

Welche Bedeutung hat der Guckkasten für das Theaterspielen, da er immer noch da ist? von Urs Troller

Liest man Manifeste der Avantgarde-Bewegungen im 20. Jahrhundert, die sich auf das Theater beziehen, dann fällt auf, sie richten sich nicht primär gegen das sogenannte Guckkastentheater als architektonische Form. Ihre Kritik richtet sich gegen Stücke, Inszenierungskonventionen, das mit dem Theaterbesuch verbundene gesellschaftliche Ritual und eine Spielweise, die auf psychologische Vertiefung der dargestellten Konflikte Wert legt. Der Guckkasten und das in ihm stattfindende Theater wird mit einem bürgerlichen Personal, mit Liebes- und Ehebruchsgeschichten sowie mit der Herrschaft der Psychologie in Verbindung gebracht. Im Namen des Lebens wird einer dominierenden Theaterpraxis der Anspruch, Leben zu repräsentieren, bestritten. Schon Treplev in Tschechows „Die Möwe“ argumentiert/polemisiert in diese Richtung: „Wenn der Vorhang aufgeht und bei abendlicher Beleuchtung, in einem Zimmer mit drei Wänden, die großen Talente, die Priester der heiligen Kunst vorführen, wie die Menschen essen, trinken, lieben, auf und abgehen, ihre Jacketts tragen; wenn sie sich bemühen, aus abgeschmackten Bildern und Sätzen eine Moral heraus zu angeln – eine Moral, klein, bequem verständlich, nützlich für den Hausgebrauch; wenn sie mir in tausend Variationen ein und dasselbe darbieten, ein und dasselbe, ein und dasselbe –, dann fliehe ich und fliehe, wie Maupassant vor dem Eiffelturm geflohen ist, der ihm in seiner Geschmacklosigkeit das Gehirn erdrückte [...]. Wir brauchen neue Formen. Neue Formen brauchen wir, und wenn es die nicht gibt, dann brauchen wir besser gar nichts.“

Der Kampf richtet sich gegen drei Feinde:

Die herrschende Theaterpraxis

Das Publikum und seinen Kunstverstand

Die bourgeoise Gesellschaft

Das herrschende Theaterverständnis wird angegriffen, weil es sich den Überzeugungen einer Gesellschaft verdankt, die in den Augen der Neuerer keine Lebensberechtigung mehr hat. Man greift das Theater an, zielt aber auf die es stützende Gesellschaft. Sie hat sich im Theater eine Repräsentationsmöglichkeit geschaffen. Das erklärte Ziel der Avantgarde, Kunst und Leben, wenn schon nicht zur Deckung zu bringen, so doch wenigstens zusammenzuführen, mobilisiert ihre Vertreter gegen eine ästhetische Praxis, die alles tut, das Leben nur in den Formen einer schalen Repräsentation zuzulassen. Das Leben selbst sollte sprechen, nicht Schauspieler, die eingeübten Text aufsagten, jedoch für sich in Anspruch nahmen, zu wissen, was das Leben ist. In den futuristischen Manifesten liest sich das so:

„Unser Futuristisches Theater pfeift auf Shakespeare, achtet aber auf den Klatsch der Schauspieler; es schläft bei einer Zeile von Ibsen ein, ist aber begeistert von den roten und grünen Reflexen der Logen [...] die theatralische futuristische Synthese wird sich nicht der Logik unterwerfen, nichts von der Fotografie enthalten, sie wird autonom sein, nur mit sich selbst zu vergleichen, und aus der Realität wird sie Elemente ziehen, um sie nach Lust und Laune zu verbinden. Zerstören wir die Farce, das Vaudeville, den Sketch, die Komödie, das Drama, die Tragödie und setzen wir an deren Stelle die zahlreichen Formen des Futuristischen Theaters, wie: die freie Rede, die Simultanität, die Verkürzung, das kleine gespielte Gedicht, die dramatisierte Empfindung, den heiteren Dialog, den negativen Akt, die Schlagfertigkeit, die außerlogische Diskussion, die synthetische Deformation, den wissenschaftlichen Riss, die Koinzidenz. [...] schaffen wir zwischen uns und den Zuschauern eine kontinuierliche Verbindung, ein permanentes respektloses Vertrauen, und begründen wir in unserem Publikum eine lebhaftige Wachsamkeit für das neue Futuristische Theater.“

Versucht man, aus den vielen einzelnen Angriffen auf das konventionelle Theater die hauptsächlichsten Punkte heraus zu filtern, ergibt sich die folgende Liste an Vorwürfen:

Handlung, Personal, Psychologie – sie haben nichts mit dem tatsächlich sich ereignenden Leben zu tun, sie sind abgestanden, repräsentieren eine Gesellschaft, die sich überlebt hat.

Rampe und vierte Wand verhindern eine offene, vitale Kommunikation zwischen Publikum und Spielern.

Die Passivität des Publikums: Es soll nicht nur konsumieren, in Einförmigkeit versinken, vielmehr soll es sich an dem, was sich auf der Bühne ereignet, aktiv beteiligen.

Das gesellschaftliche Ritual: Theater soll nicht der Zurschaustellung einer gesellschaftlichen Klasse dienen, es soll allen offen stehen, diejenigen zu Wort kommen lassen, die als Publikum, Akteure und dramatisches Personal bisher ausgeschlossen waren.

Die ästhetische Dominanz der Sprache: Die Suche nach den genuinen Ausdrucksformen des Theaters führt zu einer Kritik an der ästhetischen Leitvorstellung, Theater werde vom sprachlichen Ausdruck bestimmt, sei von ihm nicht abzulösen. Gegen dieses Dogma werden das mittelalterliche Jahrmarktstheater, die Fasnacht, der Zirkus und das Ritual in Stellung gebracht. Das Spektakel ganz allgemein, das Fest im Sinne Rousseaus, der dem Theater vorwarf, nur Repräsentation zu sein, erfahren gegenüber der Sprache eine gewaltige Aufwertung.

Versucht man, die thematischen Felder zu bestimmen, auf denen die Angriffe gegen das bestehende Theater geführt werden, ergibt sich folgendes Bild:

Die Philosophie der Kunst versucht, Anregungen der Romantik in Bezug auf das Verhältnis, in denen Kunst und Leben zu einander stehen, aufzugreifen und zu radikalieren.

Die Rezeptionsästhetik durchbricht ein Schema, das vom Sender über die Botschaft zum Empfänger nur eine Richtung kennt.

Die Sprache des Theaters wird revolutioniert, Handlung, Dialog, dramatische Person und Spielweise von kanonischen Fesseln befreit.

Institutionen, die darüber bestimmen, was Kunst ist, was nicht, werden einer fundamentalen Kritik unterzogen.

Inzwischen haben wir uns weit entfernt von der Situation, der Euphorie sowie den Postulaten jener Tage. Die Avantgarde will streichen, säubern, reinen Tisch machen, zu den Wurzeln zurückkehren. Sie bezieht radikale Positionen, versucht, die anderen durch Radikalität zu überbieten. Die Avantgarde ist streng, dogmatisch, kriegerisch, sie sucht nach dem Ursprung des künstlerischen Tuns. Ihr Fortschrittsglaube ist ungebrochen. Nur das Neue zählt. Sie konstituiert sich durch den Bruch mit der Tradition. Ihr Problem: Will sie sich treu bleiben, muss sie mit sich selbst brechen, ihre eigene Geschichte durchstreichen. So verkommt, was einst kraftvolle Manifestation war, zunehmend zur leeren Geste.

Wir sind, durch diese Erfahrungen hindurch gegangen, weit weniger optimistisch in Bezug auf eine Zukunft, die so viele glänzende Versprechen bereithielt. Radikalität – und formale /gedankliche Strenge sind abgelöst worden von Ironie und einer spielerischen Haltung, die jede kategorische Festlegung meidet. Wie also ist das von Ihnen angeregte Nachdenken über

eine Theaterform, die mit dem Namen Guckkastentheater vielleicht etwas summarisch auf den vorläufigen Begriff gebracht worden ist, aufzunehmen und zu beantworten?

Selbstverständlich habe ich mich im Zusammenhang mit dem von Ihnen vorgeschlagenen Thema gefragt, ob Sie nicht verzweifelt nach einem Naiven wenn nicht gar Dummen gesucht haben, der bereit wäre, den Guckkasten noch zu verteidigen. Und weiter habe ich mich gefragt, was Sie angesichts des aktuellen Problemstandes dazu bringt, ausgerechnet dieses Thema auf Ihre Tagesordnung zu setzen.

Hat die Dramaturgische Gesellschaft keine anderen Themen?

Soll eine Praxis legitimiert werden, die es nicht mehr mit grundlegenden ästhetischen Fragen zu tun hat, weil sie ums Überleben kämpft?

Oder verdankt sich der Vorschlag einer Situation, die Theaterarbeit dazu nötigt, sich zu fragen, wie sie sich in einem unüberschaubar gewordenem Medienangebot inhaltlich und ästhetisch positioniert?

Geht man von dem zuletzt genannten Punkt aus, dann ist festzuhalten: Unsere Welt wird bestimmt von Datenströmen, Finanz-, Waren- und Personenströmen, der zunehmenden Auflösung regionaler und nationalstaatlicher Grenzen. Deleuze/Guattari schlugen den Begriff ‚Deterritorialisierung‘ vor, um diese Prozesse zu benennen. In ihrem Denken durchschneiden Transversalen jede territoriale Markierung. Niemand hält sich mehr innerhalb fester Grenzen auf, alles ist in Bewegung. Räume verflüssigen sich, lösen sich auf, die alte Unterscheidung von Zeit und Raum verändert sich seit der Physik des 20. Jahrhunderts hin zu einem raum-zeitlichen Kontinuum:

„Die alten Erfahrungen von Innen und Außen, von Zentrum und Peripherie sind entwertet. Die Abstraktion verkündet das Ende der alten Raumbeziehung. Die Auflösung der alten Raumordnung und die Verwischung der traditionellen Raumverhältnisse, denen wir einst Sicherheit und Selbstgewissheit dankten, zwingt geradezu zum Übergang in die vierte Dimension des Raumes, die Zeit. Die wohl allgemeinste Bewegung der Epoche, an der ausnahmslos alle in der einen oder anderen Weise teilhaben, ist der Wechsel von der Raum- zur Zeitgenossenschaft: Die neue Mehrheit der Lebenden kennt nur noch Zeitgenossen. Eine ihrer zentralen Erfahrungen ist die des erschöpflichen Raumes. Die Satellitenvermessung hat auch dem letzten Quadratmeter Erdoberfläche seine Geheimnisse entrissen. Erdschrumpfung und Entfernungsschwund reißen das einst disparate dicht an dicht in ‚todbringendem Verstehen‘ (Todorov), in dem kein unerforschter Restraum mehr sich öffnet. Die alles zermalmende Identifikationsleistung sprengt die prämoderne Raumbeziehung, die durch Anwesenheit, durch Augenschein und den Horizont des Unerschöpflichen gekennzeichnet war. Dialog und Teilhabe sind nicht mehr raumgebunden ...“,

schreibt Bernd Guggenberger, Physiker am Max-Planck-Institut in Starnberg.

Das Individuum findet sich in einer Situation wieder, deren Koordinaten mehrheitlich zeitlich bestimmt sind. Descartes Denkmaschine hat nicht länger das Problem, wie ein Subjekt, bestimmt als Bewusstsein, sich rückübersetzt in räumliche Koordinaten des leiblichen Daseins. Das Bewusstsein als ununterbrochener Strom ist vernetzt mit der unabgeschlossenen Totalität aller anderen Ströme unter Einklammerung des Ortes, an dem ein Körper sich befindet, zu dem *auch* ein Bewusstsein gehört.

Noch für Beckett erlitt das Bewusstsein unzählige Demütigungen, ihm zugefügt von einem Leib, der nicht verstand, was es von ihm wollte, und den Anweisungen des Bewusstseins aus

Mangel an eben diesem oder aus Verstocktheit darum nicht Folge leistete. Der Allmachtsanspruch des Bewusstseins scheiterte kläglich. Unter solchen Voraussetzungen war noch darüber zu reden, dass der Mensch einen Leib hat und dieser Leib sterblich ist. Inzwischen haben wir, glaubt man der Statistik, eine Situation erreicht, in der die Zahl der aktuell Lebenden die Zahl derer, die jemals gelebt haben, übersteigt.

Information ist nicht länger mit Erfahrung verbunden, vieles, was wir zur Kenntnis nehmen, hat mit unserem alltäglichen Leben nichts zu tun. Handeln verflüchtigt sich in den Geist, auf zeitliche Horizonte, der Raum schrumpft zusammen. Alles ist Bewegung, doch nichts bewegt sich mehr. Identitäten, Beziehungen, Strukturen sind provisorisch, nicht von Dauer. Ein Lebensplan, den noch Kleist für sich entwarf, wem erschiene er heute noch sinnvoll? Alles kann sich jederzeit ändern: Ziele, Verpflichtungen, Gewissheiten. Wer kann noch unter solchen Voraussetzungen nach einem Ich fragen, das handelt, nach den Konsequenzen dieses Handelns, und nach den Verpflichtungen, die aus den Beziehungen entstehen, die Individuen mit- und zueinander eingehen?

Für das Theater im Guckkasten galt lange Zeit:

Es bietet schlüssige Weltmodelle an.

Der Mensch/das Subjekt ist Zentrum der Welt.

Der Mensch verändert/gestaltet seine Welt durch Handeln.

Inzwischen müssen wir festhalten: Es gibt keine großen Erzählungen mehr, die in der Lage wären, sinnstiftend die Welt zu erklären und die uns noch sozial legitimieren würden. Das einheitliche Ich, die runde Persönlichkeit, wird abgelöst von einem Ensemble heterogener Ich-Zuschreibungen, vorgenommen von anderen und uns selbst. Der Dialog als einstmals privilegierte Form freier zwischenmenschlicher Kommunikation wird zunehmend ersetzt durch andere Kommunikationsformen. Mit dem Bedeutungsverlust räumlicher Kategorien lösen sich auch die Grundlagen auf, die das Theaterspielen über eine lange Zeit trugen: Handlung, dramatische Person, Dialog.

Wo ist in diesem Szenario der Ort des Theaters? Ihnen ist sicher die Paradoxie der Frage nicht entgangen. Doch eine Gattung, die in ihren griechischen Anfängen Handlungen an einem prominenten Ort zusammenzieht, eine komplex vermittelte Einheit von Ort, Zeit und Handlung anstrebt, kann die auf räumliche Koordinaten verzichten, grundlegend neue Formen erfinden in einem verzeitlichten Weltzusammenhang, ohne sich selbst aufzugeben?

Aktionen, Interventionen, Performances, Interaktionen: Sie zeigen, das Theater hat Anregungen aus anderen Künsten in seine Arbeit aufgenommen und ist dadurch von ihnen verändert worden. Auch für das Theater gilt: Die Begrenzung der einzelnen Künste auf gattungsspezifische Merkmale wird nicht mehr akzeptiert. Theater wird heute ästhetisch definiert als ZeitSpielRaum. An einem Ort, begrenzt durch eine bestimmte Dauer, werden vor Publikum Ereignisse initiiert/organisiert. Der ZeitSpielRaum ist offen, er wird nicht begrenzt von Forderungen nach Repräsentation, Handlung, Person und Dialog. Die neue Öffnung hat unwidersprochen zu viel Kreativität geführt. Auch wurde Theater für Publikumsschichten, die ihm fern geblieben waren, dadurch wieder attraktiv.

Wenn ich dennoch vorschlage, über den Guckkasten, seine genuinen ästhetischen Bestimmungen, nachzudenken, dann tue ich das gewiss nicht in der Absicht, die eingetretene Öffnung abzuwerten. Es kann nicht darum gehen, neue Dogmen aufzustellen oder zu alten zurückzukehren. Ich glaube jedoch, dass ein Innehalten, die Frage: wo sind wir angekommen? – durch den Rückbezug auf eine lange Zeit verbindliche Form dazu führen kann, den Horizont

schärfer zu fassen, innerhalb dessen wir uns bewegen. Diesen Rückbezug schlage ich nicht zuletzt deshalb vor, weil ich nicht davon ausgehe, dass Sie mehrheitlich Ihren Kulturdezernenten die Schließung oder den Abriss der Häuser, an denen Sie zur Zeit engagiert sind, empfehlen werden mit der Begründung, in Ihnen sei fortschrittliche Theaterarbeit nicht zu leisten. Also: Ist am alten Ort eine Neubestimmung dieses Ortes möglich und wie könnte sie aussehen?

Der Guckkasten, verstanden als kulturelle Institution, ästhetische Rahmensetzung und Bestimmung inhaltlicher/referenzieller Beziehungen, ist heute auf allen drei Ebenen mit der Frage nach dem, was in ihm noch repräsentiert wird, konfrontiert. In Frage stehen das gesellschaftliche Ritual, dramatische Person, Dialog und Handlung sowie das, was einmal „der Mensch“ geheißen hat.

Institutionell gesehen ist der Guckkasten schon lange kein Ort mehr, an dem eine bürgerliche Gesellschaft antritt zur feierlichen Selbstbestätigung. Eher wird darüber nachgedacht, ob das Stadttheater nicht wiederzubeleben wäre als kommunales Zentrum. Zu behaupten allerdings ist es nicht durch Anpassung, sondern durch das eigensinnige Bestehen auf dem Autonomiestatut von Kunst. Gegen ein Denken, das

technologische Problemlösungskompetenz,

ökonomische Verwertungszusammenhänge,

tagesaktuelle Besetzung von Themenfeldern

privilegiert.

Immer deutlicher wird, dass die Beschlüsse von Bologna der Beginn einer groß angelegten Umgestaltung des Bildungswesens in seiner bisherigen Form waren: Die Ersetzung der Bildung durch Ausbildung, Wissenschaft, Bildung, Kunst werden unter das Diktat von Verwertbarkeit und Effizienz gebracht. Die Frage für das Theater wird sein, ob eine Bevölkerung noch bereit ist, trotz (oder gerade wegen) steigender Arbeitslosigkeit, leerer kommunaler Kassen und des allgemein sinkenden Wohlstandsniveaus, einen Ort zu erhalten, an dem die dort geleistete Arbeit schnellen Verwertungszusammenhängen sich nicht fügt. Gerade weil inzwischen fast alles gegen das Stadttheater spricht, gibt es Gründe, an ihm festzuhalten.

Dabei wird Theaterarbeit nicht hinter die grundlegende ästhetische Infragestellung der Repräsentation zurückgehen können. Soll noch etwas dargestellt werden oder ist das theatrale Ereignis selbstreferenziell? Wenn noch etwas dargestellt wird: Was wird dargestellt und wie wird es dargestellt? Welche Zeichen, welche Codes findet die Theaterarbeit? Und schließlich wird auch nicht mehr davon auszugehen sein, dass eine eindeutige Botschaft über einen zuverlässigen Sender abgerichtete Empfänger erreicht.

Die naive Setzung einer fraglos gegebenen Wirklichkeit und die Verteidigung dieser Setzung durch eine Hierarchie, die das Signifikat gegenüber dem Signifikanten unerschütterlich privilegiert, sind nicht länger aufrecht zu erhalten. Entscheidend wird sein, wie Theaterarbeit zu dieser Frage sich stellt. Versucht sie der Repräsentation zu entkommen, in dem sie auf Darstellung verzichtet, oder richtet sie ihre Aufmerksamkeit auf eine Darstellung, die um die Problematik der Darstellung weiß, Wirklichkeit und ihre Repräsentation spielereich zueinander in Beziehung setzt und damit den Code wie auch das, worauf er sich bezieht, einem Prozess überantwortet, der beide nicht fest stellt. Dramatische Person, Dialog und Handlung könnten in dieser Perspektive neu angegangen werden.

Die Überführung von Kunst in Leben ist durch Werbung und Design, durch eine Ästhetisierung sämtlicher alltäglicher Lebensbereiche anders, als Romantik und Avantgarde sich das vorgestellt hatten, realisiert worden. Die Forderung, absolut modern zu sein, immer neu, verblüffend, das Alte hinter sich lassend, wurde zu einer Hypothek für die künstlerische Produktion. Das Neue erwies sich als Neuheit, und Neuheiten wurden serienmäßig produziert. Der ungebrochene Glaube an Technik und Fortschritt ist heute nur noch schwer aufzubringen, und das Sendungsbewusstsein der künstlerischen Bewegungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist ersetzt worden durch eine pragmatische Haltung, durch Ironie und Zynismus. Die heroischen Zeiten sind vorbei. Gelegenheit, Inventur zu machen. Die ist von der Postmoderne, wenn überhaupt, nur in Teilen geleistet worden. Der von den Vorgängern abgeräumte Tisch wurde von ihr mit neuen Gütern vollgestellt. War einst Leere das Ziel, finden wir uns jetzt in der Überfülle nicht zurecht. Aber, so wird uns treuherzig versichert, das sei kein Problem. Wer weiß? Die Postmoderne hat mit ihrer Polemik gegen die elitäre Haltung der künstlerischen Moderne, in Sonderheit der Avantgarde, die Konsequenzen aus einer angeblich egalitären Konsumgesellschaft gezogen. Grenzen, die Kunst von Nicht-Kunst unterschieden und den Zugang zu ihr regelten, wurden eingerissen. Das wurde allgemein begrüßt, bestand doch das hauptsächliche Ziel auf allen Gebieten im Schleifen von Grenzen. Ob, wie behauptet, Freiheit die Folge war, wäre gesondert zu untersuchen. Die Frage, was ästhetisch dadurch gewonnen worden ist, darf/muss gestellt werden. Zurück zu den Postulaten der Avantgarde, zu neuen konservativen Positionen, wird kein Weg mehr führen.

Ich sehe drei (durchaus nicht neue) Fragen, vor die sich Kunst aktuell gestellt sieht:

Wie wird die Beziehung zwischen Kunst/Leben heute bestimmt?

Ist Tradition noch ein Thema?

Worin wird die Funktion von Kunst gesehen und wer bestimmt sie?

Bezieht sich Kunst noch auf das Leben oder vornehmlich auf sich selbst? Und wenn sie es tut, wie tut sie es? Wie steht sie zu ihrer eigenen Geschichte und wie positioniert sie sich gegenüber ihren Rezipienten/Konsumenten? Welche Strategien wählt sie: die Provokation, sucht sie den Konsens, initiiert sie ironische Spiele usw.?

Der rasende Stillstand von dem Virillio spricht, die Beschleunigung im ausdehnungslosen Gegenwartsraum, in dem alles sich bewegt, aber nichts sich verändert, ist zur Metapher geworden für eine Situation, die charakterisiert wird durch das Vergessen/Verdrängen der Toten und das Verschwinden der Horizonte. Gegenwart ist nicht länger auf Vergangenheit/Zukunft bezogen. Von dieser wird zwar viel gesprochen, letztlich gemeint ist aber damit die Befestigung des Status quo. Und dass wir an die Toten über obligate Rituale hinaus nicht erinnert werden wollen, wird vermutlich kaum jemand bestreiten. Die Moderne, charakterisiert durch den permanenten Bruch mit dem Gewesenen, hat hier ganze Arbeit geleistet. Walther Benjamin wurde nicht müde daran zu erinnern, dass nichts endgültig vergangen, erledigt ist, es sei denn, wir hätten beschlossen, uns nicht mehr daran erinnern zu wollen. Heiner Müller formuliert diesen Sachverhalt in einem Gespräch mit Raddatz so:

„Das Entscheidende ist der Umgang mit Zeit, Zeit des Sterbens, Zeit des Todes. Die bewusste Wahrnehmung des Ablaufs von Zeit hält niemand aus – also muss Zeit 'totgeschlagen', und das heißt nicht weniger als: Todesangst verdrängt werden, zum Beispiel mit Arbeit. Pascals Satz, dass die Katastrophen aus der Unfähigkeit resultieren, mit sich allein zu sein, bedeutet doch: Wenn man allein ist mit der Uhr, kann man die Tatsache der eigenen Sterblichkeit nicht verdrängen. Also macht man etwas, um die Uhr nicht zu sehen. [...] Die gesamte Geschichte

und Politik reduziert sich auf die Verdrängung der Sterblichkeit. Kunst aber stammt aus und wurzelt in der Kommunikation mit dem Tod und den Toten.“

Das Verschwinden des Realen, könnte es zusammenhängen mit dem Ausgrenzen des Todes aus unserem Leben und damit einer nicht mehr vorhandenen Beziehung zu Vergangenheit und Zukunft?

Für Theater ist festzuhalten:

1. Theater öffnet Gegenwart auf Zukunft und Vergangenheit hin. Nur in dieser Öffnung kann sie sich selbst in den Blick nehmen. Mit sich selbst identisch bleibt sie eine leere Tautologie. Theater macht andere Vorschläge raumzeitlicher Szenarien als die Literatur der Science-Fiction. Auch auf dem Theater kommen viele Tote inzwischen aus der Zukunft, aber sie erinnern uns daran, dass sie da sind, weil wir sie vergessen wollten. Die dramatische Gegenwart wird bestimmt von den Koordinaten Erinnerung, Tod, Horizont. Die Öffnung der Gegenwart auf Vergangenheit/Zukunft hin, ein Wissen darum, dass ohne Vergangenheit keine Zukunft möglich ist: Sie bestimmen den strategischen Ort des Theaters im medialen Dauerbeschuss.
2. Theaterarbeit wird sich fragen müssen, ob sie der Sprache noch ästhetische Kraft zuschreibt. Gegen eine inflationäre Bilderflut könnte Theater daran erinnern, dass Sprache Wirklichkeit nicht abbildend verdoppelt oder sie virtuell vorwegnimmt und damit zum Verschwinden bringt. Sprache transformiert Wirklichkeit, arbeitet sie um, sie setzt nicht auf die Abbildung, sie setzt auf Bilder, die im Kopf entstehen. Sich ein Bild von der Welt machen ist mehr, als sie abbilden. Sprache ist das Medium, mit dessen Hilfe wir versuchen, eine Verständigung über uns, über Ziele, Handlungen und Konsequenzen zu erreichen. Es gibt zwischen Menschen keine einigermaßen verlässliche Beziehung, ohne dass sie miteinander sprechen. Drittens ist Sprache schöpferisch, sie ist nicht an das Wirkliche gebunden. Sie überschreitet Gegebenes auf seine Möglichkeiten hin. Fabulieren, Geschichten erzählen: Es gab Zeiten, da standen sie höher im Kurs, sie wurden nicht herunter gebrochen auf eine offiziell dekretierte Wirklichkeit. Sprache ist Widerstand gegen das Geplapper, den Lärm, gegen die Kapitulation vor dem, was einfach da ist. Nicht als Erkenntnis, Wissen, Begriff ist Sprache unverzichtbar für uns. Sprache/Sprechen ermöglichen soziale Praxis. Sie eröffnen Räume, initiieren Begegnungen/Beziehungen in ihnen und überschreiten sie auf etwas anderes hin. Sprache stabilisiert soziale Beziehungen ebenso, wie sie dazu verhilft, sie zu unterminieren, aufzulösen. Gegen die Tautologie der Bilder – auch und gerade der virtuellen – erinnert uns Sprache daran, wie offen, ungesichert und veränderbar unsere Welt ist. Kaum jemand ist noch bereit, die Sprache gegen eine Vielzahl anderer symbolischer Systeme zu privilegieren. Theater steht vor der Frage, ob es diesem Trend folgen will.
3. Sie kennen, nehme ich an, alle die berühmt-berüchtigten Schlussätze aus Foucaults „Die Ordnung der Dinge“:

„Wenn die Dispositionen verschwänden, so wie sie erschienen sind, wenn durch irgendein Ereignis, dessen Möglichkeit wir höchstens vorausahnen können, aber dessen Form oder Verheißung wir im Augenblick noch nicht kennen, diese Dispositionen ins Wanken gerieten, wie an der Grenze des 18. Jahrhunderts die Grundlage des klassischen Denkens es tat, dann kann man sehr wohl wetten, dass der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.“

Was Nietzsche für den totgesagten Gott festgehalten hat, gilt auch für das Subjekt: Beide sind nicht per Dekret abzuschaffen. Wesentlich wird Theaterarbeit davon bestimmt werden, ob und wie sie die Frage nach dem Subjekt neu stellt.

Ziele, Begegnungen, Erfahrungen, Konsequenzen: durch sie wird Handeln unterscheidbar von bloßem Funktionieren. Handeln braucht Zeit und einen Raum, auf den es bezogen ist und der ihm seine aktuellen Grenzen aufzeigt. Handeln ist etwas anderes als das schnelle, effiziente Umsetzen von Informationen. Empfinden, Fühlen und Denken sind an ihm beteiligt. Gemessen an hochentwickelten Funktionsabläufen ist Handeln schwerfällig, enervierend langsam. Der Mensch wird immer mehr in Bezug auf die von ihm geschaffene Zivilisation zum Risikofaktor. Er ist dem Tempo der technologischen Entwicklung nicht gewachsen. Dieses defizitäre, sterbliche, unattraktive Etwas, Mensch genannt, war lange Zeit der privilegierte Gegenstand des Theaters. Zugegeben, „der Mensch“ hat bessere Zeiten erlebt. Man setzte Hoffnungen in ihn, seine Vernunft, seinen Willen, seine Tatkraft. Man glaubte, ihn als Herrn der Welt einsetzen zu können. Für die Futuristen war der Mensch veraltet, er musste überwunden werden. Sie setzten die Maschine an seine Stelle, feierten den Rausch der Geschwindigkeit. Heute ist Entschleunigung ein prominentes Wort. Kurz vor der umfassenden Ersetzung des Menschen durch die Maschinen (die Biopolitik ist das zurzeit ehrgeizigste Projekt in dieser Richtung) ist eine kritische Neubewertung der von der Avantgarde einst eingenommenen Position in Bezug auf das Subjekt wohl unumgänglich geworden.

Auf den oben zitierten Satz Foucaults, man könne davon ausgehen, dass der Mensch sich auflösen werden wie am Rande des Meeres ein Gesicht im Sand, antwortete Maurice Blanchot: Es könne sein, dass der Mensch vergehe. „Er vergeht, er ist sogar immer schon vergangen, in dem Maß, wie er seinem eigenen Verschwinden angepasst war. Aber im Verschwinden ruft er, auf der Straße, in der Wüste, ruft er sterbend. Er ruft nicht, er schreit nicht, es ist ein flüsterndes Schreien.“ Es gäbe am Humanismus nichts zu widerrufen, so Blanchot weiter, sofern er dort gefasst werde, wo er am wenigstens trügerisch sich vollziehe: „Niemals in den Zonen der Macht, der Autorität, des Gesetzes, der Ordnung, der Kultur und des heroischen Prunks.“

Blanchot formuliert eine Position, die den Menschen anderem Seienden gegenüber nicht privilegiert, nicht länger vom Menschen als alleinigem Zweck der Schöpfung ausgeht. Ein negativer Humanismus, der nicht auf Sein, Macht und Selbstbestimmung gründet. Für Blanchot ist der Mensch weder bei sich, noch in der Welt zu Hause. Vom Anderen/Fremden her wird der Mensch betrachtet, nicht vom Ort seiner Selbstgewissheit aus. Er verortet den Menschen an einem Nicht-Ort. Von ihm aus stellt er, nach dem Verschwinden des Subjektes, erneut die Frage nach ihm.

Was der Guckkasten gewesen ist, darüber belehrt uns die Theatergeschichte. Was er noch sein könnte, das zu erkunden wird Aufgabe einer innovativen Praxis sein.