festzulegendes Phänomen, dem unsere Aufmerksamkeit gilt. Gläubigkeit/Glaubhaftigkeit ist demnach eher zu spüren als zu sehen, ist eher der performativen als der semiotischen Seite zuzuordnen. Sie ist nur am eigenen Leib erfahrbar und sie braucht bestimmte, ihr äußerliche, kulturell jeweils unterschiedlich kodifizierte Zeichen, um sich mitteilbar zu machen. Nun könnte man annehmen, dass professionelle Schauspieler hinsichtlich dieser Produktion von Glaubens-Zeichen keine Schwierigkeiten haben dürften. Die Knie beugen, die Hände falten, den Blick nach oben wenden, sich einen

⁹ Seidl, ebd. S. 22.

Adressaten imaginieren, in einer bestimmten bittenden Art sprechen, ‚ich‘ sagen, ohne sich selbst zu meinen – all dies ist Handwerk, bloße Geste, nichts als Spiel – oder doch mehr?¹⁰ Lessing bereits weist darauf hin, dass sich zu den äußeren Zeichen des Schauspiels später die Gemütsbewegung hinzugesellt. Sollte es also eine (abergläubische?) Furcht davor geben, dass einem der Glaube auf den Leib rückt, dass man von ihm infiziert wird, dass die Magie des Spiels noch bestens funktioniert?

In der Ernsthaftigkeit eines jeden Spiels ist Risiko enthalten, möglicher Verlust, Leidenschaft, Irrationalität, Absturzgefahr, es entfaltet eine Eigendynamik. Von daher ist der Ausgang prinzipiell offen. Was die Schauspielkunst betrifft, so ist es dieser Moment des Nichtspielens im Spiel, das Sich-Zeigen eines Unbewussten, das uns seine riskante ‚Ernsthaftigkeit‘ bezeugt. Gleichwohl liegt in diesem ‚Wahren‘ auch das ‚Falsche‘. Darauf hat beispielsweise Herbert Blau in seinen theoretischen Reflexionen zur Schauspielkunst und mit Blick auf das Theater der Gegenwart wiederholt hingewiesen: dass das Spiel auf der Bühne immer schon – selbst in seiner äußersten ‚Ehrlichkeit‘ – die Falschheit, die Täuschung impliziert. Seinen eigenen Anspruch an ‚Glaubwürdigkeit‘ des Schauspielers reflektierend, schreibt er: „Over and over we learn, as it is in life so it is in theater, which in its reflexive mirror doubles the inadequacy of any truth. Regarded thus, theater is the instrumental virtue that gives the lie to life - in the doubly unjudgeable sense of *giving*: refusing it as a lie and endowing it with falsehood at once. [...] the actor goes about establishing credibility in performance – at least within the structure of our theatre – by duplicities of which even s/he is unaware.“¹¹ Das Experiment VATER UNSER rührt - so betrachtet - an den unbewussten, mit Glaubensfragen verbundenen Kern der Professionalität der Akteure. Es radikalisiert die Frage nach der Dimension des Glaubens, indem es sie verdoppelt. Sie erscheint auf der Ebene des Dargestellten und bildet zugleich dessen notwendige ‚innere‘ professionelle Verfasstheit. Dabei geht es um nichts geringeres als um eine Entgrenzung, bei der die eigene Selbst-Sicherheit auf dem Spiel zu stehen scheint oder anders ausgedrückt: das sicher geglaubte ‚Ich‘ geopfert werden muss. Damit rückt schauspielerische Arbeit in ‚gefährliche‘ Nähe zu religiösen bzw. spirituellen Praktiken. Sehr richtig hat Bataille darauf hingewiesen, dass die Exerzitien des Heiligen Ignatius von Loyola der dramatischen Kunst verwandt sind. Sie sind eine Willens- und Konzentrationsschule, Übungen in Imagination mit dem Ziel einer

¹⁰ Dass es Handwerk ist, zeigt nicht zuletzt die Tatsache, dass katholische Priester mittlerweile den Wert der Schauspielkunst für ihr eigenes Metier erkannt haben. Siehe Keller, Claudia: „Göttliche Komödianten“, in: *Tagesspiegel*, 28. 4. 2004, S. 3.

¹¹ Blau, Herbert: *To all appearances*, New York 1992, S. 3ff.

(Ver)wandlung des Menschen.¹² Darin sind sie durchaus vergleichbar mit Techniken der Einfühlung und der Einbildungskraft, wie sie in der traditionellen Schauspielkunst verwendet werden. Dass wir heute bevorzugt von Performern oder Akteuren sprechen, ist im Zusammenhang damit ein interessanter Befund. Er könnte als Indiz genommen werden, diese Dimension der Verwandlung durch selbstinduzierte ‚Infektion‘ zu vermeiden. Auf der Seite der Zuschauer rührt dies an den Vorgang des ‚sich Einlassens‘, der Hingabe an etwas, was wir nicht kennen und dessen Wirkungen auf uns nicht abzusehen sind. Wenn wir also immer wieder glauben wollen mit Blick auf ein theatrales Geschehen, dann wohl deshalb, weil wir gerne einen Moment in der Schwebelage gehalten werden. Wir wollen gerne einen Moment annehmen dürfen, dass das, was sich vor unseren Augen als Verwandlung abspielt, im Bereich des Möglichen existiert, wohl wissend, dass es ‚nur‘ gespielt (also Täuschung) ist. Dass es dennoch sein könnte, auch in Zukunft. Vielleicht hätten wir gern, dass sich Schauspieler an unserer Stelle (ver)wandeln. Dass sie uns zeigen, dass das Wagnis der Veränderung lohnt. Und sei es nur für einen Augenblick. Im Akt des Glaubens wird das Gegenwärtige überschritten, ihm eignet eine Sehnsucht nach Zukunft. Vielleicht findet darin unsere versteckte Gläubigkeit ihre Rechtfertigung. Wenn Gottesdienst zeichentheoretisch betrachtet nichts anderes ist als Theater,¹³ dann sollten wir dem Theater und uns vielleicht auch diese Glaubens-Dimension wieder zuerkennen. Möglicherweise kehren wir dann zurück zu Lehmanns Buch, zum Ende eines Kapitels, in dem er schreibt: „Vielleicht wird postdramatisches Theater nur ein Moment gewesen sein, in dem die Erkundung des Jenseits der Repräsentation auf allen Ebenen erfolgen konnte. Vielleicht eröffnet das postdramatische ein neues Theater, in dem sich dramatische Figurationen, nachdem Drama und Theater so weit auseinandertrieben, wieder zusammenfinden.“¹⁴

Ob wir allerdings dann das Theater lieben werden steht auf einem anderen Blatt.

Özet

Makale Hans-Thies Lehmann'ın „spirit“ adını verdiği ve Ariane Mnouchkine ve Grotowski gibi yönetmenlerin tiyatrolarında izini sürdüğü tiyatro - din ilişkisini tartışmaktadır. Weiler makalesinde, günümüzde dinin ancak etki alanı ve olanakları açısından tartışılabilirliğini ifade ederken, tiyatro - din ilişkisini Berlin'de bulunan Volksbühne'nin bazı oyunlarını çözümlererek irdelemektedir. Volksbühne'de sahnelenen „Vater Unser“ dinin

¹² Siehe Weinhandl, Ferdinand: „Über Ignacio de Loyola“, in: *Die Exerzitien und aus dem Tagebuch des Ignacio de Loyola*, München 1978, S. 23ff.

¹³ Vgl. Keller, a.a.O.

¹⁴ Lehmann, a.a.O., S. 260.

toplumsal işlevini sorgulamakla birlikte, inanma – inançlı olma durumunu oyuncular ve bu bağlamda izleyiciler üzerine gösterdiği etki açısından da değerlendirilmektedir. Weiler, makalenin sonunda Postdramatik tiyatro örneklerinden bazılarının tiyatronun kaynağının olan ritüele zamanla oluşmuş olan derin uçurumun küçüldüğünü ifade etmektedir.