



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 meegeerde 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 pomenen, 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