

Theater (nicht) verstehen

Thore Walch

Abstract Hans-Thies Lehmanns Nachdenken über Theater kreist immer wieder um das Nicht-Verstehen. Er interessiert sich besonders für solche Aspekte von Aufführungen, die sich dem Verstehen entziehen und die sich mit semiotischen Theorien des Theaters nicht einfangen lassen. Dieser Beitrag unternimmt eine Re/Lektüre zweier Texte Lehmanns, seiner einschlägigen Studie *Postdramatisches Theater* (1999) und des früheren Textes „Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens“ (1994). Ich frage danach, welches Verständnis von (Nicht-)Verstehen darin gezeichnet wird, und schlage abschließend eine Erweiterung im Sinne von Donna Haraways ‚situiertem Wissen‘ vor.

Einleitende Verärgerung

Ende des Jahres 2024 geht die Nachricht über geplante Kürzungen im Berliner Haushalt wie ein Schock durch die Kulturszene der Hauptstadt und sorgt für Fassungslosigkeit. Knapp 12 Prozent des Gesamtetats für Kultur sollen wegfallen – und zwar unverzüglich, schon ab 2025.¹ Zwar betreffen die Kürzungen nicht die Kunstszenen im Besonderen, sondern den gesamten Haushalt – dennoch lässt es sich der Regierende Bürgermeister, Kai Wegner, nicht nehmen, in diesem Zusammenhang ein paar altbekannte Ressentiments zum Besten zu geben: die Theater- und Opernhäuser müssten „wegkommen von der Mentalität: Wir brauchen mehr Geld vom Staat“; sie

¹ Vgl. Philipp, Elena: „Ohne Sinn und Sachverstand“, <https://nachtkritik.de/recherche-debatte/kommentar-zur-streichliste-der-berliner-regierungskoalition> vom 22. November 2024 (Zugriff am 26. Mai 2025).

sollten zukünftig „mehr auf Wirtschaftlichkeit und Eigenverantwortung achten“. Und er stellt in Frage, warum die Supermarktkäuferin, die „wahrscheinlich eher selten“ in die Staatsoper gehe, deren Kartenpreise durch Steuern mitfinanziere.²

In dieser Situation also lese ich wieder einmal Hans-Thies Lehmanns Kolumnentext mit dem paradigmatischen Titel „Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens“. Was ich fast vergessen hatte: Lehmann eröffnet ihn mit „den unseligen Debatten über Kulturhaushalte“.³ Beinahe hoffnungslos utopisch kommt mir in der aktuellen Situation jedoch Lehmanns Einwand vor, es solle bei Kulturförderung doch nicht darum gehen, „daß viele Menschen Theater *konsumieren* können“, sondern vielmehr darum, „daß einige (wenige) die Möglichkeit erhalten, nichtkommerzielles Theater zu *machen* – oder komplexen Film oder schwierige Musik oder unverkäufliche Bilder.“⁴ Nur, wenn man Theater/Kunst als Konsum denke, könne man auf die Idee kommen, Kulturförderung an Akzeptanz und Verständlichkeit zu binden, so Lehmann – für ihn ein Graus. Was Lehmann zum eigentlichen Thema seines Textes bringt, dem Verstehen – oder besser: dem Nicht-Verstehen – im Gegenwartstheater. So komme ich über ähnliche Umwege wie Lehmann nun auch zum Thema dieses Textes: einer Re/Lektüre des Nicht-Verstehens in Lehmanns Konzeption des Postdramatischen Theaters.

² Wegners Aussagen sind zitiert nach Rutz, Rainer: „Kai Wegner gibt Mentalitätstipps“, <https://taz.de/Kulturkuerzungen-in-Berlin/6053865/> vom 1. Dezember 2024 (Zugriff am 26. Mai 2025).

³ Lehmann, Hans-Thies: „Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens“, in: *Merkur* 48(542) (1994), S. 426–431, hier: S. 426.

⁴ Ebd., Hervorhebung im Original.

Refus des Verstehens

In der Tat kreist Lehmanns Nachdenken über Theater immer wieder um den Aspekt des Nicht-Verstehens. Einerseits sei Theater schon seit der griechischen Antike „ein Ort der *Schulung der Wahrnehmung des Nichtverstehens*“, wie er in derselben Kolumne schreibt. Andererseits macht er den „Refus des Verstehens“, das „Blockieren von Sinnverstehen“ als zentrales Merkmal zeitgenössischen Theaterschaffens aus⁵ – ein Argument, das später im *Postdramatischen Theater* zentral wird. Dort geht es Lehmann darum, „gleichzeitig Beschreibungs- und Diskursformen für das zu entwickeln, was, grob geredet, an den Signifikanten Nicht-Sinn bleibt.“⁷ Als übergreifendes Merkmal dessen, was er postdramatisches Theater nennt, macht er den *Entzug der Synthesis* aus: Die verschiedenen Theaterzeichen bilden keine geschlossene Struktur mehr.⁸ An die Stelle einer „vereinigenden und schließenden Perzeption“ trete somit „eine offene und zersplitterte“⁹. In dieser Entwicklung sieht Lehmann nicht etwa einen ästhetischen Spleen, sondern er versteht sie als Gegenwartsdiagnose. Anknüpfend an Peter Szondis Diagnose einer ‚Krise des Dramas‘ sieht er im postdramatischen Theater eine Reaktion auf die Unfähigkeit des dramatischen Theaters, auf die veränderten Bedingungen der Gegenwart, besonders die zunehmende Rolle der Neuen Medien seit den 1970er Jahren, ausreichend zu reagieren.¹⁰ In der Hinwendung zum Nicht-Verstehen und zum Nicht-Sinn im

⁵ Ebd., S. 43f, Hervorhebung im Original.

⁶ Ebd., S. 428.

⁷ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M. 1999, S. 140.

⁸ Unter ‚Theaterzeichen‘ versteht Lehmann dabei „virtuell alle Elemente des Theaters“, also nicht Zeichen im engeren semiotischen Sinn als Verbindung aus Signifikant und Signifikat, sondern auch solche Elemente, die sich dieser Form von Signifikation verschließen. Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 139.

⁹ Ebd., S. 140.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 22–23 und S. 41–44. Vgl. außerdem Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a. M. 1963.

postdramatischen Theater sieht Lehmann eine *These* begründet, nämlich „die These, daß eine authentische Weise, in der Theater vom Leben zeugen könnte, nicht durch die Setzung einer kohärenz-bildenden artistischen Makrostruktur (wie sie das Drama ist) entsteht.“¹¹ – Refus des Verstehens als Ausdruck der Unmöglichkeit, die Gegenwart (noch) zu verstehen, könnte man diese Argumentation zusammenfassen.

An dieser Stelle wäre bereits auf Parallelen zwischen der Gegenwartsdiagnose des *Postdramatischen Theaters* und ‚postmodernen‘ Gegenwartsbeschreibungen hinzuweisen. So lässt Lehmanns Absage an ‚große Formen‘ etwa an das ‚Ende der großen Erzählungen‘ Lyotards denken.¹² Lehmann bezieht sich zwar an mehreren Stellen auf Lyotard, u.a. auch auf *Das postmoderne Wissen*, jedoch nie explizit auf dieses Argument. Auf das Verhältnis von postdramatisch und postmodern werde ich weiter unten noch einmal zurückkommen.

Wie die Theaterzeichen im postdramatischen Theater angeordnet werden, wenn sie nicht mehr an der ‚Makrostruktur‘ des dramatischen Textes ausgerichtet sind, zeigt Lehmann im weiteren Verlauf seines Buches auf. Hier seien nur einige Merkmale hervorgehoben. Inszenierungen des postdramatischen Theaters folgen nicht mehr einer „etablierten Hierarchie“ der Theatermittel, „an deren Spitze Sprache, Sprechweise und Gestik stehen“, sondern ordnen die Theaterzeichen *parataktisch*: „alle Mittel sind gleichgewichtig eingesetzt; Spiel, Dinge, Sprache weisen parallel in verschiedene Bedeutungsrichtungen“.¹³ Nicht nur verliert der geschriebene Theatertext also seine Funktion, die Inszenierung zu organisieren und zu

¹¹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 140–141, Hervorhebung im Original.

¹² „Die große Erzählung hat ihre Glaubwürdigkeit verloren“, schreibt Jean-François Lyotard in *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Wien 1986, S. 112.

¹³ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 147–148.

ordnen, auch der gesprochene Text – auf welcher Grundlage auch immer – ist nicht mehr das privilegierte Zeichensystem, das vorrangig den Sinn der Aufführung transportiert und dem sich die anderen verwendeten Zeichen unterordnen. Die *Simultaneität* der Zeichen kann (absichtlich) zu einer Überforderung der Wahrnehmung führen, oder aber als „Askese“, als „geringe Dichte der Zeichen“ realisiert werden – beides sind Strategien „angesichts des Zeichenbombardements im Alltag“.¹⁴ Nach der „Entthronung“ der Sprachzeichen¹⁵ rücken Körperlichkeit und Materialität ins Rampenlicht – jedoch nicht mehr (oder jedenfalls nicht mehr primär) in ihrer Funktion als Zeichen im semiotischen Sinne, d.h. als Bedeutungsträger. Die Körper der Schauspieler*innen werden in ihrer „*autosuffizienten Körperlichkeit*“¹⁶ ausgestellt, ebenso die nicht-menschlichen Elemente des Theaters. Diesen Zug des postdramatischen Theaters, mit Körpern und Gegenständen auf der Bühne nichts mehr *darstellen* zu wollen, sondern diese vielmehr *auszustellen*, bezeichnet Lehmann als *konkretes Theater*, womit er sich an die Begriffe ‚konkrete Malerei‘ und ‚konkrete Kunst‘ von Theo van Doesburg und Wassily Kandinsky anlehnt. Statt ‚ab-straktes Theater‘ negativ über die fehlende Gegenständlichkeit zu definieren, soll mit dem Begriff ‚konkretes Theater‘ das Anliegen ausgedrückt werden,

Theater als eine Kunst im Raum, in der Zeit, mit menschlichen Körpern und überhaupt allen Mitteln, die es als Gesamtkunstwerk einschließt, für sich selbst zu exponieren, so wie in der Malerei Farbe, Fläche, taktile Struktur, Materialität zu autonomen Objekten ästhetischer Erfahrung werden konnten.¹⁷

Das Theater hole damit Entwicklungen nach, die andere Künste bereits durchgemacht hätten. Resultat: das Zeichen teile keine

¹⁴ Ebd., S. 153.

¹⁵ Ebd., S. 161.

¹⁶ Ebd., S. 163.

¹⁷ Ebd., S. 167.

Bedeutung mehr mit, sondern „nurmehr sich, genauer: seine Präsenz [...]. Die Wahrnehmung findet sich auf *Strukturwahrnehmung* zurückgeworfen.“¹⁸ Statt Bedeutung – *Wahrnehmbarkeit*, statt Repräsentation – *Ereignis*, statt Verstehen – *Erfahren*.¹⁹

Modern, postmodern, postdramatisch?

Sowohl im *Postdramatischen Theater* wie auch im darin beschriebenen Phänomen zeigt sich eine gewisse Gleichzeitigkeit von Moderne und Postmoderne. Weder die Theaterpraxis noch Lehmanns Nachdenken darüber lassen sich eindeutig der einen oder anderen Richtung zuordnen.

Einerseits sieht Lehmann das postdramatische Theater als Fortsetzung der historischen Avantgarden und er rekurriert mit einem Begriff wie ‚konkretes Theater‘, wie erwähnt, selbst auf Termini der (künstlerischen) Moderne, um das zeitgenössische Theater zu beschreiben.²⁰ In dieser Fortsetzung der Avantgarden ließe sich postdramatisches Theater eher als ein Aufschließen des Theaters an Entwicklungen der modernen Kunst auffassen denn als postmoderne Weiterentwicklung. Zu den eher im Feld der künstlerische Moderne als der Postmoderne zu verortenden Bezugspunkten Lehmanns gehört auch Adornos *Ästhetische Theorie*, auf deren ‚Rätselcharakter der Kunst‘ Lehmann in seiner Kolumne zu sprechen kommt, wenn

¹⁸ Ebd., S. 168, Hervorhebung im Original.

¹⁹ Letzteres führt Lehmann in seinem früheren Text näher aus: „Verstehen wird partiell, widerspricht und unterbricht sich, setzt aus und wieder ein, flackert – und wird so Erfahrung.“ Lehmann, „Über die Wünschbarkeit“, S. 429.

²⁰ Im Begriff der ‚konkreten Kunst‘ kommt m.E. jene „Tendenz zur Selbstbezüglichkeit oder Selbstreferentialität“ zum Ausdruck, die Cornelia Klinger als Teil der ästhetischen Ideologie der Moderne beschreibt. Vgl. Klinger: „Modern, Moderne, Modernismus“, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden* (= Bd. 4). Stuttgart/Weimar 2010, S. 121–167, hier: S. 151.

es um das Nicht-Verstehen von Kunst geht.²¹ Aus Adornos Diktum, dass „[a]lle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, [...] Rätsel“²² seien, zieht Lehmann den Schluss, dass „der Refus der Künste gegenüber dem erfassenden Begriff Tatsache“ bleibe.²³

Andererseits fällt auf, dass Lehmann sich maßgeblich auch eines postmodernen Vokabulars bedient und implizit wie explizit an postmoderne und poststrukturalistische Theorie anknüpft – obgleich er das Postdramatische ausdrücklich nicht mit dem Postmodernen identifiziert.²⁴ Der Fokus auf Enthierarchisierung und Offenheit des Kunstwerks für unterschiedliche Interpretationen des Publikums deckt sich mit Merkmalen, die an postmodernen ästhetischen Formen typischerweise hervorgehoben werden.²⁵ Lehmann spricht, wenn es darum geht, dass das Drama nicht länger der organisierende Kern der Inszenierung ist, mit einem Derrida'schen Terminus von der „Auflösung der logozentrischen Hierarchie“.²⁶ Die Ähnlichkeit mit Lyotards ‚Ende der großen Erzählungen‘ wurde schon erwähnt. Im Abschnitt über Körperlichkeit bezieht er sich auf Julia Kristevas Theorie des ‚Semiotischen‘, um die Tendenz des postdramatischen Theaters zu benennen, Materialität jenseits ihrer

²¹ Vgl. Lehmann, „Über die Wünschbarkeit“, S. 426.

²² Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. In: Adorno, Gretel/Tiedemann, Rolf (Hg.): *Gesammelte Schriften* (= Bd. 7). Frankfurt a. M. 1970, S. 182.

²³ Lehmann, „Über die Wünschbarkeit“, S. 426.

²⁴ Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 27–28.

²⁵ Vgl. Riese, Utz: „Postmoderne/postmodern“, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden* (= Bd. 5). Stuttgart und Weimar 2010, S. 1–39. Vgl. außerdem Miriam Drewes: „Wesentlichen Bezugsrahmen für Praxis und Theorie des postdramatischen Theaters gleichermaßen bildet [...] die poststrukturalistisch orientierte Diskurs- und Subjektkritik sowie die Kritik an Ursprungs- und Identitätsvorstellungen der Moderne.“ Drewes, Miriam: „Theater jenseits des Dramas: Postdramatisches Theater“, in: Marx, Peter W. (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2012, S. 72–84, hier: S. 73.

²⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 159.

Bedeutungsfunktion in Erscheinung treten zu lassen.²⁷ Für Lehmann spielt jedoch nicht nur Kristevas ‚Semiotisches‘ eine Rolle, sondern auch die (damit nicht zu verwechselnde, da einen ganz anderen Semiotikbegriff verfolgende) Theatersemiotik eine Rolle, von der er sich, wie im nächsten Abschnitt zu zeigen sein wird, abgrenzt.

Vom Verstehen zur Erfahrung

Welche Merkmale kennzeichnen nun also ‚Verstehen‘ bzw. ‚Nicht-Verstehen‘ bei Lehmann? Verstehen begreift Lehmann in erster Linie als ein Verstehen von Zeichen, also als Erfassen der den Signifikanten zugeordneten Signifikate. Damit folgt er einem semiotischen Theatermodell, wie es in der 1970er und 80er Jahren in der Theaterwissenschaft entwickelt wurde.²⁸ Von diesem Modell grenzt er sich zugleich entschieden ab, wenn er sich solchen Momenten des Theaters zuwendet, die sich einer semiotischen Analyse entziehen.²⁹ Denn das Verstehen gerate ins Stocken, wenn die Signifikanten sich in ihrer Präsenz und Materialität bemerkbar machen, sich quasi ‚vor‘

²⁷ Vgl. ebd., S. 163. Den Begriff des „Semiotischen“ verwendet Kristeva nicht im Sinne der strukturalistischen Semiotik, sondern bezeichnet damit eine Artikulation von Trieben, die aber noch keine Bedeutung annimmt und damit nicht semantisch kodierbar ist, vgl. Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a. M. 1978, S. 53.

²⁸ Für die deutschsprachige Theaterwissenschaft wurde dabei vor allem Erika Fischer-Lichtes dreibändige *Semiotik des Theaters* maßgeblich.

²⁹ Die Materialität eines Körpers oder Gegenstands wurde in der *Semiotik des Theaters* noch gänzlich aus der theaterwissenschaftlichen Analyse ausgeschlossen: „[I]hr materielles Sein ist für das Theater weder in seiner Einmaligkeit noch in seiner spezifischen Funktionalität von Interesse, sondern allein in seiner Fähigkeit, sich als Zeichen von Zeichen verwenden zu lassen: nicht das Sein als solches, sondern die mit ihm als einem Zeichen zu erzeugenden Bedeutungen sind entscheidend.“ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. Bd 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. 4. Auflage, Tübingen 1998, S. 195–196. Die Hinwendung zum Nicht-Verstehen, zum Nicht-Zeichenhaften ist, wie Lehmann wiederholt betont, nicht nur eine theoretische, sondern auch eine des Theaters selbst.

die Signifikate schieben. Gingen frühere Theorien des Theaters davon aus, dass die Materialität der Signifikanten notwendigerweise völlig hinter die Signifikate zurücktreten müsse,³⁰ sieht Lehmann dieses Verhältnis im postdramatischen Theater nun umgekehrt. Materialität wird also als das aufgefasst, was sich nicht verstehen lässt, was dem Verstehen entgegensteht: stumme Materie,³¹ die außerhalb der symbolischen Ordnung der Bedeutungen steht. Die Körper haben, wo sie als solche und nicht als Theaterzeichen in Erscheinung treten, keine Bedeutung, sondern können die Bedeutung und das Verstehen nur stören, so wie bei Kristeva die poetische Sprache (die in der Sprache manifesten Triebe, die Kristeva psychoanalytisch gedacht letztlich an den Körper der Mutter bindet) die symbolische Ordnung fortwährend stört. Judith Butler hat diese Konzeption Kristevas scharf kritisiert, einerseits als ineffektiv, weil sie nicht zu einer dauerhaften Praxis der Subversion werden könne, andererseits, weil sie den Körper der Mutter als vordiskursiv betrachte.³² Darin schreibe sich letztlich jener Dualismus von Natur/Kultur, Körper/Geist fort, dessen Dekonstruktion Butlers Anliegen ist – ein Dualismus, der sich tendenziell auch in Lehmanns Entgegensetzung wiederfinden lässt.

Darüber hinaus entfaltet Lehmann in „Über die Wünschbarkeit“ einen Begriff vom Verstehen, wonach dieses Verstehen immer einen

³⁰ Vgl. bspw. folgende Aussage von Wolfgang Iser: „Um die Bestimmtheit einer irrealen Figur zu erzeugen, muß sich der Schauspieler irrealisieren, wodurch die Wirklichkeit seines Körpers zum Analogon depotenziert wird, damit durch dieses hindurch einer irrealen Gestalt die Möglichkeit für ihr reales Erscheinen gewonnen werden kann.“ Iser, „Akte des Fingieren oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?“, zitiert nach Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. München 2008, S. 213.

³¹ Lehmann spricht von der „Konfrontation mit der im übertragenen Sinne ‚stummen‘ und dichten Gegenwart der Körper, Materien und Formen.“ *Postdramatisches Theater*, S. 168.

³² Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991, besonders Kap. 3.1, „Die Körperpolitik von Julia Kristeva“.

Anspruch auf Abgeschlossenheit impliziert: „Die Idee von Verstehen impliziert einen Standpunkt, auf den hin, von dem her ein Feld sich organisiert, das ungeachtet seiner empirischen Unvollständigkeit dem Prinzip nach total ist.“³³ Der ‚Standpunkt‘ ist bei Lehmann eher negativ konnotiert, er betont daran das Statische im Vergleich zum Dynamischen der Erfahrung: „*Erfahren* oder *Verstehen*: die Spannung kommt in den Worten zum Ausdruck.“³⁴ Diese Auffassung des Standpunkts unterscheidet sich deutlich von der der Standpunkttheorie, die am Standpunkt gerade nicht den umfassenden, sondern den notwendigerweise beschränkten, partiellen Blick betont – und gerade diesen als Voraussetzung für Verstehen und Erkenntnis formuliert.³⁵ Lehmann dagegen schreibt, wo der „umfassende Blick“, der vom Standpunkt ausgeht, nicht möglich ist, müsse Verstehen zwangsläufig Erfahrung werden.³⁶

25 Jahre später – immer noch Unverständnis?

Es mag vielleicht diese Perspektivverschiebung des postdramatischen Theaters sein, die ihm im folgenden Vierteljahrhundert nach Lehmanns Text(en) den Vorwurf der Selbstbezüglichkeit eingebracht hat: Das Theater reflektiere nur noch seine eigene Ästhetik, sodass auch die Zuschauer*innen im Theater nur noch über das Theater nachdenken könnten – eben über die Erfahrung, die sie im Laufe der Aufführung gemacht haben. „Auf die ewige Frage ‚Was hat das Theaterstück gemacht?‘ würde die Antwort lauten: ‚Das Theaterstück hat gemacht, dass ich anders über Theaterstücke nachdenke‘“,

³³ Lehmann, „Über die Wünschbarkeit“, S. 429.

³⁴ Ebd., Hervorhebung im Original.

³⁵ Vgl. den kürzlich erschienenen, von Katharina Hoppe und Frieder Vogelmann herausgegebenen Reader *Feministische Epistemologien*. Berlin 2024.

³⁶ Lehmann, „Über die Wünschbarkeit“, S. 429.

fasst der Kritiker Michael Wolf diesen Prozess der Selbstreflexion zusammen³⁷ – und zwar anlässlich der She-She-Pop-Inszenierung *Kanon*, in der die Mitglieder von She She Pop zusammen mit eingeladenen Gästen ihren persönlichen Kanon postdramatischer Seherfahrung reflektieren und auf der Bühne reenacten (oder dies versuchen – das Scheitern daran ist zentrales Thema der Inszenierung).³⁸ Postdramatisches Theater sei „Meta-Theater für Eingeweihte, für Nerds.“³⁹ Es entbehrt jedoch nicht einer gewissen Ironie, dass Wolf dies ausgerechnet am Beispiel einer Aufführung von She She Pop ausführt – ein Kollektiv, das einerseits klar in der ‚Tradition‘ des postdramatischen Theaters steht, sich andererseits in Aufführungen immer wieder Themen angenommen hat, die dezidiert *nicht* selbstbezüglich um das Theater kreisen; beispielsweise unterschiedliche Sozialisierungen in Ost- und Westdeutschland (*Schubladen*, 2012), Sexualerziehung (*50 Grades of Shame*, 2016) oder Privateigentum (*Oratorium*, 2018).

Dennoch hat die Frage Berechtigung, ob dem aktuellen Gegenwartstheater mit dem *Postdramatischen Theater* allein noch beizukommen ist. Zunehmend lässt sich meines Erachtens beobachten, wie sich Theatermacher*innen postdramatischer Theatermittel bedienen, sich aber nicht darin erschöpfen, Erfahrung an die Stelle von Verstehen treten zu lassen und mit ausgestellter Materialität Bedeutungsprozesse zu stören. Sie lassen sich aber genau so wenig allein im Rückgriff auf semiotische Modelle der Aufführungsanalyse

³⁷ Wolf, Michael: „Zuschauer ist kein Ausbildungsberuf“, <https://www.nachtkritik.de/kolumnen-michael-wolf/kolumne-als-ob-michael-wolf-2> vom 3. Dezember 2019 (Zugriff am 27. Mai 2025).

³⁸ *Kanon*, Performance: She She Pop (Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halm-burger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou, Berit Stumpf und Gastperformance in wechselnder Besetzung), Premiere: 22. November 2019, HAU, Berlin. Anlass für die Inszenierung bot das 20-jährige Jubiläum des *Postdramatischen Theaters*.

³⁹ Wolf, „Zuschauer ist kein Ausbildungsberuf“.

begreifen. Ich möchte dies an einem konkreten Beispiel verdeutlichen. In Florentina Holzingers *TANZ* gibt es eine Szene, in der einige Tänzerinnen je einen Metallring in ihre Haare eingeflochten haben, an dem jeweils ein Seil befestigt ist, das über einen Flaschenzug läuft und dessen anderes Ende sie in den Händen halten. Über dieses Seil ziehen sie sich, nur an ihren eigenen Haaren hängend, in die Spitzenposition des Balletts.⁴⁰ Dieser Moment macht die Körperdisziplinierung und körperliche Zumutung des klassischen Balletts anschaulich, die von der Anmut der Ballerina normalerweise verdeckt wird. Die Szene allein als Zeichen dafür zu lesen, würde ihr jedoch nicht gerecht, ist sie für ihre Bedeutung doch auf fundamentale Weise auf die Körperlichkeit der Tänzerinnen angewiesen.⁴¹ Es handelt sich also um eine Szene, in der die Körperlichkeit das Verstehen nicht so sehr stört als vielmehr erst ermöglicht, und die darin über die im *Postdramatischen Theater* beschriebenen Verfahren hinausgeht.

Die angesprochene Standpunkttheorie, und vor allem Donna Haraways Theorie des ‚situierten Wissens‘, könnte eine Richtung sein, in die Lehmanns Überlegungen zum Verstehen weitergedacht werden könnten – nicht so sehr in Bezug auf eine Situierung oder Positionierung der Künstlerin Holzinger denn als Möglichkeit, eine partielle, fragmentierte und verkörperte Wahrnehmung gerade als Bedingung von Wissen zu denken. Haraway schreibt ihren einflussreichen Text im Kontext feministischer Debatten über Objektivität und Wissenschaft. Sie wendet sich gegen ein Verständnis von

⁴⁰ *TANZ. Eine sylphidische Träumerei in Stunts*. Regie: Florentina Holzinger. Premiere: Tanzquartier Wien, 3. Oktober 2019. Die gesamte Inszenierung stellt eine Auseinandersetzung mit dem romantischen Ballett und besonders dem Spitzentanz dar.

⁴¹ Vgl. dazu auch meinen Aufsatz „Wenn Performativität zum Zeichen wird. Zur Transformation der Performance Art in Florentina Holzingers *TANZ*“, in: *Cahier d'études germaniques* 88 (2025), S. 369–380.

Objektivität als „a view from above, from nowhere, from simplicity“.⁴² Ein solcher entkörperter Blick von Nirgendwo sei nicht mehr als ein ‚Gottes-Trick‘ („god trick“).⁴³ Objektivität sei stattdessen als stets verkörpert und situiertes Wissen zu denken, das gerade durch seine Lokalisierung Rechenschaft ablegen kann, um sich gegen „unlocatable, and so irresponsible, knowledge claims“ zu wehren.⁴⁴ Die eigene Perspektive ist zwangsweise eine partielle, doch dies steht dem Verstehen nicht entgegen, sondern ist Bedingung für „the possibility of webs of connections called solidarity in politics and shared conversations in epistemology.“⁴⁵ Brüche und Widersprüche in der Wahrnehmung stehen dem nicht entgegen, sondern unterstützen es eher noch:

The split and contradictory self is the one who can interrogate positionings and be accountable, the one who can construct and join rational conversations and fantastic imaginings that change history. Splitting, not being, is the privileged image for feminist epistemologies of scientific knowledge.⁴⁶

Haraways Überlegungen könnten ein Modell liefern, wie sich eine zersplitterte Perspektive und eine Absage an geschlossene Strukturen anders denken lassen denn als ein Nicht-Verstehen, wie sich auch das Verhältnis von Materialität und Bedeutung anders denken lässt als eines der Störung. In diesem Sinne ließe sich auch *TANZ* betrachten: hier kommt es, wie im postdramatischen Theater, nicht zu einer Synthese der einzelnen Szenen zu einem geschlossenen Ganzen, zu disparat sind dafür die Anspielungen, Verweise und Darstellungsformen, die von klassischem Ballett über Sideshow bis zu Pornografie

⁴² Haraway, Donna J.: „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, dies., *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Women*. New York 1991, S. 183–201, hier: S. 183.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 191.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 193.

reichen. Doch stärker als in den Beispielen, die Lehmann als paradigmatische für das postdramatische Theater benennt, lassen sich durch den gemeinsamen Kontext des Balletts Verbindungslinien zwischen den Elementen ziehen, die solche „webs of connections“ ergeben, wie Haraway sie benennt. Verstehen hieße dann nicht, sich von einem Punkt aus eine Übersicht über die gesamte Aufführung zu verschaffen, sondern den einzelnen, partiellen Verbindungen nachzugehen.

Eine solche Perspektive mit Haraway muss nicht heißen, Theater als ‚Ort des Nicht-Verstehens‘ wieder aufzugeben. Aber wenn Lehmann 1994 feststellte, dass im Theater „Verstehen, ein wenig, nötig ist, um beim Nicht-Verstehen anzulangen“, ⁴⁷ so lassen sich viele heutige Inszenierungen besser dahingehend beschreiben, dass sie über das Nicht-Verstehen – über den Einsatz postdramatischer Theatermittel – wieder daran interessiert sind, bei einer anderen Form von Verstehen anzukommen.

Bleibt abschließend nur noch zu wünschen, dass auch die Politik ein Verständnis für Theater und die Notwendigkeit seiner Förderung aufbringen könnte.

⁴⁷ Lehmann, „Über die Wünschbarkeit“, S. 429.

Theater (nicht) verstehen

Thore Walch, M.A., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. In seinem Promotionsprojekt untersucht er postdramatische und performative Theatermittel in essayistischen Theaterformen der Gegenwart.

Walch, Thore: Theater (nicht) verstehen, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 199–213, DOI [10.21248/thewis.12.2025.161](https://doi.org/10.21248/thewis.12.2025.161)