

Theater voorbij het drama?

Het boek *Postdramatisches Theater* van Hans-Thies Lehmann biedt een nieuwsgierig makende synthese van de nieuwste theaterontwikkelingen. Erwin Jans loopt rond op een werf waar tegelijkertijd aan vele constructies gewerkt wordt.

Een overvloed aan zintuiglijke prikkels

Op 15 december 1999 presenteerde het Noordung Cosmokinetic Cabinet Theatre van Dragan Zivadinov een performance aan boord van een Russisch trainingsvliegtuig voor kosmonauten. Daarbij werden de acteurs en een handvol toeschouwers op 6.660 m boven Moskou in een gewichtloze toestand gebracht. Deze performance op het snijpunt van biomechanica, cybernetica, technologie, lichamelijke en publieksparticipatie maakt op een extreme manier duidelijk dat de kritische categorieën waarmee we het teksttheater begrijpen en analyseren, hopeloos verouderd zijn om de nieuwste theaterontwikkelingen te begrijpen. De meeste theatervoorstellingen zullen vooralsnog op de begane grond en niet in gewichtloze toestand gepresenteerd worden, maar ook geconfronteerd met theatermakers als Robert Wilson, Jan Fabre en Romeo Castellucci verliest menig toeschouwer vaste grond onder de voeten. Het lijkt alsof precies dat wat theater als theater herkenbaar maakt, niet meer aanwezig is. Oog in oog met die voorstellingen wordt het spreken, beschrijven en duiden ervan in verlegenheid gebracht. Vaak hebben liefhebbers van andere kunstvormen als dans, muziek en de plastische kunsten meer toegang tot de nieuwste theatervormen dan de dramatisch gevormde toeschouwers.

De parabolische performance van het Noordung Cosmokinetic Cabinet Theatre werd als voorbeeld aangehaald tijdens het colloquium *New Theatre Concepts*, georganiseerd in de marge van het voorbije Theaterfestival, naar aanleiding van de pas verschenen studie *Postdramatisches Theater* van de Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann.¹ In de reader bij het colloquium wordt erop gewezen dat de juryrapporten van de Vlaams-Nederlandse

Theaterfestivals (1987-2000) een vrij traditionele woordenschat hanteren, ook om de nieuwste ontwikkelingen te beschrijven: 'It seems as if these three founding grammars of play (realistic, epic and ritual) define all possible styles, and if renewal is only possible as a variant.'² Het nieuwe wordt met oude woorden beschreven. Thersites, de Vlaamse Vereniging ter Bevordering van de Theaterkritiek, kwam tot eenzelfde vaststelling: 'De praktijk stelt ons vaak voor hybride voorstellingen, omdat ze niet meer louter theater of dans zijn, of omdat ze gemaakt zijn in een culturele context die ons vreemd is.' In het algemeen wordt dus een grote discrepantie aanvoeld tussen hetgeen zich aan onze zintuigen voordoet en de conceptualisering van die indrukken. De concepten die we hanteren bij het beschrijven en evalueren van theatervoorstellingen zijn veelal afkomstig uit het teksttheater en hebben geen duidende kracht meer wanneer plot, handeling, personages en psychologische ontwikkeling nauwelijks of geen rol meer spelen.

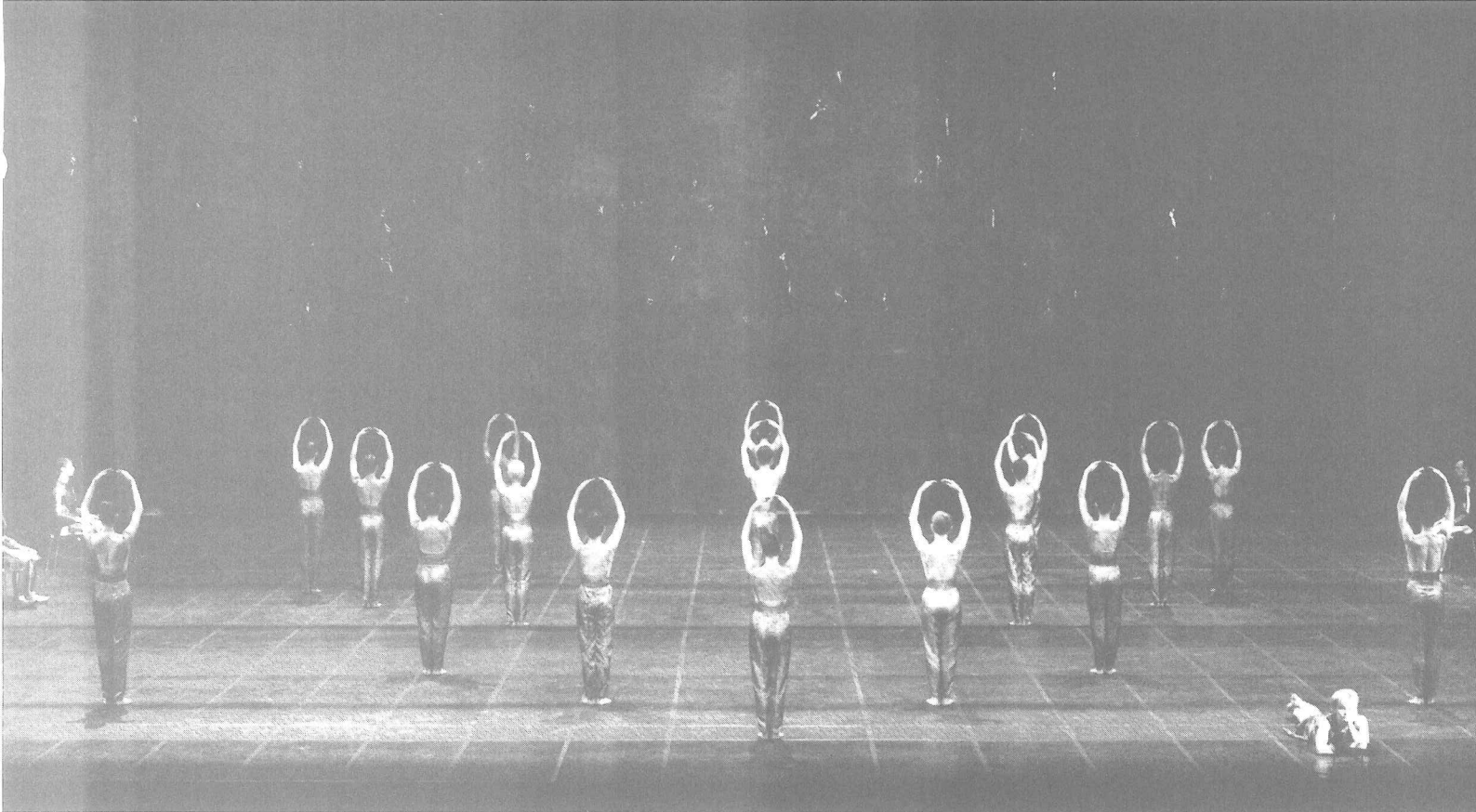
Copernicus en Gutenberg

Postdramatisches Theater is een poging om die overvloed aan zintuiglijke prikkels die op de theatertoeschouwer worden afgestuurd, in concepten op te vangen en te ordenen. De Franse theaterwetenschapper Patrice Pavis verwijst naar een cruciaal moment in het ruimteonderzoek wanneer hij de belangrijkste omwenteling binnen het moderne theater 'le retournement copernicien de la scène' noemt. De zon draait niet langer rond de aarde, maar de aarde rond de zon: 'la scène et tout ce qu'on peut y opérer sont promus au rang d'organisateur suprême du sens de la représentation.'³ Het is

niet langer het woord dat de betekenis van de scène organiseert en beheerst, maar de materialiteit van de scène zelf die zich meester maakt van het theatrale discours. De tekst krijgt pas betekenis in de concrete, fysieke encenering; het is niet langer de voorstelling die rond de tekst draait, maar de tekst draait rond de voorstelling.

Het adjectief 'copernicaans' suggereert dat er zich een heuse verschuiving voordoet in het mens- en wereldbeeld, een paradigmawissel. Reeds in de eerste zin van zijn studie duidt Lehmann die fundamentele verschuiving: 'Mit dem Ende der "Gutenberggalaxis" stehen Schrifttext und Buch wieder in Frage, die Wahrnehmungsweise verschiebt sich: simultanes und multiperspektivisches Wahrnehmen ersetzen das linear-sukzessive.' (p. 11) Het tijdperk van Gutenberg, van het boek, van de tekst is in zijn eindfase geraakt. Het lezen van een literaire tekst is voor Lehmann het oerbeeld van een bepaald begrijpen van de mens en de wereld, dat nu overgaat in een ander begrijpen dat bepaald wordt door de snelle ontwikkelingen van de beeldcultuur en de mediatechnologieën. Een lineair-succesieve 'diepe' lectuur, die een oorzaak-gevolg-relatie impliceert, wordt vervangen door een 'oppervlakkige' simultane en multiperspectivistische lectuur, die gekenmerkt wordt door nevenschikking en non-hiërarchie. De drukpers als symbool van een tijdperk wordt afgelost door het internet, de bladspiegel door het computerscherm, de bibliotheek door het world wide web. Wat Lehmann omschrijft als 'postdramatisch' theater maakt deel uit van deze ontwikkelingen en is er tegelijk een reactie op.

Ondanks het feit dat het boek wordt aangekondigd als het langverwachte panoramische overzicht van de nieuwste theaterontwik-



Das Glas im Kopf wird vom Glas - Jan Fabre, Troubleyn / Dominik Mentzos

kelingen van de laatste decennia, is Lehmann duidelijk over de grenzen van zijn studie. Het is niet de bedoeling een inventaris te maken, maar in de eerste plaats een 'esthetische logica' van het nieuwste theater te formuleren (p. 15). Lehmann definieert de wetenschap van het theater als een reflectie op de concrete theaterervaring en wijst erop dat een esthetische vraagstelling steeds een ethische en politieke vooronderstelt. Die samenhang van esthetiek en ethiek is een van de dragende ideeën van zijn analyse. Aan de hand van talrijke voorbeelden uit het internationale theatercircuit, ook uit Vlaanderen en Nederland, brengt Lehmann de belangrijkste namen, gezelschappen, organisaties en expressiemiddelen in kaart van wat hij postdramatisch theater noemt.⁴ Niet alle ontwikkelingen binnen het recente theater kunnen met de term postdramatisch omschreven worden. Eén van de grote namen uit het Duitse en Europese theater, Peter Stein, manifesteerde zich in de zeventiger en tachtiger jaren precies als een minutieus regisseur van de klassieke teksten. Het is voor Lehmann dan ook niet precies duidelijk hoe hij Stein moet waarderen (p. 125). Wat opvalt is de weinig hiërarchische manier waarop de studie is ingedeeld. Eigenlijk bestaat het boek uit een reeks van vrij korte paragrafen die meestal op zich gelezen kunnen worden. Dit is geen theorie die vanuit een centraal punt wordt opgebouwd. Parataxis en juxtapositie zijn voor Lehmann trouwens twee

belangrijke karakteristieken van het postdramatische theater, die hij in zijn eigen denken over het theater heeft doorgetrokken.

Postdramatisches Theater is een synthese van bijna 500 pagina's, vol aanzetten die verdere uitwerking verdienen. Het boek wint erbij wanneer het overschouwd wordt als een werf waar tegelijkertijd aan vele constructies gewerkt wordt in plaats van bewonderd als een afge architectuur. Ik beperk me hier tot een viertal 'bouwputten' waaraan in het boek wordt gewerkt: de dramatische theorie van Peter Szondi en de niet-aristotelische dramaturgie van Brecht (die Lehmann ontoereikend vindt om de nieuwste ontwikkelingen mee te beschrijven) enerzijds; de poststructuralistische filosofie en de performancetheorie (waaraan hij zijn belangrijkste inzichten en concepten ontleent) anderzijds.

Szondi en Brecht

Lehmans studie is een uitwerking van een kritiek op Peter Szondi's invloedrijke *Theorie des modernen Dramas – 1880-1950* uit 1956. Szondi stelt dat het moderne drama ontstaan is in de Renaissance na het verval van het middeleeuwse mens- en wereldbeeld. De plaats van de verhouding tot het goddelijke, waardoor de middeleeuwer gepreoccupeerd en gedetermineerd werd, wordt ingenomen door het netwerk van de tussenmenselijke betrekkingen. De mysterie- en mirakelspelen maken plaats voor het drama, waarin de mens fundamenteel mede-

mens is. De dramatische thematiek behoort tot de sfeer van het 'tussen': het conflict tussen passie en plicht, tussen individu en samenleving, tussen man en vrouw, tussen ouder en kind. De mens wordt gedefinieerd vanuit zijn mogelijkheid tot vrijheid, gebondenheid, wil en keuze. Szondi noemt 'de act van het besluiten' ('der Akt des Sich-Entschliessens') de plaats van de dramatische verwerkelijking bij uitstek. In die handeling worden individu en omgeving op elkaar betrokken. Alles wat buiten die act valt, valt buiten het drama. De dialoog wordt het centrale expressiemiddel van het drama van het tussenmenselijke: 'Von der Möglichkeit des Dialogs hängt die Möglichkeit des Dramas ab.'⁵ Het drama is een absolute, gesloten vorm, die zowel de auteur als de toeschouwer buitensluit, volledig gericht op het creëren van een fictieve kosmos. Het drama is niet enkel een esthetisch model. Het heeft ook kennistheoretische en sociale implicaties: de objectieve betekenis van de held, van het individu; de mogelijkheid om de menselijke realiteit af te beelden, te representeren in de toneeldialoog; de relevantie van het individuele handelen in de samenleving. (p. 77)

Op het einde van de negentiende eeuw doet zich een crisis voor in het drama: de stukken van Ibsen, Tsjechov, Strindberg, Maeterlinck en Hauptmann problematiseren de centrale categorieën van het drama (de tegenwoordigheid van het gebeuren, het tussenmenselijke en de handeling): de stukken van Ibsen gaan over het

verleden, Strindbergs stukken analyseren het innerlijke leven van de mens en Maeterlinck experimenteert met de dramatische mogelijkheden van het niet-gebeuren. Er wordt op verschillende manier gereageerd op deze crisis. Het naturalisme, het conversatiestuk, de eenakters en het existentialisme beschouwt Szondi als pogingen om het drama te redden. Maar de oplossing van de dramatische crisis ligt voor hem in een radicale toewending naar het epische, een categorie die niet alleen Brecht, maar ook Piscator, Pirandello en O'Neill omvat. Later beschouwt Szondi ook het lyrische drama als een mogelijke reactie. Voor Lehmann zijn dit echter niet meer dan momenten binnen een breder ontwikkelingsproces dat theater en drama steeds verder van elkaar vervreemd en verwijderd heeft. Naast de 'dramatische oplossingen'

die Szondi beschrijft, ontwikkelt zich namelijk een theater dat helemaal niet meer steunt op drama (of dat drama nu open of gesloten, episch of lyrisch,... is). Er bestaat theater zonder drama. Dat is ook Lehmanns kritiek op Brecht. Ondanks hun niet-aristotelische dramaturgie blijven Brecht en zijn talrijke navolgers 'gevangen' van het dramatische paradigma. Postdramatisch is in die zin ook postbrechtiaans. In het geval van de theatergeschriften van Roland Barthes, die erg onder de indruk kwam van Brechts ensceneringen bij het Berliner Ensemble, wijst Lehmann erop dat Barthes omwille van zijn brechtiaanse concentratie op de rationele transparantie, de afstand tussen het teken en het betekende, tussen signifiant en signifié wel blind moest blijven voor de theaterontwikkeling die liep van Artaud over Gro-

towski en The Living Theatre tot Robert Wilson. En het is precies die lijn die voor Lehmann essentieel is om het postdramatische theater te omschrijven.

Aristoteles en Hegel

Theater en drama hebben altijd in een spanningsvolle verhouding tot elkaar gestaan. Bernard Dort spreekt van een 'onnatuurlijk bondgenootschap' dat enkel door 'compromis en een ongemakkelijk machtsevenwicht' kan worden bereikt.⁶ In een fameuze passage in de *Poëtica* schrijft Aristoteles: 'En het schouwspel van de opvoering sleept de ziel weliswaar mee, maar heeft het minst te maken met de dichtkunst zelf, want de werking van de tragedie komt ook tot stand zonder opvoering en acteurs; bovendien valt het produceren van visuele effecten

Need to know - Jan Lauwers, Needcompany (1987) / Corneel Maria Ryckeboer



meer onder de kundigheid van de man die voor maskers, kostuums, toneelmachines e.d. zorgt dan onder de kunst van de dichter.⁷ Daarmee is de hiërarchie die het westerse theater bijna vijftiende eeuw heeft bepaald benoemd. Het dramatische theater verwijst naar een theater waarvan de tekst, de logos, het ultieme fundament is. Als een alles controlerende en permanent aanwezige souffleur beheerst het Woord de scène, het lichaam en het beeld. In de studie van het theater gaat het om de 'enscenering' en niet om de 'voorstelling', waarbij de encensering de ideale semiotische constructie is en de voorstelling slechts een flauw afkooksel hiervan. De verhouding tussen signifiant en signifié is zuiver platonisch. De materiële tekens van de scène (de lichamen van de acteur, het geluid, het licht en het beeld) zijn deficiënt en oneigenlijk, zij het onontbeerlijk, ten opzichte van de geïntentionaliseerde betekenis die opgeslagen ligt in de tekst: 'Er doet zich een theologische gelijkshakeling voor tussen tekst, schuilplaats van de onwrikbare betekenis van de interpretatie en van de ziel van het stuk; en de scène, uithoek van het klatergoud, van de sensualiteit, van het gebrekkige lichaam, van de instabiliteit, kortom van de theatraliteit.'⁸

In tegenstelling tot Aristoteles is voor de filosoof Hegel de acteur met zijn lichaam, zijn gebaren en zijn stem wel een essentieel onderdeel van het drama. Maar hij is zich bewust van de breuk die dat in het kunstwerk zelf te weeg kan brengen: '(...) der Held, der vor dem Zuschauer auftritt, zerfällt in seine Maske und in den Schauspieler, in die Person und das wirkliche Selbst.' (p. 69) Met andere woorden: het theater kan steeds het drama binnenbreken, de materialiteit kan steeds de idealiteit ondermijnen. Het drama wordt 'gedubbeld' van binnenin. Het wordt 'bespookt' door zijn 'andere', het theater. Het postdramatische theater is niet een theater aan gene zijde van het drama, maar een ontplooiing van een potentieel aan demontage en deconstructie in het drama zelf. Het postdramatische definieert Lehmann niet alleen als een historisch paradigma. Het postdramatische ligt altijd al als mogelijkheid in het dramatische zelf besloten: 'In der Tiefe des dramatischen Theaters schlummern in Gestalt einer unauflösbar widersprüchlichen Erfahrung des ethischen Problems und einer verworfenen Materialität bereits jene Spannungen, die seine Krise, Auflösung und endlich die Möglichkeit eines nicht-dramatischen Paradigmas eröffnen.' (p. 67)

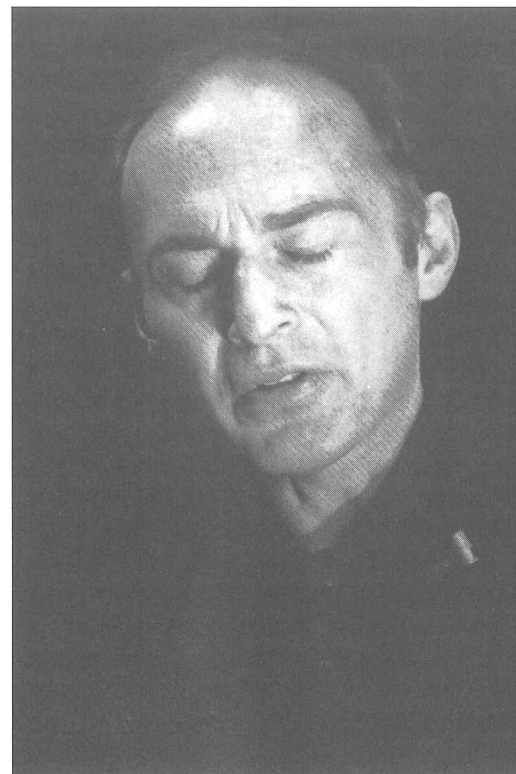
Lehmann volgt de mogelijkheden en ontwikkelingen van een niet-dramatisch paradigma van de historische avant-garde van het begin van de eeuw over de neo-avant-garde van de jaren zestig tot het theater aan het einde van

de twintigste eeuw. Daarin wordt het 'onnatuurlijke bondgenootschap' tussen drama en theater uiteindelijk volledig verbroken. In die breuk sluit het moderne theater paradoxaal weer aan bij een van zijn bronnen.

Aischylos en Lyotard

Copernicus en Gutenberg staan als symbolen voor de aanvang van het moderne westerse denken. Het is niet toevallig dat het drama, gefundeerd in dialectiek en dialoog, in de Renaissance tot ontwikkeling komt. Maar vanuit filosofisch oogpunt is een andere datering minstens even belangrijk. Het was Nietzsches stelling dat de tragedie in verval raakte op het ogenblik dat de filosofie zich in navolging van Socrates begon te ontwikkelen. Met Socrates' en vooral Plato's filosofie eindigt het tragische levensgevoel en begint de briljante ontwikkeling van het westerse, zichzelf begrijpende, zichzelf grondende en zichzelf emanciperende subject, dat zich vanaf de Renaissance ontwikkelt tot het moderne individu. Door de catastrofale en fatale gebeurtenissen in de twintigste eeuw heeft dat moderne subject een definitieve slag gekregen en is zelf catastrofe en crisis geworden. Het postdramatische theater is een uitdrukking van die catastrofe.

Dat Lehmann het begrip 'postdramatisch' introduceerde in zijn studie over de Griekse tragedie *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie* is geen toeval. De Griekse tragedie beschrijft hij als een predramatisch discours. Hij ziet trouwens een nauwe band tussen het predramatische en het postdramatische theater: 'Indem aber das innovative Theater vom Primat der dramatischen Narration Abschied nimmt, berührt es sich in seiner nicht-dramatischen Verfassung eigentümlich mit den (europäischen) Anfängen des Theaters.'⁹ *Theater und Mythos* analyseert de constructie van het subject precies in die fysieke theatertekens van de opvoering die voor Aristoteles niet essentieel waren voor het drama: de lichamelijke van de acteur, het masker, de fysieke presentatie van de stem, de aanwezigheid van het publiek, de achtergrond van een indrukwekkend natuurlandschap. Het tragische discours is voor Lehmann de plaats waar het subject zichzelf als vraag ontdekt. Zelfbewustzijn begint wanneer de mens zichzelf als een wezen ervaart dat bekeken wordt, wanneer het zichzelf als object van een blik ervaart. Dit is voor Lehmann de tegenovergestelde positie van het Idealisme, waarin het subject zichzelf grondt: 'Während die idealistische Tradition Selbstbewusstsein als doppelte Aktivität verstand (ich sehe mich sehen, ich denke mich denkend, ich erkenne mein Erkennen), weist dieses Modell auf eine fundamen-

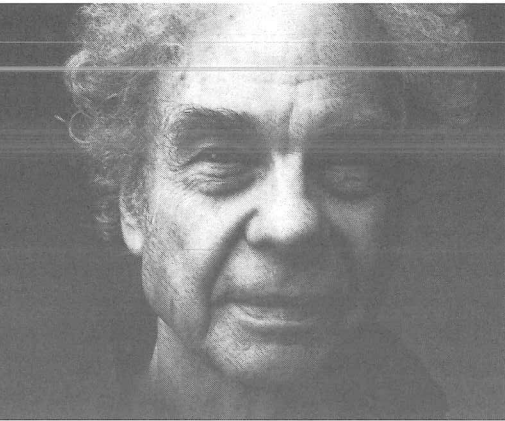


Ron Vawter in *Philoktetes-Variations*

Jan Ritsema, Kaaitheater / Maarten Vanden Abeele

tale Passivität.¹⁰ Het subject wordt getekend door onmacht. Wat van belang is zijn niet de daden, maar de twijfel voor, tussen en na de daden, met andere woorden de besluiteloosheid (die zich aan het andere uiteinde van Szondi's 'Akt des sich-Entschliessens' bevindt). In lange monologen spreekt de held zich uit over zijn lijden, zijn noodlot, zijn machteloosheid tegenover een zwijgende god. Lehmann wijst erop dat in de nieuwste theatervormen de thema's uit de oudste theatertradities opnieuw opgenomen worden: geheim, dood, verval, afscheid, ouderdom, schuld, offer, tragiek en eros. (p. 462) Het confronteert de mens met zijn eindigheid, zijn uiteindelijk toebehoren aan de dood.

De keten predramatisch, dramatisch en postdramatisch krijgt van Lehmann een filosofische onderbouw. Ze wijst niet alleen op een ontwikkeling van het theater en van zijn expressiemiddelen, maar ook op een veranderend mensbeeld. Het vrije, zelfbeslissende en zichzelf scheppende subject is een onhoudbare positie geworden. We leven in een wereld die gekenmerkt wordt door een teloorgang van de metafysica, van de religieuze waarden, van de politieke ideologieën, kortom van wat Lyotard de 'Grote Verhalen' noemt. Zij hebben een leegte achtergelaten die snel door de vrijemarkteconomie, de media, de technologie en de (nationalistische, religieuze en etnische) fundamentalismen werd opgevuld. Een van de 'ta-



Merce Cunningham / Annie Leibovitz

ken' van het postdramatische theater is misschien het open houden van die leegte?

Filosofisch wordt Lehmanns horizon bepaald door wat de Franse poststructuralistische school genoemd wordt, maar wat eigenlijk een grote verscheidenheid aan denkers herbergt: Derrida, Lyotard, Deleuze, Lacan, Kristeva, Levinas, Nancy. Van de Duitse filosofen wordt vooral Walter Benjamin geciteerd. Het zijn veeleer aanzetten die Lehmann geeft, aanzetten die de lezer nieuwsgierig maken, maar omwille van hun korthed vaak ook frustreren. Wat de aangehaalde denkers in elk geval gemeen hebben is hun kritiek op de moderne rationaliteit. Het gaat om een crisisfilosofie, een filosofie die de crisis wil duiden, maar ook om een filosofie in crisis. Het is geen toeval dat de ethiek – of nauwkeuriger een nieuwe formulering van de ethiek – in hun werk een belangrijke plaats inneemt. Dat is ook het geval bij Lehmanns analyse van het postdramatische theater. In Lehmanns studie klinken twee belangrijke motieven uit het werk van Lyotard door: diens nadruk (in zijn vroeger werk) op de intensiteit en de energie van het teken en (in zijn latere werk) op de ethiek.

In een van zijn zeldzame geschriften die specifiek over het theater handelen, ontwikkelt Lyotard het begrip 'energetisch theater', een begrip dat voor Lehmann bijna synoniem is met 'postdramatisch theater', zij het dat deze laatste term de spanningsverhouding met het 'dramatisch' paradigma articuleert. Het energetische theater is een theater van de intensiteiten, veel meer dan van de intenties. Lyotard citeert een voorbeeld van plastisch kunstenaar Hans Bellmer: 'Ik heb tandpijn, ik maak een vuist, de nagels dringen in mijn huid. Twee investeringen. Kunnen we zeggen dat de actie van de hand de pijn van de tand representeert? Dat zij er het teken van is? Is er onomkeerbaarheid, dus hiërarchie van de ene positie over de an-

dere, macht van de ene positie over de andere?'²¹¹ Deze inwisselbaarheid of verwisselbaarheid is typisch voor het libido van wat Lyotard 'het erotisch-morbide lichaam' noemt. Die inwisselbaarheid betekent de vernietiging van het teken, van de theologie, van de semiotiek en van de (klassieke) theatraliteit, die alle gefundeerd zijn in het trekken van grenzen en het installeren van een hiërarchie. Om het energetische theater te illustreren verwijst Lehmann naar Antonin Artauds indrukwekkende beeld van de acteur als een veroordeelde die vanop de brandstapel nog tekens maakt.

Lehmann maakt een onderscheid tussen de 'linguïstische tekst', de 'ensceneringstekst' en de 'performancetekst'. De linguïstische tekst is uiteraard de dramatische tekst, de ensceneringstekst is het geheel van tekens die de enscenering uitmaken en de performancetekst is de gehele situatie van de opvoering (de toeschouwers, de ruimte en het tijdstip van de voorstelling). Het postdramatische theater betekent in de eerste plaats een verandering in de kwaliteit van de performancetekst: hij wordt meer presentie dan representatie, meer gedeelde dan meegeedeelde ervaring, meer proces dan resultaat, meer manifestatie dan significantie, meer energie dan informatie (p. 146) Het zijn de zintuiglijkheid en de materialiteit van de theatertekens, hun intensiteit, die het betekenispotentieel onder druk zetten en zelfs leegmaken: de herhaling van de eenvoudige balletbewegingen bij Jan Fabre, het door elkaar spreken van vreemde talen bij Jan Lauwers, de georchestreerde chaoschoreografie bij William Forsythe, de hysterie van het spreken in voorstellingen van Ivo van Hove, het springen en vallen bij Wim Vandekeybus, het licht en de ruimte bij Robert Wilson, het geluidsdecor bij Romeo Castellucci... Theater verschuift naar 'performance', waar bij representatie en interpretatie vervangen worden door 'een productie van aanwezigheid'.

Die 'aanwezigheid' staat in relatie tot de 'leegte' die ontstaan is na het wegvallen van de metafysica en de ideologie. In dit kader geeft Lehmann aanzetten tot het ontwikkelen van een esthetica van de verschrikking die zich o.a. baseert op de 'shock' bij Benjamin, op 'de angst dat er niets gebeurt' bij Lyotard. De aanwezigheid mag echter niet geïnterpreteerd worden als een volheid, maar als een noodzakelijke uitholling en verglijding van aanwezigheid en tegenwoordigheid. Het is een gebeuren dat het nu ontledigt en in die leegte herinnering en anticipatie laat oplichten. Lehmann citeert Heiner Müller: 'Und das Spezifische am Theater ist eben nicht die Präsenz des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potentiell Sterbenden.' (p. 260). Zoals de acteur bij Artaud als stervende tekens zendt, zo ontvangt de toe-

schouwer die tekens als potentieel stervende. De dood van de blik is een ontwapening van een op beheersing en begrijpen ingestelde rede. De blik staat met lege handen en kan pas dan ontvangen wat aan gene zijde van de rationaliteit wordt aangeboden. Postdramatische voorstellingen benaderen de droomstructuur en zijn typische non-hiërarchie tussen beelden, bewegingen en woorden. Het kijken wordt bepaald door een 'gleichschwebender Aufmerksamkeit', een term van Freud die aandacht van de analyst voor precies het bijkomstige en onopvallende in het gedrag en het spreken van de analysant aangeeft. In het postdramatische theater wordt het (altijd al) 'vergeten' fragmentarische karakter van de waarneming bewust gemaakt, 'gered' in de betekenis die Walter Benjamin daaraan gaf.

De centrale categorie van het postdramatische theater is het lichaam, niet langer als draager van een betekenis, maar als het erotisch-morbide lichaam waar Lyotard over spreekt. Terwijl het dramatische zich als het tussenmenselijke manifesteerde, is het postdramatische de scène voor de lichamelijke waarop begeerte en verplichting, wil en determinering, lust en lijden, agressie en abnormaliteit zich ingekerfd hebben: het door aids getekende lichaam van Ron Vawter, het lichaam van Merce Cunningham dat stijf staat van de jicht, de anorexia-tweeling bij Romeo Castellucci. Die lichamelijke, het brandende lichaam op de brandstapel, is de absolute grens voor iedere idealistische filosofie van het subject. De agon, het conflict, de dialectiek van de dramatische lichamen wordt vervangen door de agonie van het postdramatische lichaam. Het is de twintigste eeuwse versie van de tragische held die in een lange monoloog zijn lijden uitschreeuwt.

Ethiek en politiek

De 'esthetiek van de verschrikking' noemt Lehmann ook een 'esthetiek van de verantwoordelijkheid'. De reeksen energie, intensiteit, materialiteit en ethiek, verantwoordelijkheid, politiek sluiten elkaar niet uit. Het gaat Lehmann in het theater niet om het innemen van een bepaalde positie, het verdedigen van een bepaalde waarde of het verdedigen van een bepaalde overtuiging. Politiek is voor hem niet een tegenstelling, een utopisch alternatief pomen, maar geen stelling innemen, een a-topie 'innemen'. Politiek theater is een doorstreping van iedere these, iedere positie, ieder werk, iedere betekenis. Theater weet niet of het überhaupt iets doet of iets bewerkstelligt. Daarom doet het ook steeds minder en produceert het steeds minder betekenis omdat er zich in de nabijheid van het nulpunt iets zou kunnen voordoen: 'ein Jetz' (p. 460). Ook hier klinkt een

echo van Lyotards analyse van het sublieme bij de schilder Barnett Baruch Newman: 'Het now van Newman, het now zonder meer, is aan het bewustzijn onbekend en kan er niet door geconstitueerd worden. Eerder is het dat, wat het bewustzijn in de war brengt en ontrooft, wat het niet lukt te denken en zelfs wat het vergeet om zichzelf te constitueren. Wat we niet kunnen denken, is dat er iets gebeurt. Of beter en eenvoudiger gezegd: dat er gebeurt. Niet een groot evenement in de betekenis van de media. Ook geen klein evenement. Maar een gebeurtenis.'¹²

Die gebeurtenis is het politieke. Onder de titel *Een politiek van de verrijdeling* schreef Laurens Ten Kate een opstel over gemeenschap en politiek bij Georges Bataille en Jean-Luc Nancy. Op het einde van zijn essay legt hij de ideeën van Hannah Arendt en Jean-Luc Nancy naast elkaar en komt tot een gelijke positie – die eigenlijk geen positie is – als Lehmann. Zij maken het onderscheid tussen de politiek en het politieke, het politieke als de onderbreking van de politiek-als-beheersing: 'Het politieke, zo stellen Arendt en Nancy, (...) is de sfeer van de vrijheid, omdat het politieke handelen het instrumentele handelen (de planmatigheid van de vrije wil, gebonden als zij is aan motieven en doelen) overstijgt en ruimte biedt aan het onbekende en onberekenbare, hoe riskant dat ook zij. De vrijheid is als een gebeurtenis, in Arendts termen een evenement dat het nieuwe en onverwachte kan vestigen. Maar, zo stelt Nancy, als evenement kan zij nooit tot een "goed" worden waarop men kan bogen: de vrijheid verzet zich tegen ieder fundament, zij is dit verzet en niets meer. En als zij geen "goed" is, dan is ze daarmee in feite een noodzakelijk kwaad. De vrijheid, de crisis waarmee het politieke moment de politiek telkens weer bedreigt, is niet onschuldig, maar zij vormt een grensgebeurtenis. Wie zich aan deze gebeurtenis overlevert, pleegt een noodzakelijk verraad aan zijn of haar vrije autonomie, en ervaart een andere, politieke vrijheid: men ervaart de simpele gegevenheid van de existentie in haar extremiteit, in haar geweld. Men laadt een schuld op zich, die geen morele, maar een existentiële schuld is. Deze is niet te veroordelen, noch te vermijden, maar laat de extreme mogelijkheid van het menselijke leven zien, daar namelijk waar het zich noodgedwongen tegen zichzelf en zijn orde keert – daar waar het zich verbindt aan het geweld.'¹³ Zijn theoretische taak omschrijft Lehmann vrij klassiek als volgt: 'Aufgabe der Theorie ist es, das Gewordene auf Begriffe zu bringen, nicht es als Norm zu postulieren.' (p. 26-27). Maar er is nog een derde positie tussen het neutrale conceptualiseren en het postuleren van een norm, nl. het appelleren. *Postdramatisches Theater* kan gelezen wor-

den als een appèl aan het theater om zich van zijn actuele toestand bewust te worden en daartegenover een houding aan te nemen. Ik parafraseer de laatste alinea van Lehmanns studie. In het tijdperk van rationalisering en berekening is het de 'functie' van het theater om door middel van een esthetiek van het risico met extreme affecten om te gaan, die steeds ook de mogelijkheid van kwetsende taboedoorbrekingen insluiten. Door het verdwijnen van de veilige esthetische afstand tussen theaterzaal en toneel, kan het theater spelen met (het overschrijden van) grenzen. Het gaat het postdramatische theater niet om het presenteren van een ethische werkelijkheid of een ethische these, maar om het creëren van een situatie waarin de toeschouwer overgeleverd wordt aan gevoelens van angst, schaamte en zelfs agressiviteit. De politiek-ethische dimensie van het theater is niet het poneren van stellingen of het geven van informatie en duiding, maar het desoriënteren en het shockeren: door de confrontatie met immorele, asociale en cynische gebeurtenissen wordt de toeschouwer teruggevoerd op zichzelf.

Ik begon deze beschouwing met een beschrijving van een performance waarbij acteurs en toeschouwers in een gewichtloze toestand werden gebracht op meer dan 6.000 m boven de begane grond. Ik heb de indruk dat Lehmann met zijn theorie van het postdramatische theater de 'mens' opnieuw probeert te gronden, terug te geven aan zijn chthonische oorsprong. Vandaar een zekere terughoudendheid wanneer hij het heeft over de verhouding tussen theater en technologie/media. Het elektronische beeld ondervindt nergens weerstand, het beweegt zich door de leegte, het is steeds wat het is en op een bepaalde manier zichzelf en de kijker voldoende. De aanwezigheid van een reëel lichaam daarentegen is steeds omgeven door een zucht van ontgoocheling en treurnis. De materialiteit van het lichaam kan niet getranscendeerd worden. Angst, schaamte, agressie: het zijn gevoelens die ons confronteren met een oorspronkelijk geweld, dat onze eindigheid, onze sterfelijkheid is. Met die ervaringen waaraan we willoos en besluiteloos overgeleverd zijn en waarvan geen emancipatie mogelijk is. Het meeslepen van de ziel door het schouwspel van de opvoering, door Aristoteles nog beschouwd als een niet wezenlijk aspect van de tragedie, is de centrale ervaring van deze 'Ästhetik des Risikos'. Het is een communicatie aan gene zijde van de rede en de beheersing: 'Het verstand, dat becijfert en telt (al is het maar ongeveer), onderwerpt alle, zelfs esthetische, objecten aan zijn eigen regel. Daarvoor moet het tijd en ruimte onder controle hebben. Wat geen object is of heeft, wordt buiten beschouwing ge-

laten. Dus ook de ziel, als we onder "ziel" een geest verstaan die verontrust is door een gast die hij niet kent, die geen object is, en niet objectief.'¹⁴ Is het postdramatische theater het toevluchtsoord van die verontrusting?

-
- 1 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, 1999. Het internationale colloquium *New Theatre Concepts* (1/9/2000) werd georganiseerd door Aisthesis (UIA) en Het Centrum voor Filosofie en Kunst van - de Erasmus Universiteit Rotterdam. Het voorbeeld van de gewichtloze performance kwam van Emil Hrvatin, theatermaker en theatertheoreticus uit Ljubljana.
 - 2 Luk Van den Dries, *New Theatre Concepts. An Introduction*, International Colloquium in Theatre Studies, Antwerpen, DeSingel, 1 september 2000.
 - 3 Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Messidor, Paris, 1987, p. 391
 - 4 Lehmann vermeldt o.a. Jan Fabre, Jan Lauwers, Stan, Dito/Dito, Kaaitheater, Hugo De Greef, Maatschappij Discordia, Dood Paard, Hollandia, Mickery, Ritsaert ten Cate. (Storend is wel dat er veel spellingsfouten staan in de Nederlandse namen.)
 - 5 Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Schriften I, Suhrkamp, 1978, p. 20
 - 6 Bernard Dort, *The liberated Performance*, in: *Modern Drama*, 25, 1, maart 1982, p. 60
 - 7 Aristoteles, *Poëtica* (vert. N. van den Ben, J.M. Bremen), Amsterdam, Atheneum Polak en Van Gennep, 1988, p. 40-41
 - 8 Pavis, ib., p. 391
 - 9 Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1991
 - 10 ib., p. 130
 - 11 Jean-François Lyotard, *La dent, la paume*, in: *Des dispositifs pulsionnels*, Christian Bourgois, Paris, 1980, p. 90, o.c. Lehmann, p. 56
 - 12 Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke. Causerieën over de tijd*, Kok Agora, DNB/Pelckmans, p. 94
 - 13 Laurens Ten Kate, *Politiek van de verrijdeling*, in: Gunther Coppens (red.), *Rondom Georges Bataille*, Acco Leuven/Amersfoort, 1997
 - 14 Jean-François Lyotard, *Heidegger en 'de joden'*, Kok Agora, Kampen, 1990, p. 69