

IM FALL DER ZEIT



SAFETY LAST

Harold Lloyd

Theater wirkt immer unmittelbar. Das macht die Wirkung des Theaters aus: dass da unmittelbar miterlebt werden kann, was auf der Bühne im flüchtigen Augenblick passiert: dieser einmalige, unwiederbringliche Augenblick, in dem sich ein Konflikt verdichtet in Ausbrüchen der Leidenschaft, in der Gebärde der Angst, in Gesten des Hasses, der Wut, der Ohnmacht, in Worten der Zärtlichkeit und Liebe. Von diesem Augenblick, der die Psyche des Zuschauers in Aufruhr versetzt, geht der Bann des Theaters aus. All das, was das Theater erzählt, kennt jeder an sich. Häufig genug verbirgt man es in sich vor sich. Das macht einem sich selbst fremd und flößt einem Furcht ein. Unterdrückte Aggressionen, verbotene Sehnsüchte, vergessene Träume, verdrängte Hoffnungen – all das macht das Theater wach. Und das macht das Theater so attraktiv, weil es den Zuschauern erlaubt in der Ausnahmesituation der Veranstaltung die ansonsten streng reglementierte Phantasie von Zwängen des Alltags tatsächlich sensationell frei zu machen.

Auf dem Theater sind schon immer aktuelle Konflikte im historischen Kostüm behandelt worden. Der antike Mythos war ein Fundus, dessen Stoffe von den Dramatikern immer wieder benutzt wurden. Jede Variation des alten Stoffes machte die soziale und politische Differenz deutlich. Dasselbe Sujet verschieden und neu zu erzählen, hat durchaus eine polemische Funktion. Das ist ein altes Mittel der Dramatiker. In der griechischen Antike wurden die immer selben Stoffe immer wieder umgeschrieben. Beispiel: Innerhalb von 10 Jahren schrieben Sophokles und Euripides je ein *Herakles*-Drama. Der erste, Sophokles, um zu beweisen, dass es gut wäre, den Göttern und jeder Autorität zu gehorchen. Bei ihm erledigt Herakles die berühmten Arbeiten und wird dafür von den Göttern mit Unsterblichkeit belohnt. Das war mehr, als eine bloß idealistische Konstruktion. Sophokles gehörte wenige Jahre, nachdem er sein Drama über den Gehorsam geschrieben hatte, als die athenische Demokratie zusammengebrochen war und eine Junta die Macht übernommen hatte, zu den 30 Tyrannen, unter deren kurzer Herrschaft mehr Leute umgebracht wurden, als während des gesamten Peloponnesischen Krieges gefallen waren. In dieser Zeit musste Euripides aus Athen flüchten. Er war ein bürgerlicher Revolutionär, ein Republikaner, ein radikaler Demokrat, damit ein gefährliches, subversives Subjekt, was man seinem Herakles-Stück schon hatte entnehmen können. Bei ihm erledigte Herakles die Arbeiten, weil sie nötig waren, aus eigener Verantwortung, weil sich sonst niemand,

und auch die Götter nicht, darum kümmerte. Als ihn darauf die Götter, denen er unheimlich und damit gefährlich war, zu sich holen wollten, als Zeus ihm anbot, ihn als Sohn anzunehmen, da lehnte Herakles ab. Sein Vater, lässt Euripides Herakles sagen, sei der Greis Amphytrion, ein Sterblicher wie er, der die Götter nicht mehr benötige. Euripides hat ein Stück über die Emanzipation der menschlichen Vernunft geschrieben, darüber, wie sich im Prozess der Zivilisation die Vernunft freimacht von den Gaukelbildern der Magie, und darüber, wie mit der Zunahme des positiven Wissens Religion überflüssig geworden ist, sowohl als Trostmittel wie auch als Mittel der Dressur.

Wenn Sophokles den Mythos von Herakles so erzählt, dass die Götter den menschlichen Helden für seine Arbeit belohnen, wenn Herakles dankbar den Kopf beugt und das Recht der Götter anerkennt, dann ist das ein Stück, das die Herrschaft der Fürsten als göttliches Recht begründen will, gegen den Anspruch der republikanischen Revolutionäre, die demokratische Rechte beanspruchen. Der Held Herakles unterwirft sich; und so soll sich jeder unterwerfen. Wenn Euripides dagegen den Mythos umdreht und Herakles gegen die Götter opponieren und Recht behalten lässt und damit die Ansprüche des Volkes gegen die Ansprüche der Feudalen verteidigt, dann ruft er damit zum Widerstand gegen die Willkürherrschaft der Tyrannis auf. Und man sieht, wozu die aktuelle Uminterpretation historischer Figuren taugt: für den aktuellen politischen Kampf. Das Ganze setzt aber etwas voraus: historisches Bewusstsein. Jeder muss den Mythos kennen, um die Variation verstehen zu können als Polemik und politischen Zündstoff. Und zweitens setzt das ein lebendiges Theater voraus, das schnell auf politische Veränderungen reagiert. Sonst kann dieses bewährte Theatermittel der Aufklärung nicht mehr funktionieren. Das historische Zitat erlaubt, über sich als Muster zu sprechen, sich gleichsam einen Schritt von sich zu entfernen und so zu sich zu kommen im Nachvollzug der historischen Bewegung.

Ernst Schumacher berichtet in seinem Buch über Brecht von Gesprächen über das aktuelle Theater, in denen auch Brecht immer wieder betont habe, wie schwierig es sei, die Gegenwart, die doch einzig von Interesse für ein Theaterpublikum sein könne, auf der Bühne darzustellen. Er sagte, er neige wie Shakespeare dazu, die Probleme der Gegenwart in die Vergangenheit zu verlegen. Der Grund sei einfach: Die aktuellen

Probleme lassen sich in der Distanz leichter zeigen und das erleichtert das Verständnis. Er führte den Galilei und den Kreidekreis an. Brecht sagte:

„Wenn man das falsche Bewusstsein zerschmettern will, dann muss man die Menschen von sich selbst, wenn sie wollen, zu sich selbst bringen. Das kann man nicht, indem man Ihresgleichen vorsetzt. Josef kennt Josef so gut, dass ihm alle Josefs schnuppe sind.“

Man soll die Menschen von sich zu sich bringen, sagt Brecht. Und das ist der Sinn jedes historischen Stückes. Das hat zu tun mit der Praxis der Psychoanalyse. Um aktuelle Symptome zu verstehen, muss die Genese der Biographie rekonstruiert werden. Erst mit der Wiederholung der eigenen Geschichte wird die Geschichte zur eigenen und damit bewussten Geschichte, und die ist, wenn die Arbeit erfolgreich war, nicht länger bedrohlich und dunkel, sondern verfügbar, abrufbar, verstehbar und damit beherrschbar. Das ist der Sinn jeder historischen Untersuchung. Wie ein Individuum, so ist die Gattung insgesamt zur Neurosenbildung fähig, zu Zwangshandlungen, die sich verstehen und aufarbeiten lassen in der Wiederholung der Geschichte der Gattung. Das Problem dabei ist allerdings offensichtlich. Es gibt keinen Arzt, der einem dabei helfen könnte. Der Historiker ist Arzt und Patient zugleich. Mit dem Versuch der Beschreibung seiner Geschichte wird er zum Arzt seiner selbst. Das ist das Problem. Freud hat in einem späten Aufsatz über *Konstruktion in der Analyse* geschrieben.

Er sagt da, wie es wirklich gewesen sei, würde man ohnehin nicht in Erfahrung bringen können. Und das sei auch gar nicht so wichtig. Wir sind immer auf Vermutung und Spekulation angewiesen. Wir sind immer nur für uns unsere Interpretation von uns. Wir rekonstruieren niemals Geschichte, wie sie wirklich war, sondern wir machen, was wir können: Wir lesen Texte, und die Interpretation ist immer Vermutung und Konstruktion der Geschichte, die dann für uns richtig ist, wenn unsere Lektüre unserer Geschichte für uns eine Kontinuität im historischen Prozess ergibt, die folgerichtig zu uns führt. Geschichte ist verschwunden und immer nur erhalten in den Texten und erhalten, unbewusst, in den Köpfen. Was unser Denken denkt, unser Empfinden empfindet, was unser Urteil begründet, all das ist strukturiert von der Kette der Traditionen und Werthaltungen, die, weil sie längst verinnerlicht wurden, unbefragt selbstverständlich wurden. Wenn wir Klarheit in unserem Kopf haben wollen, dann müssen wir denken können, was wir denken wollen, nicht, was wir, ohne dass wir es wissen, müssen. Das

ist der Sinn historischer Stücke. In einer konstruierten Wiederholung der Geschichte führen sie uns zu uns. Alles, was möglich sein soll, kann nur gedacht werden, wenn mitgedacht wird, was im Prozess der Zivilisation eben dieses Mögliche verhindert hat. Freud hat immer wieder auf die historischen Implikationen aktueller Wertvorstellungen hingewiesen. Er schrieb, dass sich im Laufe der Geschichte bestimmte Vorstellungen von Wahrheit und Moral als ethische Normen eingeprägt haben, die zum Beispiel als Gewissen heutiges Handeln kontrollieren und bestimmen. Für den Dramatiker heißt das: Er muss seine Dramaturgie zur Geschichtsphilosophie verdichten. Geschichte wird zur aktuellen Voraussetzung des aktuellen Dramatikers. Sie wird aus ihrer toten Distanz in die Jetztzeit geholt.

Der Dramatiker Hartmut Lange hat über das historische Drama viel nachgedacht. Er schrieb: „Aktuelle Kunst, auch das aktuelle Drama, begreift seine Aktualität als historisches Kontinuum. Er begreift seine Voraussetzung, das historische Gedächtnis, und verformt alle Überlieferung zur aktuellen Metamorphose.“

Das alles ist nicht neu. Shakespeare wusste das, und wir können das von ihm lernen. Shakespeare wusste, dass die konkreten Vorkommnisse der Welt nicht komisch sind, sondern konfliktreich, widersprüchlich, blutig und häufig genug barbarisch. Das kann man in seinen Königsdramen nachlesen. Ganz unsentimental hat er da die Mechanik der Macht analysiert. Und trotz dieser Einsicht hat er dem Realismus der Geschichte Komödien abgetrotzt von lyrischer Heiterkeit, von großer Musikalität; von poetischer Phantasie, dass zumindest während der Dauer des Komödienspiels der Zauber der Komödie die Phantasie freimacht. Der Zauber der Komödie ist die Wirklichkeit der Möglichkeit einer besseren Zukunft. Kein Zweifel: die Poesie, insbesondere die dramatisch komische, ist die Anwesenheit von sonst real unmöglicher Versöhnung. Die Lüge der Komödie ist die Wahrheit der Hoffnung. Shakespeare war ein großer Realist. Er wusste, dass die schöne Geste der Versöhnung am Ende des Komödienspiels Märchen ist. Und er ließ das Spiel in *Wie es euch gefällt* folgerichtig in einem Zauberwald spielen. Die Komödie hält den Widerspruch von Mord- und Gräueltat am Fürstenhof und von Wundermagie des Glücks im Ardenner Wald aus. Was hat er gemacht: Er hat die Brutalität der Geschichte gezeigt, und er hat die bessere Möglichkeit als Traum gezeigt. Das hat was von der Phantasie der Urgroßmutter, die

dem Enkel Geschichten aus dem Zauberwald erfindet. Da gibt es immer viel Gräuel und Grusel und Spuk, und zum Schluss gibt es, Simalabim, immer den guten Schluss. Von dieser Naivität hat Shakespeares Welt etwas: nämlich die Weisheit der Volksphantasie, die sich mit ihren Traumspielen freimacht. Die Freiheit des Traums hat mit Phantasie zu tun. Und die Phantasie mit Sprache. Das ist die Freiheit der Sprache: sie kann das Unmögliche aussprechen, sie kann Gewalt aufkündigen und Glück beschwören. Das ist die Magie der Sprache: sie hat tatsächlich Zauberkraft, wenn man sie nicht abtut, wenn sie so spricht. So ein Drama, ein lyrisch komödiantisches, beschreibt die Widersprüche der Gegenwart in Bildern der Vergangenheit mit Trauminhalten der Zukunft. Dreierlei Zeit verdichtet sich hier im Zauberspiel, und das hält unser Kopf aus, die schier unglaubliche Verdichtung der Kontinuität, den einen Augenblick, das ist der dramatische Augenblick, in dem alles möglich sein können soll.

Bei Shakespeare kann man das studieren, bei Molière und bei Lessing auch. Das alles sind Katastrophenphantasien. Die individuellen und gesellschaftlichen Widersprüche sind so, dass die handelnden Figuren in tragische Konflikte gestürzt werden. Und ihnen hilft nur die Gnade des Dichters. Und diese Gnade der Erlösung ist immer Behauptung. Da wird ein glückliches Ende behauptet, im Tartuffe, im Bürger als Edelmann, im Nathan. Die Phantasie des Dramatikers setzt gegen die genaue Beobachtung der Realität den glücklichen Ausgang. Die Sprache behauptet das unerwartet Unmögliche. Und die so behauptete Versöhnung der Komödie ist der utopische Befreiungsschlag aus dem sozialen Zwang. Da gibt es eine Glücksvision, und Zukunft wird möglich als reale Möglichkeit – denn wenn man sie behaupten kann, dann gibt es ein Ziel, auf das hin Praxis sich orientieren kann trotz aller resignierten Einsicht in den Weltenlauf. Solange der Dramatiker die Frechheit hat, den glücklichen Komödienschluss zu lügen, gibt es Zukunft, und die hermetische Zeit auf dem Theater bekommt einen Riss. Das Stück hat kein Ende, denn das Glück soll endlos sein.

Das große Drama verdichtet das Kontinuum der Zeit. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fallen da zusammen. In der Gegenwartsdramatik aber gibt es diese Verdichtung selten. Das mag daran liegen, dass es keine Vision mehr gibt, die stark und glaubwürdig ist. Shakespeare hat die Emanzipation des Bürgertums noch vor sich und die ganze Massenemanzipation, deren theoretische Begründung der Marxismus-

Leninismus ist. Aber da ist inzwischen, nach den stalinistischen Massakern, nach den barbarischen Befreiungskriegen der letzten Jahre, siehe Kambodscha, viel Resignation und wenig Hoffnung, dass Zukunft je mit glücklicher Zeit zu tun haben kann. Wenn es aber keine Vision mehr gibt, fehlt schon eine Zeitdimension, ohne Zukunft. Und das aktuelle Drama neigt nun auch dazu, eine weitere Dimension, nämlich die Vergangenheit, zu streichen und sich auf die Gegenwart zu reduzieren. Der Naturalismus, der Psychologismus auf der Bühne, der soziale Ausschnitt ist gekennzeichnet von der Zeitarmut. Das Gegenwartsstück spielt in der Gegenwart. Da werden Versatzstücke der Realität montiert. Da gibt es keinen großen dramatischen Konflikt, keine Kollision, da gibt es Alltag, Alltag, der genau beobachtet und genau beschrieben ist. Beiläufiges, Jetztzeitiges, Modisches, eine kurzatmige Epik ist auf dem Theater zu sehen, viel Resignation, viel Sentimentalität, die sensible Kraftlosigkeit der Verzweiflung, keine Tragik, kaum noch Trauer. Das sind resümierende, resignierte Bestandsaufnahmen dessen, was so passiert, eigentlich nicht wert, dass das alles überhaupt notiert wird, was anfällt und abfällt und verfällt: die dumme Rede, die kluge Rede, die eitle Rede, die verzweifelnde Rede, die zweifelnde Rede, das wird montiert, wie man es hört: zufällig und inflationär und monoman, kein Ziel mehr, keine Hoffnung. Das ist der sensible Reflex, die empfindsame Bestandsaufnahme dessen, was ist, wie gesagt: was so passiert – und das ist wenig, so scheint es, weil es nichts mehr gibt, woraufhin es zugeht. Die Götter sind gefallen. Die Dämonen sind gefallen. Jetzt sind wir allein mit uns, und die Wehklage ist kraftlos geworden, so scheint es. Der Film mit seiner differenzierenden Optik taugt eher dazu, das psychologische Detail, den Ausschnitt des Milieus, den ganz privaten Konflikt zu zeigen als das Theater. Theater ist, gerade weil es *live* ist, das undifferenzierte Kunstmittel, was nicht heißt, dass es zur Differenzierung nicht taugt. Es hat nur eine andere Annäherungsweise an die Konflikte, und dadurch hat es zwangsläufig auch andere Konflikte im Blickpunkt. Das Theater ist gröber und braucht größere Konflikte als der Film. Die Aufmerksamkeit des Publikums wird im Kino leichter wachgehalten als im Theater, der Zuschauer im Kino ist leichter zu beschäftigen als der im Theater, einfach, weil mehr technische Möglichkeiten vorhanden sind, die Aufmerksamkeit zu erregen. Im Theater gibt es keinen Schnitt, keine Rückblende – da, wo es versucht wurde, wie bei Thornton Wilder, war es Kinoimitation und schwerfällig –, es gibt keine Zeitlupe, keine Zeitraffer und keine Großaufnahme. Und der Verdacht liegt nahe, dass ein Film, je aufwendiger er technisch

ist, umso mehr die Zuschauer von sich ablenken soll. Also anders als das Theater, das den Menschen zu sich bringen will, tendiert der Film, wenn er ins Große geht, in die Phantasy-Regionen, in die Action-Thriller-Atemlosigkeit, dazu, den Menschen sich vergessen zu machen. Das ist dann die tatsächlich absolute, zeitlose Gegenwart des unmittelbaren Erlebens. Das Theater muss mit einfacheren Mitteln auskommen. Und das wichtigste Mittel auf dem Theater ist die Sprache, der sprechende Schauspieler.

Es gibt eine große Sehnsucht nach Geschichte. Da wir wenig neue Stücke haben, die uns in der Kontinuität unserer Entwicklung zeigen, gibt es seit Jahren einen Ausweg: die Aktualisierung alter Stücke. Die Regisseure nahmen klassische Stücke und deuteten sie neu. Sie wurden zu Autoren. Ihre Phantasie, ihre Obsession ersetzen das nötige neue Wort durch das neue Bild. Die große Sehnsucht nach Geschichte wird von den neuen Dramatikern selten gestillt. Heiner Müller ist da eine Ausnahme, Hartmut Lange und Peter Hacks, da findet man den Versuch der Selbstverständigung über den historischen Umweg – etwa wenn Lange den Stalinismus mit der Metapher des Trojanischen Pferdes beschreibt. Aber das sind Ausnahmen. Das neue Drama tendiert zur Geschichtslosigkeit. Jetztzeit soll beschrieben werden. Das mag auch damit zu tun haben, dass das heutige Publikum kein ausgebildetes historisches Bewusstsein mehr hat und deshalb die Chiffren der Geschichte nicht mehr unmittelbar und polemisch verstehen kann. Aber das reicht sicher nicht zur Erklärung hin. Das neue Drama ist gekennzeichnet durch Totalitätsverlust. Es gibt keine Vergangenheit mehr und es gibt keine Zukunft, keine glaubhafte und beglaubigte Utopie. Zeit wird arm.

Viel radikaler noch als in den neuen Stücken wird Zeit gestrichen in all den Theaterprojekten, wo gruppendynamische Erfahrungen Thema sind. Dabei kommt es sehr häufig nicht auf die Qualität des Textes an, sondern auf etwas ganz anderes: die kollektive Phantasie, der kollektive Produktionsprozess sind das eigentliche Spannende der Arbeit. Die Arbeit selbst, nicht das fertige Produkt, ist das Ziel der Anstrengung. Vorlage ist kein Text, der zu interpretieren ist, sondern gemeinsame Erfahrung, häufig auch gemeinsame Erfahrung im Zusammenleben. Das *Living Theatre* hat da vor einigen Jahren über Jahre hinweg eine sehr extreme Position eingenommen. Die Mehrzahl der Produktionen waren Gruppenprojekte – und da kam viel zusammen: Antonin Artauds Theorie des Theaters der Grausamkeit, Grotowskis,

psychotherapeutische Rollenspiele, Religiöses und Magisches. Artaud hat dabei einen besonderen Stellenwert. In seinen programmatischen Texten hat er geschrieben: Dem Theater werde erst dann wieder sein spezifisches Wirkungsvermögen zurückgegeben, wenn man dem Theater seine spezifische Sprache zurückgäbe. Das heißt: „Anstatt auf Texte zurückzugreifen, die als endgültig, als geheiligt angesehen werden, kommt es vor allem darauf an, die Unterwerfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen und den Begriff einer Art von Sprache zwischen Gebärde und Denken wiederzufinden.“

Artaud konstatierte die Krise des Theaters und machte verantwortlich zunächst die Hörigkeit gegenüber den Theatertexten. Es ging ihm darum, „eine Metaphysik des Wortes, der Gebärde, des Ausdrucks zu schaffen. Aber all dies nützt nichts, wenn hinter einem derartigen Bemühen nicht so etwas wie eine echte metaphysische Versuchung steht, eine Anrufung gewisser Ideen, die ungewohnt sind und deren Bestimmung eben darin liegt, dass sie weder begrenzt noch ausdrücklich dargestellt werden können. Diese Ideen, die mit der Schöpfung, dem Werden, dem Chaos zu tun haben und alle kosmischer Natur sind, liefern eine erste Ahnung von einem Bereich, dem sich das Theater völlig entwöhnt hat.“

Dieses neue Theater soll Wörter zu Zauberformeln machen. Die Sensibilität soll gesteigert und betäubt werden. Die Unterwerfung unter die Sprache soll durchbrochen werden. Das Empfinden für eine neue, tiefgründigere Geistigkeit soll wachgemacht werden. Artaud schrieb: „Wir werden keine geschriebenen Stücke spielen, sondern im Umkreis von bekannten Themen, Tatsachen und Werken Versuche einer direkten Inszenierung unternehmen.“ Artaud sprach von einem Theater der Aktion, zwischen Zuschauer und Schauspiel, zwischen Schauspieler und Zuschauer sollte wieder eine direkte Verbindung geschaffen werden, denn, so Artaud, „bei dem Degenerationszustand, in dem wir uns befinden, wird man die Metaphysik via Haut wieder in die Gemüter einziehen lassen müssen“. Worauf Artaud zielt, ist klar. Er will die Wahrnehmungsfähigkeit verfeinern. Und er sagt, dies sei der Inhalt der Magie und der Riten, deren bloßer Abglanz das Theater ist. Theater soll magisch sein und rituell. Und das ist ein problematischer Satz. Denn zwischen einer Theaterveranstaltung, auch schon einer sehr frühen antiken, und einem Ritual besteht ein substantieller Unterschied. Im Ritual, wenn es denn gelingt, gibt es keine Zuschauer, sondern nur

Teilnehmer. Unter der hypnotischen Wirkung des Rhythmus zieht sich jeder Mitwirkende aus seinem individuellen Bewusstsein in das seiner Phantasie zurück, die nicht mehr die seine, sondern eine kollektive ist. Das ist die Kraft des Rituals: dass es zurückführt in die Natur und so ein Naturbewusstsein schafft, das die Bewegung der Natur an sich erfährt. Marcel Mauss hat sich in seiner *Theorie der Magie* mit den rituellen Formen beschäftigt. Er schreibt, dass die Wurzeln der Magie affektive Zustände seien, die Illusionen erzeugen, und diese Zustände resultieren aus gesamtgesellschaftlichen Gefühlsbündeln: „Wo ein magisches Urteil vorliegt, gibt es keine kollektive Synthesis, in einem gegebenen Augenblick und in einer bestimmten Gesellschaft gibt es einen einhelligen Glauben an die Wahrheit bestimmter Ideen und an die Wirksamkeit bestimmbarer Gebärden.“

Die Magie ist der Versuch der universellen Erklärung der Welt. Das Ritual ist die Praxis. Die Magie ist die kindliche Technik der Weltbeschreibung und Weltbewältigung. Da sind viel dunkles Phantasieren und viel Angst, die im kollektiven Ritual verschwindet, weil die Individualität verschwindet. Rauschzustände sind zu beobachten, Phasen der Bewusstlosigkeit, und darinnen sind wohl Zustände dunklen Glücks. Das gelungene Ritual lässt sich nicht beschreiben, weil es sich entzieht. Wer nüchtern bleibt und beobachtet, ist ausgeschlossen und erfährt nichts von der allgemeinen Bewegung. Und wer darinnen aufgegangen ist in dem Strom der glücklichen Bewusstlosigkeit, vermag sich, wenn er wieder ganz er und bewusst ist, nur dunkel zu erinnern, dass da eine Bewegung war, die ihn davongetragen hat in Bereiche, die schon wieder entschwunden sind. Das Ritual kennt keine Zuschauer. Wer nicht mitmacht, hat nicht daran teil. Die Teilnehmer an einem Ritual sind für sich, nicht für andere. Schauspieler aber sind immer für andere und auf Dialog aus. Das Ritual aber ist ein kollektiver Monolog. Da gibt es keine Widerrede und keinen Widerspruch und keinen Konflikt und keine Kollision und keine Politik und keine Moral. Das alles aber gibt es beim Theater, denn das Theater ist die Rede und Widerrede über Konflikt und Politik und Moral. Das Ritual kennt keine Zeit. Das Ritual saugt alle Zeit in sich auf und ist absolute Gegenwart, immerwährende Gegenwart. Das ist das Ziel des Rituals: nicht aufwachen, nicht in Zonen des Bewusstseins zurückmüssen, denn da gibt es nur noch Erinnerung an verlorenes, unnennbares Glück. Das Theater des *Living Theatre* hatte etwas davon. Da war die Gruppe, und die führte magische Techniken vor. Und

wenn das auch gelang, die Zuschauer blieben draußen, wenn auch fasziniert von der dunklen Kraft, die sich ihnen mitteilte. Da war ein Sog. Und jeder stand vor der Wahl, sich anzuschließen oder sich zu distanzieren. Es kam auf den Vollzug an, nicht auf das Zusehen. Die Vorstellungen dauerten solange sie dauerten. Da gab es kein Reglement, keinen festgesetzten Ablauf, kein Ziel. Das Ziel war die Sache selbst, der immerwährende Augenblick der Gegenwart. Es war der Versuch, sich über theatralische Mittel zurückzuziehen in die kindlichen Regionen der Vorzeit, um sich von der Tortur der Vernunft und von den Folgen der Herrschaft der Vernunft zu befreien. Es war der Versuch, Zeit zu vernichten: Zeit im Sinn des Prozesses der Zivilisation wie auch im Sinn des kontinuierlichen Verfalls. Todesangst und Todessehnsucht gingen da eine Allianz ein. Jetztzeit sollte ewig sein, keine Zukunft, keine Vergangenheit, nicht einmal Gegenwart, das Wissen sollte bewusstlos sein.

Das große Drama verdichtet das Kontinuum der Zeit. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fallen da zusammen. Das gelungene Ritual vernichtet Zeit. Keine Vergangenheit, keine Zukunft, sondern ewige Gegenwart ist das Ziel, nicht Moral, sondern Rausch, nicht Politik, sondern Mystik. Das kann man wollen – aber wenn man das will, will man das Theater nicht, denn das Theater ist nicht mystisch, sondern politisch, nicht rauschhaft, sondern moralisch. Und es ist ein untauglicher Weg der Selbstverständigung, wenn das Theater versucht, in frühe Phasen der Geschichte zurückzutauschen.

Es gibt auch heute noch politische Intrige und Massenmord, Massaker und Machtspiel von der gleichen Brutalität wie Shakespeare das beobachtet und beschrieben hat. Und auch bei Shakespeare gibt es solche Resignation wie wir sie heute kennen. Sein letztes Stück *Der Sturm* gibt darüber Auskunft. Prospero, der weise Herrscher, der jahrelang in der Verbannung auf Rache sann, verzweifelt am Schluss des Stückes, weil eigentlich sein Hirn im Schädel sinnlos kocht. Ihm bleibt nichts mehr, nur Alpträume und Katastrophenbilder und jeder dritte Gedanke ist sein Grab. Und die Sprache, wozu taugt die? Zum Fluchen und Verfluchen, das sagt Caliban, der von Prospero die Sprache lernte: Das ist der Fluch, dass der Mensch das Denken lernte und vernünftig wurde, zu vernünftig, so vernünftig, dass er sich die Gaukelbilder, die Lügen vom möglichen Glück nicht mehr glauben kann. Und dennoch hat Shakespeare, trotz der großen

Verzweiflung, dieses Stück über die große Verzweiflung geschrieben. Und das ist der kleine Trost: dass er das geschafft hat. In der Wiederholung der Geschichte der Gattung endet er in der Verzweiflung. Aber auf dem Weg dorthin gibt es Augenblicke großen Glücks, Augenblicke der Verzückung und der Lust.

Für Artauds Theater des rituellen Vollzugs war der Text die Region des Todes. Und das hat den Tod des Theaters zur Folge. Das Theater sollte mit untauglichen, nämlich mit untheatralischen Mitteln gerettet werden. Heute muss ein Plädoyer für das Theater ein Plädoyer für den Theatertext sein – und zwar für einen Text, der die gattungsspezifischen Besonderheiten des Theaters bedenkt. Der große Konflikt muss auf die Bühne, die Kollision der sich widersprechenden individuellen Ansprüche. Ein großes Stück heute muss von der Pflicht reden, Zukunft zu behaupten, wo uns die Vergangenheit lehrt, dass es keine gibt. Im Trauerspiel verstummen die Protagonisten. In der Tragödie und in der Komödie leisten sie Widerstand, und der ist zwar vernunftlos – aber die Hoffnung ist vernunftlos, weil die Vernunft sich keine glückliche Lüge und keine List mehr glaubt. Der Text selbst, der die allgemeine Resignation zu beschreiben hat, wenn er wahr sein will, ist der Gegenbeweis seines verzweifelten Resümees, allein weil es ihn gibt - und der Resignation und fatalen Einsicht in den Weltenlauf abgetrotzt ist. Adorno hat einmal gesagt, seine Texte ließen sich nicht resümieren. Denn wenn sie sich resümieren lassen würden, wäre das Resümee der Text, den er zu schreiben gehabt hätte. Die Wirksamkeit und Wahrheit eines dramatischen Textes misst sich daran, wie er den Widerspruch zu seinem Fazit thematisiert und aushält. Und die Wirksamkeit eines Theaterabends misst sich daran, inwieweit es gelingt, vor allen den Schauspielern, den Sonderstatus der Veranstaltung zu behaupten und gleichzeitig vergessen zu machen. Das macht das Glück aus, wenn man einen „gelungenen“ Theaterabend miterlebt: dass man zu sich kommt, gerade wenn man außer sich ist... Und die Zeit... ach, die Zeit... was kümmert einen dann die Zeit...

* * *