

DOI 10.36074/logos-13.12.2024.063

KUNST ALS HANDLUNG: DIE PHILOSOPHIE DER KUNST VOR DEN HERAUSFORDERUNGEN DER MODERNE

Tytar Olena¹, Alimova Victoriia²

1. Doktor der Philosophie, Wissenschaften. habilitiert, Professorin der Abteilung für Kulturtheorie und Wissenschaftstheorie, Fakultät für Philosophie, V.N. Karasin Nationale Universität Charkiw, UKRAINE

2. Doktorandin der Abteilung für Kulturtheorie und Wissenschaftstheorie, Fakultät für Philosophie
V.N. Karasin Nationale Universität Charkiw, UKRAINE

Die Ereignisse des russisch-ukrainischen Krieges führten zur Entwicklung der Theaterkultur, das Theater wurde zum Mittel der unmittelbaren Reaktion auf aktuelle Ereignisse, dem die ukrainische Gesellschaft am meisten vertraut, wir betrachten Theater als eine Kunst des Handelns, die breite Schichten der Bevölkerung beeinflusst und die Kultur der Zivilgesellschaft im Allgemeinen.

Ziel unserer Forschung ist es, die Bedeutung des modernen Theaters als Handlungskunst auf der Grundlage moderner Theatertheorien und Semiotik des theatralischen und performativen Handelns aufzudecken.

Einer der zentralen Theoretiker der Semiotik („Theatersemiotik“, Fischer-Lichte E. Semiotik des Theaters / in 3 Bände. – Tübingen: Narr, 1983 [3]) und der Ästhetik des modernen Theaters ist der moderne Theater- und Kulturwissenschaftler Erika Fischer-Lichte. Neben Romeo Castellucci, R. Oldenburg [6] und Hans-Thies Lehmann [5] fungiert Erika Fischer-Lichte [1-4] als zentrale Theoretikerin des Verständnisses moderner Theatralik. Als E. Fischer-Lichte setzt Spektakel und Performance in ihrem Wesen gleich, während Hans-Thies Lehmann („Postdramatisches Theater“) und Richard Schechner („Research on Performance“) sie als grundlegend unterschiedliche Konzepte trennen, die jedoch unter modernen Bedingungen durchaus getragen werden können künstlerisch, kulturell und noch tiefer – ein ontologischer Dialog.

Erika Fischer-Lichte erforscht das Phänomen der Performance in der zeitgenössischen Kunstkultur und versteht Performance als wichtiges

ABSCHNITT 22.

PHILOSOPHIE UND POLITIKWISSENSCHAFT

eigenständiges künstlerisches Ereignis. Insbesondere analysiert er die Ursprünge der Performance und spricht von ihr als einem revolutionären Phänomen in der modernen Kultur, sie sei ein Eckpfeiler der modernen Kunst, bei der es notwendig sei, eine völlig neue Ästhetik zu entwickeln, die in der Lage sei, diese Revolutionäre zu beschreiben und zu verstehen Änderungen.

Auch Erika Fischer-Lichte hat den Forschungsmut, Position und Konzept dieser neuen Ästhetik („Ästhetik der Performativität“) [1] zu formulieren, die die Grundlage des modernen Theaters darstellt. Sie strukturiert modernes Theatermaterial der letzten 50 Jahre im Rahmen ihrer Theorie und zeigt die Verbindung zwischen modernem Theatergeschehen und griechischem Theater sowie antiken heiligen Ritualen auf.

Die eigentliche Bedeutung des modernen Theaters liege dem Forscher zufolge nahe am deutschen Wort „Das Theater“ und dem Kontext, Theater als eine Gesamtheit aller Arten von Inszenierungen und Erscheinungsformen von Theatralik zu verstehen, im Gegensatz zum englischen Begriff „Theater“. als Synonym für dramatisches Theater.

Um seine Position zu untermauern, dass sich Drama etwas vom eigentlichen Theater unterscheidet, verwendet E. Fischer-Lichte ein Zitat von Max Herman: „Theater und Drama sind meiner Meinung nach ihrem Wesen nach Gegensätze,... der Unterschied zwischen ihnen ist zu groß, um ihn nicht noch einmal zu wiederholen: „Drama ist ein Werk der verbalen Kreativität eines Einzelnen, während Theater das Ergebnis der Tätigkeit des Publikums und seiner Diener ist“ (Herrmann M. Bühne und Drama // Vossische Zeitung. 30.07.1918) [1].

Das heißt, es entsteht eine völlig neue Aufführung, deren Zentrum nicht der dramatische Text selbst ist, man kann dies als Eindringen der Aufführung in das moderne Theater bezeichnen, durch die Aufführung erscheint die gesteigerte Emotionalität der modernen Aufführung [7], persönlich emotional Partizipation, daher spricht die Forscherin allgemein von einem „performativen Turn“ [1, S.31] in der modernen Kultur, dessen Merkmale sie in den Besonderheiten der neuen Dynamik des theatralischen Handelns sieht – von der Inszenierung moderner Aufführungen bis zur Musik von John Cage und Instrumental Theater M. Kagel. So ist laut E. Fischer-Lichte, dem wir zustimmen, sieht im neuen Theater „Zuschauer als Partner eines gemeinsamen Spiels, deren physische Präsenz, Reaktion, Wahrnehmung die Aufführung sowie die Handlungen der Schauspieler prägen“ [1, c.57].

Auf diese Weise wird das Theater zu einer lebendigen, relevanten Kunst, und das Publikum wird neben dem Schauspieler zum Mitautor der Aufführung, indem es nach und nach die Rolle einschließlich der Regie sowie die Selbstreferenzialität und Interaktion der Aufführung übernimmt erstreckt sich auch auf die Leistung. Damit findet ein Übergang zum Theaterbegriff als „Ereignis“ statt [1, c.65].

Hans Lehmann in seinem Grundlagenwerk „Postdramatisches Theater“ [5], das ebenso wie die Werke von E. Fischer-Lichte definierte das moderne Kulturverständnis des Theaters, es trennt Performance und Drama grundsätzlich. Um das moderne Theater zu charakterisieren, H. Lehmann schlägt nicht den Begriff postmodern, sondern „postdramatisch“ vor, obwohl er selbst an vielen Stellen in seinem Werk poststrukturalistische Methodik verwendet, insbesondere methodischen Zweifel und postmodernes Misstrauen.

Die Dominanz des Dramas von Hans Lehmann wird als Verkörperung der teleologischen Erwartungen vieler Epochen dargestellt, in denen nicht nur Gott als Regisseur aller Ereignisse fungierte, sondern auch die Geschichte allen historischen Ereignissen den Kontext des Dramas gab: im Abschnitt „Drama“ und Dialektik“ [5]. Hans Lehmann argumentiert, dass das klassische Drama eine imaginäre oder gewünschte Entwicklung der Geschichte veranschaulichen und modellieren sollte, die durch den Holocaust und die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs gestört wurde.

Daher ist Becketts oder Cantors Theater des Absurden eine Folge der Krise dieses klassischen Dramas und seiner etablierten Weltanschauung. Er zitiert Johannes Birringer, der zu Recht argumentiert, dass der postmodernen Theorie, die auf Textualität und Intertextualität basiert, ein Verständnis für die tektonischen Verschiebungen im Bereich des Theaters fehlt, das nicht nur eine widersprüchliche Haltung nicht nur zum Text, sondern auch zum Raum selbst einnimmt. Insbesondere mangelt es den Theoretikern an Verständnis für modernes Schauspiel, „unterschiedliche Herangehensweisen an die Schauspielerei und die Produktion textueller und kontextueller (szenografischer, choreografischer und musikalischer) Werke“ [5, S. 14].

Zum Verständnis des modernen postdramatischen Theaters greift Hans Lehmann insbesondere auf die Hegelsche Dialektik und ihre Entwicklung zurück. Lehmann weist ganz treffend darauf hin, dass es für Hegel im Gegensatz zu Aristoteles und seinem Dramaverständnis eine einzigartige „performative Selbstreflexion des Dramas“ [5, S.44] geben muss, verkörpert durch reale Menschen mit eigener Stimme und Körperlichkeit, und Vielstimmigkeit wird in diesem Drama erreicht.

Aber Schauspieler werden von Hegel als eine Art lebende Statuen betrachtet, empirische Menschen erreichen durch ihr Handeln ein Ideal, ein bestimmtes spirituelles Ideal und überwinden so das ironische Bewusstsein. Daher ist das Private und Getrennte für Hegel nur eine Voraussetzung des Hohen und Geistigen, anstatt „nur ein Werkzeug“ zu sein und in seiner Rolle zu verschwinden, „erfährt der Schauspieler die umgekehrte Umkehrung in seiner Abhängigkeit zwischen Schönheit oder ethischer Ordnung und Subjektivität“. [5, S. 45].

Das heißt, für Hegel und das romantische Theater wird die Schaffung einer ethisch fundierten Person durch die Schauspielerei zur Priorität. Dadurch entsteht

ABSCHNITT 22.

PHILOSOPHIE UND POLITIKWISSENSCHAFT

eine besondere Spannung des Hegelschen Dramas – die Spannung zwischen dem Geschaffenen und dem Geschöpf, die Schauspieler als „reale Menschen“ projizieren es auf Masken – „Personas“, hier entsteht nicht nur eine Erzählung, sondern auch die tatsächliche Live-Rede von die Schauspieler. Hegel sieht den besonderen Wert seines zeitgenössischen Theaters in der „Heuchelei“ – zugleich in der Maske und in der „eigenen Nacktheit und Alltäglichkeit“, die zur Entstehung des rationalen Denkens der Zeit führt – „der Held, der vor dem erscheint“. „Das Publikum zerfällt in seine Maske, der Schauspieler in seine Person im Stück und das eigentliche „Ich““ [5, S. 45].

Damit das klassische Drama der Romantiker am Rande der Kunst angesiedelt ist, den sinnlichen Aspekt der Idee jedoch tangiert, spricht Menke von „romantischer Transzendenz“ und der Unvollständigkeit des Dramas.

So enthält Lehmanns Kritik an Hegels Dramatheorie Motive für die Verbindung des „offiziellen“ romantischen Idealbegriffs mit einem unerreichbaren Phantasma, so skizziert Hegel mit dem Dramabegriff den Begriff des Endes der Kunst, also des klassische Vorstellung von Kunst, die dann von Dekonstruktivisten und Postmodernisten aufgegriffen wurde.

Konzepte E. Fischer-Lichte und H. Lehmann vertritt zwei unterschiedliche Ansätze zum Verständnis des modernen Theaters, die sich durch ihre Ansichten zum Wesen des Dramas und zur Rolle der Schauspieler im Theater gegenüberstellen lassen. Für moderne Fischer-Lichte-Theater behält auch trotz bedeutender Veränderungen seine dramaturgischen Wurzeln, das heißt, das Theater agiert an der Grenze zum traditionellen Drama, aktualisiert aber gleichzeitig die Formen und Methoden der Darstellung.

Sie betont die Bedeutung der Schauspielerei und der Interaktion zwischen Schauspieler und Publikum, die dem Theater den Status eines Live-Action-Theaters verleiht, bei dem der Text und seine Interpretation stets wichtige Bestandteile bleiben.

So verbindet das moderne Theater laut E. Fischer-Lichte eine dramatische Struktur mit neuen, nicht standardmäßigen Ausdrucksformen, basiert aber dennoch auf einer bestimmten Dramaturgie, auch wenn diese experimentell oder abstrakt sein kann.

Andererseits beschreibt Hans Lehmanns Konzept das moderne Theater als postdramatisch. H. Lehmann glaubt, dass das Theater nicht mehr an das klassische Drama gebunden ist, bei dem der Schwerpunkt auf der Entwicklung des Geschehens durch die Linie von Konflikt und Dialog liegt. Im postdramatischen Theater kommt es nicht auf den Text an, sondern auf die Form, das Bild, die physische Präsenz der Schauspieler, multimediale Elemente, den Raum und die Interaktion mit dem Publikum. H. Lehmann weist auf das Fehlen einer

traditionellen Struktur hin, bei der die Entwicklung von Ereignissen durch das Wort und den dramatischen Konflikt des Schauspielers im Vordergrund steht, stattdessen wird das Theater zu einem Raum für die Erforschung von Bedeutung durch Empfindungen, visuelle und akustische Elemente.

Sprache und Drama sind nicht mehr die Hauptträger der Bedeutung, neue Formen der Kommunikation gewinnen an Bedeutung. Daher bleibt es trotz des revolutionären Charakters vieler Konzepte von E. Fischer-Lichte innerhalb der Grenzen des traditionellen Dramas, wenn auch aktualisiert, während H. Lehmann lehnt das Drama als dominierendes Element ab und schlägt stattdessen ein postdramatisches Theater vor, in dem der Ausdruck durch andere Mittel wichtiger ist.

Es manifestiert sich auch in Vorstellungen über das Schicksal des Schauspielers – für E. Fischer-Lichte ist der Schauspieler weiterhin eine wichtige Figur, die das Drama ausdrückt und entwickelt, während für die Theorie des Theaters H. Lehmann. Der Schauspieler kann sich nicht nur auf Worte oder Texte beschränken – seine Funktion ist umfassender und flexibler. Gleichzeitig ist in beiden Konzepten der Betrachter wichtig, doch ist er für Lehmann in einen Prozess eingebunden, der über die Beobachtung hinausgeht, während er für E. Laut Fischer-Lichte bleibt die Interaktion zwischen Schauspieler und Publikum in traditionellen Formen erhalten.

Daher bewahrt das Konzept von Fischer-Lichte die traditionelle dramaturgische Grundlage des modernen Theaters, führt jedoch neue Experimente ein, während H. Lehmann schlägt eine radikalere Neubewertung des Theaters vor, bei der die Dramaturgie ihre zentrale Rolle verliert.

Postdramatische theatralische Zeichen und Signifikanten werden von Lehman in verschiedenen theatralischen Manifestationen und Gesten als Zeichen der „ästhetischen Idee“ (I. Kant) und der Perspektive damit verbundener „Bilder, die über die Grenzen des eigenen Geistes hinausgehen“ gesehen [5, S. 82]. So entsteht gleichzeitig die Semiotik des Theaters, die den Kern der Bedeutungen bewahrt, und die Metaphorizität, die Polysemie des Theaters, die über die Figurativität und Diskursivität des Theaters hinausgeht und die Absurdität und Aufhebung der Bedeutung markiert im neuen Drama. Als nächstes beginnt das neue Drama mit der Aufführung: Die Inszenierung „Setzung“ kann als „integrative Ästhetik des Lebendigen“, „Inszenierung von Präsenz“ (H. Gumbrecht) beschrieben werden [5, S.134-135] in der persönlichen Kommunikation.

Lehman analysiert ausführlich die postdramatische Ästhetik der Zeit [5, S. 153-162]. Theater ist im Wesentlichen eine zeitliche Kunst, eine Aufführung hat eine bestimmte Zeit, einen besonderen Zeitrhythmus und ihre Dramaturgie: Handlungs- und Redetempo, Dauer, Pausen und Stille gehören ebenfalls zu einem

ABSCHNITT 22.

PHILOSOPHIE UND POLITIKWISSENSCHAFT

Theaterwerk, zum Mysterium des Theaters. Die zeitliche Realität des Betrachters wird mit der Zeit der Akteure verflochten und es entsteht eine neue mentale Realität, „eine Konkretisierung der Erfahrung“ [5, S.155].

Somit ist die physische, sinnliche Realität des Zeiterlebnisses untrennbar mit der mentalen Realität, nämlich der ästhetischen „Konkretisierung“ [5, S.161], verbunden.

Für Lehmann ist es offensichtlich, dass der moderne Niedergang des Dramatischen nicht gleichbedeutend mit dem Niedergang des Theatralischen ist, sondern im Gegenteil eine Wiederbelebung des Theaters stattfindet [5, S.183], da die Theatralisierung selbst das gesamte gesellschaftliche Leben durchdringt, auch durch den Kult der Selbstdarstellung. Gleichzeitig werden Generationenidentitäten auch zu theatralischen, theatralischen und organisatorischen Erscheinungen.

In dieser Hinsicht können wir zu Recht Guy Debords Konzept der „Gesellschaft des Spektakels“ verwenden: Wenn die Konsumerisierung unserer Erfahrung stattfindet, definieren die Waren neue Theaterpraktiken, nicht der Diskurs selbst. Diese Konsumisierung kann auch als Theatralisierung aller Bereiche des kulturellen Lebens betrachtet werden. Der Fernsehzuschauer muss sich von Katastrophen und Nöten distanzieren und so die Ereignisse von sich selbst trennen [5, S.184], was zur „Erosion“ der Kommunikation führt. Etiketten verlieren ihre wahre Bedeutung, werden zu leeren Informationen, lösen dadurch das Bewusstsein auf und verschmelzen Realität und Fiktion. Das ist eine neue Qualität des Dramas – wir befinden uns in einem „Spektakel, das wir nur anschauen können“.

Unter diesen Bedingungen ist das postdramatische Theater ruhig und statisch, nicht auf Katastrophe und Spektakel ausgerichtet [5, S. 185], es versucht, sich von der Schaffung von Bildern und Spektakeln zu entfernen und Bilder ohne Referenzen und Hyperbolisierung von Gewalt anzubieten. Gleichzeitig ist das moderne Theater emotional und tabuüberwindend und bietet eine neue Ästhetik des Risikos [5, S.186].

Schlussfolgerungen. Die Kunstphilosophie spricht in ihren Theorien von einer performativen und theatralischen Wende in allen modernen Künsten. Das Wesen dieser Wendung lässt sich am besten aus Theatertheorien verstehen. Die wichtigsten Ideen zum Theater als Handlungskunst finden sich in den Werken von E. Fischer-Lichte, der das komplexe, vielschichtige Wesen des Theaters und der modernen Kunst verteidigt, sowie in der Definition des modernen Theaters als Postdramatik, die erstmals in den Werken von H. professionell umgesetzt wurde. Lehmann. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Kunst des Handelns in einem Theater präsentiert wird, das auf übermäßige Affektivität und Dramatisierung verzichtet und versucht, die ganze Komplexität und Wahrhaftigkeit der modernen Realität zu vermitteln.

LISTE DER VERWENDETEN QUELLEN:

- [1] Fischer-Lichte E. (2012) Ästhetik des Performativen. Berlin: Suhrkamp. 378 s.
- [2] Fischer-Lichte E. (2018) Philosophical Theatre: Some Reflection on the Concept. *Anglia. Volume 136. Issue 1, p.43-60*. Вилучено з: Doi: <https://doi.org/10.1515/ang-2018-0008>, site www.degruyter.com
- [3] Fischer-Lichte E. (1983) Semiotik des Theater / in 3 Bände. Tübingen: Narr. 268s.
- [4] Fischer-Lichte E. (2008) The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. London: Routledge. 336p.
- [5] Lehmann H.-T. (2006) Postdramatic Theatre. London: Routledge. 214 p.
- [6] Oldenburg R. (2000) Celebrating the Third Place: Inspiring Stories about the "Great Good Places" at the Heart of Our Communities. New York: Marlowe&Company. 336 p.
- [7] Oswalt L. (1995) The Life Performance and Media: The Question of Presence. Berlin. 236 p.

