

BEITRÄGE
ZUR NEUEREN
LITERATURGESCHICHTE
Band 266



HUBERT HABIG

Schauspielen

Gestalten des Selbst
zwischen Sollen
und Sein

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

UMSCHLAGBILD

Yvona Puseljc und Andreas Krüger
in einer Szene aus »*Die Form vertilgt den Stoff – Kabale/Liebe/Fetzen*«.
Regie Habig/Manz.
Eine Produktion der Schillertage Mannheim 2009.
Foto © Nina Urban
www.ninaurban.de · kontakt@ninaurban.de

ISBN 978-3-8253-5647-7

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2010 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag-hd.de

Vorwort

Vorliegendes Buch ist die für den Druck überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Dezember 2007 an der Neuphilologischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eingereicht wurde.

Eine langjährige Regietätigkeit ging dieser Niederschrift voraus. Mit ihren Ergebnissen musste sie sich immerzu Fragen nach Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit stellen. Allen Förderern, Kritikern und Zweiflern sei an dieser Stelle herzlich gedankt, sie haben nicht unwesentlich zum vorliegenden Ergebnis beigetragen.

Mein besonderer Dank für die Betreuung gilt Prof. Dr. Dietrich Harth und Prof. Dr. Dieter Borchmeyer sowie Prof. Wolf-Rüdiger Wilms und Dr. Jörg Götz-Hege für die großzügige Unterstützung. Wichtige Anregungen gaben mir Prof. Dr. Martin Maurer, Dr. Thomas Vetter, Prof. Dr. Rüdiger Nagel und Prof. Dr. Kati Röttger. Meine Freunde Reinhard Badzura, Claus Boesser-Ferrari, Klaus Hemmerle und Uli Prötel waren mir immer wichtige Gesprächspartner.

Vielen Dank auch all den Schauspielern, die in der gemeinsamen Arbeit mich am Mysterium ihrer Verwandlung teilnehmen ließen. Da capo!

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie für ihre große Geduld, die sie in den vergangenen Jahren mir und meiner Arbeit gegenüber aufbrachte.

Hubert Habig
Heidelberg, Juli 2009

Inhalt

0	Einleitung.....	9
1	Figurierung des Selbst – Rebellion gegen den Schein	17
2	Wer spielt mich? – Schauspielen und Subjekttheorie	35
2.1	Sollen als Fessel des Seins.....	36
2.1.1	Zwei-Welten-Modell: Descartes & Diderot.....	39
2.1.2	Ausweitung des Spielraums: Schiller, Kleist, Klassik	45
2.1.3	Macht des Bewusst-Seins: Hegel ff.	52
2.1.4	Kraft der Einbildung: Stanislawski.....	56
2.2	Neue Spielregeln: Moderne und Postmoderne.....	71
2.2.1	Auflösung des Identischen: <i>Inscenieren</i> statt Spielen.....	75
2.2.2	Schauspieler-Arbeit: Meyerhold, Reinhard, Piscator.....	88
2.2.3	Handlungs-Aura vs. Seins-Weise: Brecht, Simmel, Plessner ..	99
2.2.4	Leidens-Spiele: Artaud	121
2.2.5	Lebensform Theater: Grotowski, Brook, Living Theatre.....	130
2.2.6	Emphatische Erkenntnis: Performanz & Performativität	142
2.2.7	Schauspielen: Selbst-Gewinn oder Selbst-Verlust.....	162
3	Die Landschaft des Mythos.....	173
3.1	<i>zatheos chronos</i> / hl. Zeit: Sollen in der Maske des Seins	173
3.1.1	<i>arrethon</i> / Unsagbares: Wandlung & Seinswechsel.....	177
3.1.2	Der Riss als zweifache Ich-Spaltung.....	185
3.1.3	Akte des Sollens zur Stabilisierung des Seins.....	189
3.1.4	<i>ego & imago</i>	192
3.2	Mythos und Logos	198
3.2.1	Text und Sprache	199
3.2.2	Wort und Schöpfung	206
3.2.3	Semiotische Handlungen (J. Kristeva).....	210

3.3	Raum-Zeit-Gestalt.....	216
3.3.1	Dynamik durch Ordnung und Zerfall.....	217
3.3.2	Wirken der Götter: Raum-Zeit-Akt.....	222
3.3.3	Zeit-Spuren	232
4	Ereignisse - Schaffen - Wirkung.....	237
4.1	Handlungsfelder: <i>thymele, agora, szene</i>	237
4.1.1	Dionysische Paradoxien.....	240
4.1.2	Gesichts-Findung: Maske, Person & Gemeinde	247
4.1.3	Blut-Fluss: <i>agon & tragos</i>	260
4.2	Mimesis als Zugang zur Welt	266
4.2.1	<i>mimesis</i> – Begriffsentfaltung	269
4.2.2	Ritual: <i>methexis & mimesis</i>	273
4.2.3	Trugbilder: Platon	278
4.2.4	Schrift & Zeichen, Sein & Werden.....	286
4.2.5	Handlungs-Struktur: Aristoteles	291
4.2.6	Zerfall und Wiedergeburt.....	304
5	Gestalten: Mimesis & Konstruktion.....	311
5.1	Operatives Geschehen.....	313
5.2	Zirkuläres mimetisches Spiel: Shakespeare	316
5.3	Mimesis: Bezirk der Ereignisse	331
5.4	Zeitfenster: Ein Ort in der Zeit.....	340
5.5	Ausdruck: Symptom eines Tuns	354
5.6	Zeitfolgen: Gestalt & Charakter.....	362
5.7	Handlungsfolgen: Praxis.....	369
5.8	Sein-Sollen: Figurenspiel & Darstellung	376
5.8.1	<i>dynamis & energeia</i> : Tätiges Sein	377
5.8.2	Das handelnde Selbst: Gestalt & Schöpfer	381
5.8.3	Schauspielen als Selbstmodellierung	386
5.8.4	Die Figur - das bin nicht ich!	392
6	Schluss	397
7	Literatur	405

Zwei Schauspieler auf der Bühne. Sagt der Eine: „Geh mal runter und schau nach, ob ich in der Mitte bin!“ Der Andere geht und kommt nie mehr hoch.

Trad. Hasswitz auf den Regisseur

Einleitung

Im Deutschen gibt es kein gebräuchliches Verb, das unmittelbar ausdrückt, was der Schauspieler macht, wenn er eine Bühnenfigur spielt. Stattdessen führen Lexika und Enzyklopädien „Schauspielkunst“ an und definieren diese als eine weitgehend reproduzierende Tätigkeit. Sie soll den dichterischen Text für den Zuschauer sinnlich fassbar machen, nach anderer Lesart soll der Schauspieler die ihm übertragene Rolle „darstellerisch“ *verwirklichen*¹ oder mittels „Sprache, Gestik, Mimik, Maske und Kostüm“ *gestalten*.² Der Schauspieler bringt demnach durch sein Agieren die Bühnenfigur hervor, während Zuschauer dem beiwohnen: A spielt B und C schaut dabei zu. Diese schlüssige Formel erweist sich bei näherem Hinsehen aber als tückisch. Zielt sie doch allzu leicht auf ein mechanisches Modell, in dem Ursache, A spielt B, und Wirkung, C nimmt das wahr, einen kausalen Zusammenhang bilden und sich gegenseitig versichern. Der Akt des Hervorbringens speiste seinen Bestand nur aus Letzterem, dem Akt seiner Aufnahme.

Die Theaterwissenschaft, deren Zielsetzung einst war, sich von der textfixierten Philologie zu befreien, hat deren ausschließlich vom Parkett geprägten Blick auf die Bühne aber weitgehend fortgeschrieben. Für Max Herrmann, einer der Begründer der Theaterwissenschaft, ist das Publikum „der Schöpfer der Theaterkunst“.³ Somit hat das theatrale

¹ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1969, S. 681.

² Vgl. *Brockhaus-Wissen*, Stichwort: „Schauspieler“, Mannheim 2004.

³ Max Herrmann, „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts“ (nach dem Stenogramm 1920), in: Helmar Klier (Hrsg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt 1981. Diese Position ist weiterhin aktuell: Für Christoph Petersen ist Theater eine *Handlung*, „in der eine Person eine andere verkörpert, während ein dritter zuschaut“. Ders.,

Kommunikationsdreieck zwei Entitäten: Darsteller A und Zuschauer C, während B zwar durch A Gestalt gewinnt, aber durch C erst wirklich und wirksam wird.

Der personale Bestand des Schauspielers A ist aber keineswegs gesichert. Für Erika Fischer-Lichte fungieren die Schauspieler „als der Spiegel, der den Zuschauern ihr Bild als das eines anderen zurückwirft“.⁴ Der Zuschauer schaut dann primär auf Spiegelbild B und erst sekundär auf A als Spiegel-Objekt; Subjekt nur insofern, als er C dessen Bildnis als fremdes zurück *wirft*. Ob dieser Akt als Kunst oder profane Technik zu sehen ist, bleibt offen.

Man spürt eine gewisse Hilflosigkeit: während das Verhältnis B zu C ergiebig ausgeleuchtet ist, verbleibt das von A zu B als eigentliche Ursache der Spiegelung im Diffusen. Das *Bild im Spiegel* kommt aber nicht durch den Zuschauer C zustande, sondern zweifellos durch A. Frei nach David Hume wird demnach von einer *ungeklärten Ursache* auf die behauptete *Wirkung* möglicherweise allein durch die *Macht der Gewohnheit* geschlossen.

Was bringt A hervor? *Was ist* also B? Der Schauspieler *spielt* die ihm übertragene Figur, der Zuschauer schaut ihm *dabei* zu. Spielt er demnach nur, oder ist es ihm ernst mit seinem Spiel? Ist ihm das *Als ob* der Spielsituation immer präsent, oder verliert es sich für ihn im Lauf der Handlung? Anders gefragt: Was muss einer dramatischen Figur zukommen, dass sie für ihren Träger *wirklich spürbar* und für ihren Zuschauer *sinnlich fassbar* wird? Was verbirgt sich hinter dem Prädikat *spielt*, das die Ursache erst konstituiert? Was ist zuletzt *Schauspielen*, und welchen Vorgängen schaut der Zuschauer C zu?

Unsere Untersuchung entwickelt somit drei zentrale Fragestellungen:

1. Was ist die Qualität der Bühnenfigur B? Wenn sie für C „sinnlich fassbar“ und für A „wirklich spürbar“ ist, kommt ihr eine

Ritual und Theater, Tübingen 2004, S. 12. Christopher Balme sieht einen „sich wechselseitig bedingenden Spiel- und Zuschauvorgang“, der im „Zusammenwirken von Darstellern, Zuschauern und Raum“ besteht. Ders., *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2001, S. 114.

⁴ Erika Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas 1. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Tübingen 1990, S. 4.

Art *Sein*⁵ zu, das nicht identisch ist mit dem des Schauspielers, sich jedoch aus diesem speist. Er wäre so zugleich Material, Produzent und Produkt seines Tuns.

2. Was ist Schauspielen? Was *tut* der Schauspieler, um aus sehr disparatem Material – geistigem und physischem – *Wirkliches* im Sinne von Wirkung zeigend und Wirkung auslösend zu schaffen? Was geschieht in diesem *Mikrokosmos des Dramatischen*?
3. Welche Rolle spielt die Persönlichkeit des Schauspielers? Wird er als Subjekt ausradiert?

Erste Antworten suchen wir zunächst in den wichtigsten Schauspieltheorien, die sich in zwei Hauptströmungen unterteilen lassen: Einmal die Methode der *Einfühlung*. Im Zug der Herausbildung des bürgerlichen Theaters entstanden, fand sie im Film wohl zu ihrer wahren Größe. Sie verlangt vom Schauspieler völlige Aufgabe des Eigenen und Aufgehen im Fremden der Rolle, die vom Dichter vorgegeben ist. Ihr zugrunde liegt die Idee eines sich selbst bewussten Subjekts, das seine Sinne und Regungen bis zur Selbstverleugnung steuern kann.

Dem entgegen steht ein mehr oder weniger technisch ausgerichtetes Modell, das Klarheit und Entschiedenheit in der *Darstellung* fordert. Es sucht nach Zeichen und Mustern für Bedeutung und Interpretation. Deshalb entwickelt der Schauspieler hier einen Gestus des Zeigens, der ihn hindern soll, genuin Eigenes zu mobilisieren oder mit der Figur B zu verschmelzen.

⁵ Der vielfältige und damit fast nichts sagende Begriff *Sein* soll allein auf das *reale Sein* begrenzt und von allen Deutungen des *idealen Seins* abgesetzt werden. (Wiewohl er die verschiedenen Schauspieltheorien beeinflusst hat.) Natur, Gesellschaft und konkrete Subjektivität sind die drei Grundtypen und –bereiche des *realen Seins*, die nur in der Einheit von sinnlicher Wahrnehmung, die wir dem *leiblichen Selbst* zuordnen, und einem Prinzipien bestimmtem Handeln, *Sollen*, mit dem Akteur korrespondieren. Bedingendes subjektives Handeln hat demnach unmittelbar mit dem *Selbst* zu tun und vermittelt sich durch es, bzw. dies vergewissert sich seiner durch *Tun*. Insofern ist konkrete Subjektivität frei im *praktischen* Sinne. Durch diese Situation ergeben sich Spielräume für (auch vorbewusste) Entscheidungen, die überhaupt erst Spannung im Leben wie im Spiel ergeben.

Beide Modelle vereint die Reflexion jener Subjekttheorie von Descartes über Kant zu Hegel, die eine Trennung von Geist und Körper, Subjekt und Objekt, Kultur und Natur, Sollen und Sein vollzieht. **Kapitel 2** untersucht, wie sich vermeintlich gegensätzliche Methoden von Brecht, Stanislawski, Artaud etc. hinsichtlich des Blicks auf den Schauspieler gleichen, weil sie einer Subjekt- und Handlungstheorie folgen, die diese Trennung fortschreibt. Schauspielen unterliegt in beiden Varianten einem Sollensdruck, der den Akteur nötigt, das eigene Sein und Selbst zugunsten desjenigen der Bühnenfigur zu opfern. Der Produzent A wäre nach diesem Modell konsequent von seinem Werk, der Figur B, getrennt. Deren Bestand und Wirksamkeit käme nur über die Zuschreibung durch den Betrachter zustande

Die klassische Moderne evozierte schließlich einen Paradigmenwechsel, in dessen Folge der Werkcharakter schwand, und damit die strikte Trennung von Produktion und Rezeption sich auflöste. Fragen nach dem „Körper der Zeichen“ verdrängten fortan die nach dem „Körper als Zeichen“⁶. Die avantgardistische Kunst- und Theaterpraxis seit den sechziger Jahren sucht schließlich alle Markierungen zu schleifen, indem sie zirkulär *Ereignisse* schafft, die anstelle des vormaligen Werks stehen. In ihm vereinigen sich als reines Geschehen respektive *Werden* Subjekt und Objekt, Produzent und Rezipient, Praxis und *Autopoiesis* zu einem *emergetischen Vorfall*, dem infolge *Ekstase der Dinge*⁷ tendenziell Subjektives ausgetrieben wird. Solche Aushebelung intendierten Handelns trifft sich mit jenem postmodernen Diskurs, der mit der *Dezentrierung* des Subjekts zugleich dessen völlige Auflösung propagiert. Zu Ende gedacht ergibt sich daraus eine Ablehnung alles Normativen; denn ohne ein bewusstes *Selbst*⁸ erübrigt sich jegliche Setzung.

⁶ Vgl. U. Wirth, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: ders. (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, S. 44.

⁷ Vgl. E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 289. „Das Wirken der auto-poietischen feedback-Schleife [...] widerspricht der Vorstellung von einem Subjekt, das kraft eigenen freien Willens souverän entscheidet, was es tun und was es lassen will [...]“ S. 287.

⁸ P. Ricoeur teilt den Begriff grammatisch wie hermeneutisch: in einen indirekten bzw. reflexiven Aspekt, in einen dialektischen (*Verdoppelung*) zwischen den Bezeichnungen *idem* und *ipse* und einen der „Verkopplung von

Das Sein gewinnt ontologischen Status und der Ruf nach der Heiligen Zeit des Mythos wird laut, nach Einssein mit sich und dem Werk, nach dem Fest, dem Gesamtkunstwerk. **Kapitel 3** wendet sich Lebensweisen und rituellen Praktiken zu, die dem *Zwangscharakter der Identität* (Adorno) noch enthoben, sich auch des Sein-Sollensdrucks noch nicht bewusst waren. Das Wollen war einzig darauf gerichtet, den *rechten Augenblick* für ein Tun zu treffen, das nach Platon nur *das einlöst, was sein soll*. Das Genie dieser noch schriftlosen Kulturen leuchtete vornehmlich im Zauber von Kult und Magie. War diese Phase deshalb naiv, unterentwickelt, weil sie das rationale Prinzip nicht kannte? War sie andererseits frei von Subjektivität?

An dieser Nahtstelle zwischen Kult und Kultur verschaffte sich der Mensch jenen Freiraum, der seinem Selbst fortan Möglichkeitshorizont und Bedrohung, Leben und Tod zugleich war. Sein Dasein zeigte sich ihm als zweifacher Riss: von der Dingwelt respektive der Natur, aber auch vom *Anderen seines Selbst* getrennt. Diesen Riss zu kitten, sein Dasein zu stabilisieren, vollführte er Akte der Wandlung und Verwandlung, um Kontakt zu finden zu sich und dem Fremden. Mit dem *Mythos* fand er eine Sprache für diese nicht direkt benennbaren Mysterien und strickte so ein erstes (vorrationales) Koordinatensystem für *Dauer*.

Jenseits affirmativer Hinwendung stellt sich die Frage, inwieweit diese Mechanismen rational zu fassen und auf ihre Wirksamkeit zu überprüfen sind. Ob es vergleichbare Vorgänge und Erfahrungen zwischen Proben-situation im Theater und rituellen Praktiken gibt. Nicht zuletzt: War dem Mythos tatsächlich alles Normative fremd? Erwächst die Aufladung des Seins nicht einem komplexen normativ geprägten System, das Spielräume nur im Rahmen seiner engen Textur zuließ? *Funktioniert* das im Probenprozess des Theaters nicht ebenso?

Kapitel 4 geht deshalb Frage 2 nach: Was tut der Schauspieler, wenn er spielt? Was zeichnet sein Spiel mit sich selbst resp. seinem Selbst aus? Woher kommt der Impuls dazu? Während das Tier aus der Mitte heraus lebt, führt beim Menschen der Umschlag vom Sein innerhalb seines Leibes zum Sein außerhalb zum „unaufhebbaren Doppelaspekt der

selbst und anders als man selbst.“ Ders., *Das Selbst als ein Anderer* München 1996, S. 27.

Existenz“, zum Bruch mit der Natur. Dieser „Hiatus, das leere Hindurch der Vermittlung“ wird nach Plessner thematisiert durch das Spiel des Schauspielers im „*Material der eigenen Existenz*“.⁹

Die zentrale Stellung des Gottes Dionysos im antiken Theater weist auf die enge Bindung von blutigem Ritual und kultivierter Tragödie. Im Zentrum beider Performances beobachten wir jenen Prozess, den wir eingangs als *Kern des Dramatischen* bezeichnet haben. Das Geflecht der mythischen Textur konfrontiert den Darsteller mit einem *Sollen*¹⁰, das er im Zuge der Schöpfung *seines Anderen* als Leidensweg zum Selbst, somit zum *realen Sein* macht. Im Ritual erfährt sich der Einzelne im Angesicht des Opfertods des Anderen als der, dem der eigene Tod auch eingeschrieben ist. Seinem Triumph über den Tod bleibt der Stachel eigener Vorläufigkeit und Zerbrechlichkeit immerfort anhängig.

Mithilfe mimetischer Verfahren gelingt es dem Menschen, diese Prozeduren der *Verwandlung* zu zelebrieren. Aus einer Methode der spontanen Interaktion des Einzelnen mit der Natur entwickelt sich über die Gestaltungs-Technik des Körpers *mimetische Praxis*.¹¹ Doch schon die Begriffsentwicklung zeichnet die spätere Spaltung in die statischen *Trugbilder* Platons und die dynamische aristotelische *Handlungsmimesis* vor. Während Platon zunehmend den Pol der *Konstruktion* (Adorno) ansteuert, der notwendig den direkten Bezug zur Objektwelt verlieren

⁹ Vgl. Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen*, Berlin/New York 1975, S. 292ff. Wir können an dieser Stelle die Thematik nur skizzieren, werden sie jedoch im Laufe der Abhandlung immer wieder konkretisieren. Statt Plessners „Exzentrizität“ benutzen wir im Weiteren den Begriff *Dezentrierung*.

¹⁰ *Sollen* meint hier, aber auch im Hinblick auf das, was dem Schauspieler an Normativem begegnet, nicht den in der Kantischen Tradition ethisch und moralisch gefärbten Begriff, sondern den in der angelsächsischen Tradition verwandten Begriff in der sog. Meta-Ethik: Sollen II: „I ought (to)“ (Imperfekt von to owe = jmd. etwas schuldig sein) Vgl. Art. *Sollen I/II* (A. Pieper und A. Hügli), in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 9, hrsg. von J. Ritter und K. Gründer, Basel 1995, 1026-1045 bzw. 1045-1056. Sollen als etwas Einzulösendes, zu Füllendes.

¹¹ Der aristotelische Begriff *praxis* umfasst ein weites Bedeutungsspektrum, indem er sich auf eine Pluralität des Handelns stützt. Es wird zunächst durch die Trennung in *praxis-poiësis-theoria* aufgefächert, aber durch die nachfolgende Festlegung von *praxis* als Einheitsbestimmung, aus der die beiden anderen sich ableiten, wieder verbunden. Vgl. Kap. 4.2.5 und 5.7.

muss, findet Aristoteles über den Bezug zur *Praxis* zum spontanen Impuls des Ur-Mimetischen zurück. Damit wird der Blick frei auf den *Kern des Dramatischen*. Der Einzelne findet sich konfrontiert mit der Rolle, die er zu spielen hat, auf der Bühne, wie im wirklichen Leben. Beide Vorgänge erfordern jene *Verwirklichungsenergie*, die das freisetzen kann, was als *Potential* in uns steckt.

Diese Untersuchung widmet sich dem Verhältnis von A zu B. **Kapitel 5** verfolgt schließlich den Schauspieler *am Werk*, sieht darin die Keimzelle für Theater. Weil nach W. Benjamin die *Aura*, die um eine Figur ist, „von der nicht abgelöst werden“ kann, die „für das lebendige Publikum um den Schauspieler ist“, welcher sie spielt.¹² Sie ist der *Kern* oder *Mikrokosmos des Dramatischen*. Das meint jenen *Prozess*, dem der Schauspieler in jedem Moment seines Schauspielens ausgesetzt ist, und dem er sich durch konstative Äußerungen und ostentatives Zulassen stellt. Er resultiert aus Eigenem und Vorgegebenem, das ihm von außen zugetragen wurde. In seiner Auseinander-Setzung damit ist er aktiv und passiv zugleich, reißt so jene Fallhöhe auf, die zwischen dem Einerseits des Ich und dem Andererseits der Rolle im *Selbst der Figur* klafft. Wir nennen den Vorgang dramatisch in zweifacher Hinsicht: zunächst durch die in der genannten Fallhöhe errichtete Spannung, aber auch „innerästhetisch“, weil in jedem Moment ein Absturz in profane Reproduktion oder sentimentales Mimen bzw. Schauspielern droht. Wiewohl dem eigentlichen Dramen-Text nicht zugehörig, ist er nicht nur Symptom eines Handlungsvollzugs, sondern reines Tun, das sich aus den Komponenten Figurenspiel und Schauspielerei speist.

Trotz fiktionaler Erscheinung kann die Figur sich vollziehende Vorgänge nachvollziehbar erleben; wiewohl nicht *wirklich*, ist sie dennoch erlebnisfähig. Während der Schauspieler A substantiell real ist, scheint ihm die ureigene Erlebnisfähigkeit begrenzt oder gar absentiert. Diese Vorgänge kann er bewusst *wahrnehmen* und würdigen. Aus seinem bloßen Dasein stellt das Spiel seiner Figur eine *Norm* dafür dar, in welcher Weise ihrem Dasein gerecht zu werden ist. Umgekehrt gründet auch die *Normativität ihrer Wirklichkeit* in der Relativität auf jenes Wirkliche, das sich seiner selbst bewusst ist, ein *Selbst* ist, den Schau-

¹² Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963, S. 29.

spieler A. Wir bemühen so den alten *Fetisch*¹³ Sein/Sollen, um in der Spannung zwischen dessen Polen jene Wirkkräfte aufzuspüren, die das Ich zum Selbst, die Sprache zum Sprechen, das Zeichen zum Körper transponieren und so der Bühne Leben, mithin Wirklichkeit, einhauchen. Kants Handlungstheorie und Aristoteles' Wirkungstheorie dienen als Folien, um mithilfe ihrer Begrifflichkeiten eine Schauspieltheorie zu skizzieren, die Selbstbestimmung des Darstellers und Eigendynamik des Materials gleichermaßen garantiert. Wichtige Orientierung bilden Paul Ricoeurs Position in *Das Selbst als ein Anderer* und Adornos *Ästhetische Theorie*.

Kapitel 1 richtet zunächst den Blick auf die konstituierenden Bereiche ästhetischer Praxis: Konstruktion, Produktion und Rezeption. Wir beobachten, wie im heutigen Theater und Film deren Grenzen sich auflösen, weil infolge der manischen Suche nach Authentischem tradierte Modelle von Produktion und Rezeption unbrauchbar scheinen.

¹³ Vgl. John L. Austin, „Performative Äußerungen“, in: ders.; *Gesammelte philosophische Aufsätze*, Stuttgart 1986, S. 253. Austin beschreibt sein Vorhaben als „to play old Harry with two fetishes“ - damit sind die Polaritäten Wahr/Falsch und Sein/Sollen gemeint - um aber seinerseits mit der Trennung konstativ/performativ einen neuen Fetisch in die Welt zu setzen, den er später mehr oder weniger aufgibt.

1 Figurierung des Selbst – Rebellion gegen den Schein

Im Herbst 2004 wird der holländische Filmemacher Theo van Gogh von Islamisten ermordet. Seine Filme reflektieren die Lebenswelt islamischer Frauen derart schonungslos, dass selbsternannte fundamentalistische Moralwächter vor einem Mord nicht mehr zurückschrecken. Sie nehmen die Tätowierung von Koranversen auf der nur mit einem durchsichtigen Schleier bedeckten Haut einer Darstellerin als direkten Eingriff in ihre Lebenswelt und werten damit den gespielten Vorgang als *wirkliche* blasphemische Tat. Die so verletzte Ehre ihrer gesamten Glaubensgemeinschaft kann danach nur mit dem Blut des Delinquenten gesühnt werden. Van Gogh muss sterben. Einer fühlte sich berufen, die Tat auszuführen.

Dieser in sich schlüssige Mechanismus befremdet uns, weil wir die platte In-Eins-Setzung der dargestellten Symbolik mit der Wirklichkeit (in diesem Fall) nicht nachvollziehen. Wir ziehen mit großer Selbstverständlichkeit eine Grenze zwischen der künstlerischen Darstellung im Film und der Lebenswirklichkeit der islamischen Glaubensgemeinschaft, indem wir die filmischen Vorgänge einer Bedeutungsebene zuschreiben, die das Eigentliche vermeintlich außen vor lässt. In Wahrheit nutzt van Gogh mit der Kombination von Koran-Tätowierung und durchsichtigem Schleier auf nackter Haut eine Metapher, die das fundamentalistische Missverständnis provozieren muss bzw. will. Um nicht missverstanden zu werden: der Mord ist mit keinem Argument zu rechtfertigen. Trotzdem dürfen die durch ihn aufgeworfenen Fragen nicht tabuisiert werden; nicht um einer realistischen Analyse des Verbrechens willen und nicht um einer Auseinandersetzung mit der von van Gogh praktizierten Ästhetik willen. Deren Wesen entspricht das (absichtsvolle) Spiel mit der Grenze von Kunst und Wirklichkeit, von Eigentlichem und Bedeuteten, weil sie daraus ihre künstlerische und gesellschaftliche Wirksamkeit zu ziehen meint, die dem Uneigentlichen des nur zeichenhaften Kunst-Werks nach diesem Verständnis nicht (mehr)

zukommt. Die daraus entstehende Kunst-Praxis muss notwendigerweise mit Gruppen und Gemeinschaften in Konflikt geraten, nach deren Selbst-Verständnis heikle Fragen Eindeutigkeit fordern, und die deshalb einem für uns ambivalenten Unterhaltungsbedürfnis nichts abgewinnen können. Dafür fehlt ihnen dann im wahrsten Sinne jeglicher Humor. Und ein Überschreiten dieser Grenze erweist sich als lebensgefährlich, weil es elementare Tabus verletzt. Van Gogh war sich des Risikos seiner Arbeitsweise ja durchaus bewusst.

Es wäre aber ein Kurzschluss, solche Reiz-Reaktions-Schemata allein jenen Kulturen und Religionen zuzuweisen, die den Diskurs der Aufklärung nicht mit- oder nachvollzogen haben, somit die rigide Trennung von Objektwelt und semantischer/symbolischer Welt nicht kennen. Die Debatte um ein Berliner Ausstellungsprojekt 2004, das sich dem Fortleben von RAF-Symbolen in der Popkultur widmete, beweist, dass auch unsere Gesellschaft Tabus errichtet, deren Nichteinhaltung als Grenzübertritt der Kunst in Bereiche der Wirklichkeit verstanden wird. Das Ausstellen von Symbolen wird tendenziell als Empfehlung der damit konnotierten Handlungen/Verbrechen gesehen; in Verbindung mit denjenigen der RAF relativiert es nach solcher Lesart den Individualterrorismus. Mit denen der Hitlerdiktatur, das zeigen andere Beispiele, den Staatsterrorismus. In beiden Fällen dreht sich die Auseinandersetzung um den Antagonismus zwischen Terror und Zivilisation, zwischen hemmungsloser Aktion und aufgeklärtem Handeln. Wird im Zusammenhang mit der Berliner Ausstellung von RAF-Symbolen die Gefahr vorrangig in einer möglicherweise ambivalenten Rezeptionshaltung gesehen, so zeigt der seit den sechziger Jahren praktizierte Umgang mit Propagandisten von Nazi-Symbolen, dass hier *der Spaß aufhört*, weil solche Aktivitäten auf eine Affinität zu den dahinter stehenden Inhalten schließen lassen; wer Hakenkreuze malt, demonstriert unmittelbar seine rechtsradikale Haltung. Und weil, frei nach Brecht, *der Schoß noch fruchtbar ist*, muss jede erneute Hervorbringung noch so partikularer Versatzstücke der Nazidiktatur schon im Keim erstickt werden, vergewärtigen sie doch sogleich die monströse Gesamtschau der überwältigten aber nicht endgültig besieigten Gespenster.

Indem diese Art Umgang als gesellschaftlicher Konsens fortgeschrieben wird, wird auch die Unmittelbarkeit der entsprechenden Zuschreibungen als Rezeptionshaltung fortgeschrieben. Das sorgt wiederum für eine permanente Aufladung jeder noch so banalen Aktion zu einem höchst

theatralen Vorgang. Durch dieses Zusammenspiel von Iteralisierung (Wiederholung) und Theatralisierung (infolge der Tabu-Verletzung) wird ein performativer Prozess in Gang gehalten, der seine Spannung aus einem nicht zu sühnenden Verbrechen speist. Wohl auch deshalb bestimmen die Schilderungen der Verbrechen und des Untergangs der Hitler-Diktatur weiterhin in starkem Maße die Spielpläne der deutschen Theater und die Stoffe des großen deutschen Kinos. Sie gewinnen mythologisches Format, indem sie sich durch die Macht der (herbei-) zitierten Gräuelpfade der Sphäre des Uneigentlichen entziehen und deren Auswirkungen weiterhin greifbar machen, vergegenwärtigen.

Analog zu diesem *Umgang mit dem Nationalsozialismus* in Deutschland hat sich in den letzten Jahren auf internationaler Ebene ein neuer antagonistischer Konflikt aufgebaut, der dieses Schema weitgehend reproduziert: zwischen Islam und westlicher Zivilisation, der in Wahrheit ein Graben zwischen Fundamentalismus und Aufklärung ist. Hier schreibt die Wirklichkeit unablässig komplexer werdende Szenarien, die sich ob ihrer Vielschichtigkeit einer konventionellen Dramaturgie entziehen. Sie greifen aber direkt und wahrnehmbar in unsere Lebenswirklichkeit ein, tagtäglich. Die ihnen eigene Unmittelbarkeit, deren Charakter durch allgegenwärtige Medialität noch verstärkt wird, lässt symbolische Systeme ob ihres repräsentativen Charakters zunehmend leblos erscheinen. Globale Wirklichkeit gestaltet sich scheinbar wie von selbst dramatisch; erscheint real und synthetisch zugleich, weil die Grenze zwischen beiden nicht mehr auszumachen ist.

Für die künstlerische Umsetzung von Wirklichkeits-Stoffen ist dieser Umstand geradezu fatal: wünschen wir uns von ihren Ergebnissen doch die gleiche Unmittelbarkeit und das nämliche Großformat. Da dies kaum zu leisten ist, rückt die Methode der Umsetzung immer stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit, verdrängt die eigentliche Handlung, womöglich auch den *Kern des Dramatischen*. Das Medium wird zur Botschaft. Aber, war das nicht immer so? Griff die persische Bedrohung nicht auch existentieller in das Leben der Athener Bevölkerung ein, als es die Dramatisierung (eines Aspekts) der Ereignisse durch Aischylos auch nur annähernd vermochte? Wirkte das Trauma der Rosenkriege nicht auch nachhaltiger als die Königsdramen Shakespeares in der Bretterbude des *Globe*, wenn es auch vorgab, *die gesamte Welt* zu verkörpern? Ja, zogen diese nicht erst ihre momentane und vergängliche Wirkung aus dem dauerhaften Trauma der historischen Ereignisse? Braucht das Theater

nicht überhaupt die den Menschen eingeschriebenen Traumata als Resonanzraum, um die Ströme seines bescheidenen Wirkens zu verstärken, damit sie überhaupt spürbar, erfahrbar werden?

*

Frühlingserwachen in einem deutschen Provinztheater: Ilse kehrt von ihren nächtlichen Streifzügen zurück und trifft Moritz, der gerade dabei ist, sich zu erschießen. Während sie ihm vom prallen Leben in der Künstlerszene berichtet, wechselt sie ihre Kleidung und ist deshalb für einen kurzen Moment nackt. Nach der Premiere spricht sich dieser Vorgang herum, wird auch in der Presse erwähnt; mit der Folge, dass einige bereits gebuchte Vorstellungen (in einer überwiegend katholischen Region) storniert werden. Dieser Ablauf entspricht dem o. g. Reiz-Reaktions-Schema und ist nicht besonders spektakulär, gäbe es nicht eine andere zweite Ebene, die auf die oberflächlich politisch-moralische ein anderes Licht wirft. Eine Besucherin, Mitarbeiterin des Theaters, mit der Darstellerin der Ilse gut bekannt, weil sie in der Kostümabteilung arbeitet, gesteht dem Verfasser nach der Premiere Folgendes: Während der geschilderten Szene habe sie in höchstem Maße Scham empfunden, hätte das Theater am liebsten verlassen, dies aber mit Rücksicht auf die Kollegen unterlassen. Stattdessen habe sie die Augen geschlossen. Dass sie die Schauspielerin kenne und schätze, habe die Scham noch verstärkt; denn bei Anproben in der Kostümabteilung fänden „Umzüge immer hinter Paravents“ statt.

Demgegenüber *erarbeitet* sich die Schauspielerin *ihre* Nacktheit in einem Probenprozess, der zunächst nur für den Partner und den Regisseur offen ist, wobei die erste Nacktprobe allein mit dem Partner stattfindet. Ziel der Arbeit ist es, Ilses Nacktheit als Selbstverständlichkeit zu spielen, der Moritz hilflos ausgeliefert ist/wird. Gesucht wird eine distanzierte Spielweise, die zugleich höchste Sensibilität zulässt, in der Tat eine Paradoxie. Seine Fallhöhe bezieht der Vorgang aus einer doppelten Spannung. Zunächst, sozusagen dramenimmanent, zwischen Ilses unbefangener Nacktheit und Moritz' Unvermögen, diese mit seinem *Selbst-Verständnis* in Einklang zu bringen. Im Rahmen üblicher symbolischer Zuordnung lässt sie sich mühelos rezipieren. Dazu gesellt sich jene, die wir oben schilderten, und die wir als *Mikrokosmos des Dramatischen* kennzeichnen. Sie bezieht ihre Wirkung aus der situativen Unmittelbar-

keit, die Bühne und Parkett in lebendigen Theatermomenten zusammenschweißt. Die Mitarbeiterin fand sich als Zuschauerin urplötzlich eingebunden in einen Vorgang, der keine Distanz mehr zuließ; sie musste wirklich *miterleben*, wie die von ihr sehr geschätzte Schauspielerin sich im Beisein des Spielpartners, aber auch aller anderen Anwesenden entkleidete.

„Ich hoffte, dass sie jetzt aufhört, als sie nur noch im Schlüpfer stand, aber sie hörte nicht auf.“

Jenseits moralischer oder sittlicher Erwägungen, die wir hier nicht erörtern können, ist auch in diesem Fall die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit eliminiert. Die *reale* Nacktheit der Schauspielerin radiert jeden anderen künstlerischen oder symbolischen Verweis auf diejenige Ilse aus. Sie ist einziges Faktum, absolutes *Sein*. Hat damit die wochenlange Probenarbeit ihr eigentliches/beabsichtigtes Ziel gefunden oder verfehlt? Ist damit der *Kern des Dramatischen* bloßgelegt, oder nur dessen offene Flanke, die absolute Durchlässigkeit preisgibt, während jene der Distanz, Könnerschaft und Professionalität nicht zum Zug kommt. Resultiert dieser Umstand aus der (beschränkten?) Haltung der Zuschauerin? Oder repräsentiert sie nicht jenes Publikum, dass sich das heutige Theater sehnlichst erwünscht? Offen, seine Empfindungen unreflektiert zulassend, sein „Wissen vorübergehend suspendierend“.¹⁴

Christoph Schlingensiefel lässt in der Revue *Kunst und Gemüse. A. Hipler* eine ALS-erkrankte Frau, die nur noch die Augen bewegen kann, mit einer komplizierten Apparatur „Ich bin nicht krank, ich kann mich nur nicht bewegen“ auf die Bühnenwand schreiben. Nach Darstellung der ZEIT ist das „in hohem Maße erschütternd“.¹⁵ Der radikale Entblößungsakt ist Teil einer Darbietung, die unter der Metapher *Theater ALS Krankheit* in der Berliner Volksbühne läuft. Durch die hemmungslose Ausstellung der kranken Frau wird die Aussage in Wahrheit ihrer Metaphorik beraubt, weil die Realität unvermittelt die Bühne okkupiert. J. Jessen fragt mit Recht: „Worüber also wollen sich Künstler

¹⁴ Christel Weiler, „Performance als Gabe“, in: *Paragrana* 7/1, Berlin 1998, S. 155.

¹⁵ Jens Jessen, „Barbarei der frommen Einfalt“, in: DIE ZEIT vom 25. 11. 2004, S. 49.

beschweren, wenn ihre Werke von Fanatikern in einem fundamentalistischen Kurzschluss auf das Leben bezogen werden?“¹⁶ Dient hier die Metapher nur noch als Maske, um den Kunstcharakter einer Aktion zu behaupten, während sich dahinter in Wahrheit die blanke Wirklichkeit offenbart? Verliert die Kunst ihren Status, *eigene* Wirklichkeiten zu schaffen? Braucht man demnach keine Künstler, keine Schauspieler, keine Dramatiker mehr, allenfalls Arrangeure, die der Wirklichkeit/den realen Phänomenen ihren Platz auf der Bühne zuweisen, sie in die Zwangsjacke der Repräsentation stecken, um sich damit ihrer eignen Omnipotenz zu versichern?

Seit zweieinhalbtausend Jahren bewegt sich das Leben der Bühne auf diesem schmalen Grad zwischen Kunst und Wirklichkeit. Seit dieser Zeit sucht jede Darstellung zum *Eigentlichen*, zum *Wesen*, zur *Natur* der Dinge, zum *Leben* vorzudringen. Will daraus Wirkung erzielen und *Da-Seins*-Berechtigung ableiten.¹⁷ Und ist sich doch bewusst, dass beider Ausgangspunkte sehr verschieden sind. Wird das wirkliche Leben geboren, indem es als reales Sein der Natur entspringt, die Natur sich nach Kant *perpetuiert*, verdanken Bühnen-Phänomene ihr Dasein einer Setzung als vorläufige Behauptung. Sie sind Kultur, nach Kant Sollen, das Sein *geltend* macht; streben als solche demnach einem wie auch immer gearteten lebendig Werden zu. Diese Qualität wächst ihnen durch das Spiel ihres physischen Materials, der *Substanz*, zu. Deren Zentrum ist der Schauspieler in doppeltem Sinne: zunächst durch sein reales Sein und dessen Durchdringung mit der Textur einer Vorgabe, die ihre Basis meist einem dramatischen Text verdankt, ohne jedoch mit diesem identisch zu sein. Dass diesem Spiel des Materials der nötige Ernst zukommt, ergibt sich zum einen aus Gestaltungsnotwendigkeiten, dem

¹⁶ Ebd. Er bleibt die Antwort nicht schuldig: „Ohne diese Metapher“, die noch nicht einmal stimmig ist, wäre Schlingensiefs Aktion allein „zynische Ausbeutung einer Krankheit als Spektakel. Schwach ist der Ast geworden, auf dem die Kunst sitzt. Wir sollten uns nicht wundern, wenn er bricht und seine Last den lauernden Fundamentalisten ins Messer stürzt.“

¹⁷ Plutarch berichtet über einen frühen Fall solcher Einbettung des Bühnengeschehens in Wirklichkeit. Danach beschwerte sich Solon über einen Schauspieler, der die Asche seines verstorbenen Sohnes in einem Krug mit sich trug, um durch solche Unmittelbarkeit wirkliche Trauer zu mobilisieren. Vgl. ders., *Solon* 29, 6, in: Capps/Page (Hrsg.), *Plutarch's Lives*, (I-XI), Transl. vol. IX Bernadotte Perrin, London 1920.

Sollen. Dann aus den sich im Spiel selbst ergebenden Nöten/Situationen, seinem *Sein*, die denen des realen Daseins entsprechen. Nach Helmuth Plessner entsteht Kultur, damit auch Theater,

„ (...) in Form von Spiel, nicht in dem platten Sinne, daß erst gespielt wird, und nachher wird's Ernst, sondern als Zwei-Einheit von Erzwungenem und Spielerischem. Jedes sozio-kulturelle Verhalten des Menschen bildet eine Doppeleinheit aus Daseinsnot und freier Gestaltung.“¹⁸

Beim Schauspieler findet dieser Vorgang zweimal statt: zuerst in der Vertikalen, wenn er sich im Laufe der Probenarbeit die Figur und ihr Handlungsgefüge erarbeitet. Meist beginnt er mit einem niedrigen Niveau, was Offenlegen der Ichsubstanz /des *Selbst*¹⁹ und Ausgestaltung

¹⁸ Helmuth Plessner, „Spiel und Sport“, in: *Sport und Leibeserziehung. Sozialwissenschaftliche, pädagogische und medizinische Beiträge*, hrsg. von H. Plessner, Hans-Erhard Bock und Ommo Grupe, München 1967, S. 19.

¹⁹ Wir führen hier beide Begriffe an, um den Entwicklungsbogen zu zeichnen, der sich von Descartes' *Cogito* und D. Humes *Ichsubstanz*, der nur fiktive Bedeutung zukommt, weil sie nicht beobachtbar ist („Ich kann mich niemals ohne Vorstellung fassen, und ich kann niemals etwas anderes (in mir) beobachten als die Vorstellung.“ Ders., *A Treatise of Human Nature. Being an Attempt to introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, London 1739-40, 1. Buch 4, Teil, 6. Abschnitt, S. 252. Zit. n. Rafael Ferber, *Philosophische Grundbegriffe 2*, München 2003, S. 83), zu einer phänomenologischen Betrachtungsweise spannt, die *Selbst* als ambigüine Substanz begreift, die sich als leibliche Selbstgegebenheit begreift, und der ein (reflexives) Verhältnis zu sich selbst, ihrem Leib erst zukommt. Husserl stellt bsw. in den Ideen II, § 12 und 14 die Frage nach der ursprünglichen Konstitution des Leibes als eine nach seiner primären Gegebenheit, in der wir *uns selbst als Leib* spüren. In § 13 betont er die „*F u n d i e r t h e i t d e s S e e l i s c h e n i m M a t e r i e l l e n .*“ Vgl. ders., *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, in: *Husserliana* Bd. IV, hrsg. v. Marly Biemel, Haag 1952, S. 27 ff. In der *vierten Meditation der Cartesianischen Meditationen* sagt er vom *ego*, daß es „als Bewusstseinstätiges und Affiziertes in allen Bewusstseinslebnissen lebt und durch sie hindurch auf alle Gegenstandspole bezogen ist.“ E. Husserl, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, § 31, in: *Husserliana* Bd. I, hrsg. von S. Strasser, Haag 1963, S. 100.

des Fremden/der Figur betrifft, um sich bei der Vervollkommnung beider Prozesse Stufe um Stufe vorzutasten. In der Aufführung selbst erfährt er diesen Vorgang in der Horizontalen, wenn sich das *Sein* dem *Sollen* weitgehend enthebt. Dann zeigt sich dem Publikum freies Dasein im Angesicht stärkster und strengster Gestaltungsnot. Ersteres zielt auf Wahrnehmung und Empfindung des Publikums, letzteres auf Zuordnung und Verweis, ersteres verlangt zudem (passives) Zulassen, letzteres (aktive) Reflexion. Nicht von ungefähr zieht Plessner Parallelen zum Sport. Auch hier zeigen sich, je nach Sportart in unterschiedlicher Ausprägung, ähnliche Mechanismen.

*

Betrachten wir den Slalomfahrer unmittelbar vor dem Start: In äußerster Konzentration wiegt sich sein Körper nach links und rechts im Rhythmus eines imaginären Stangenwalds, der in Wirklichkeit räumlich und zeitlich noch vor ihm liegt. Aber für den Sportler und für den kundigen Beobachter hat die Fahrt bereits begonnen. Der unerfahrene Zuschauer fragt sich während der folgenden rasanten Abfahrt durch den verwirrenden Kurs, wie der Skifahrer bei der enorm hohen Geschwindigkeit den Überblick bzw. Durchblick behält. Der Sportler wird ihm antworten, dass er den Kurs bereits in sich hat. Deshalb möchte er ihn auch vor dem Start noch einmal (fiktiv) durchfahren. Allerdings besteht zwischen beiden Formen der Durchfahrt ein wesentlicher Unterschied: folgt bei der fiktiven der Körper der Imagination, so explodiert beim Start zum eigentlichen Rennen der Körper des Fahrers regelrecht. Seine Energie drängt nach außen, seine Impulse werden freigesetzt und alle Konzentration ist nicht mehr auf innere Bilder sondern nach außen auf verhaltene Steuerung, möglicherweise auch Korrektur, reale Bewegung gerichtet, die wie im Selbstlauf den Weg durch den Kurs findet. Wer während der Fahrt zuviel denkt oder gar reflektiert, hat schon verloren. Wer es laufen lässt, wenn alles glatt läuft, und die, gleichsam selbstverständlichen, richtigen körperlichen Impulse noch verstärkt, erscheint schon während der Fahrt als strahlender Sieger. Viele Sportarten kennen Vorgänge, die zeigen, dass zwischen mentalem und realem Bereich eine Grenze verläuft, die Geist und Körper zwar in zwei Herrschaftsbereiche trennt, eine wechselseitige Komplementarität aber jederzeit zulässt. Nach dem so genannten ‚Jahrhundertsprung‘ bei der Olympiade in Me-

xico-City 1968, als Bob Beaman im Weitsprung einen Weltrekord sprang, der die bis dahin gültige Marke um mehr als fünfzig Zentimeter übertraf, soll Beaman geäußert haben, dass er während des Flugs den Eindruck hatte, er komme nicht mehr auf den Boden zurück. Dieser Eindruck entstand, weil er die Erfahrung eines so weiten Flugs nicht kannte.

Der erfahrene Schauspieler wird, bevor er die Bühne betritt, gleichfalls wie der Slalomfahrer seinen Kurs, d. h. seine Rolle noch einmal durchfahren. Das kann für die Figur im Zeitraffer geschehen oder auch auf einzelne Handlungssequenzen sich beschränken. Wichtig für ihn ist, dass er die Bühne betritt als eine *Figur*, die bereits all das in sich trägt, was im jetzt folgenden Geschehen, der *Handlung*, erst auf sie zukommt.²⁰ Nicht die zu spielende Rolle „richtig“ zu spielen, also alle Verabredungen mit Regisseur und Mitspielern einzuhalten, ist entscheidend für die Qualität seines Agierens, sondern die Art und Weise, *wie* er diese Aufgaben *erfüllt*, beeinflussen Wert und Bewertung seiner Arbeit. Wenn er in der (richtigen) *Spur* ist, kann er nichts falsch machen. Er selbst spürt das am meisten, und wenn er erfahren und selbstbewusst ist, nutzt er diese großartige Freiheit für sein Spiel. Dann erzeugt er eine Bühnenfigur, die neu geboren ist und trotzdem alle sinnlichen und geistigen Erfahrungen, die für's Handeln wichtig sind, als bereits erfahrene schon in sich trägt. Der Schauspieler selbst schafft die Aura um *sein* Spiel, nicht um seine Person, das ihn durch *sein* Können dem Zuschauer als (großen) Künstler präsentiert.

Das zentrale Geheimnis des begnadeten Schauspielers ist seine Bühnenpräsenz²¹, unabhängig vom Spiel der Figur. Im Bereich zwischen Abschied von der *Ich*-Person und Ankunft im *Selbst* der Figur liegen Mysterium und Glaubwürdigkeit jeglicher Darstellung. Jede noch so virtuose Ausformung einer zunächst fremden Rolle führt zwangsläufig zurück zum Eigenen, das nur vermeintlich abwesend ist. Dabei weist die Arbeit

²⁰ Für K. Stanislawski musste der Stuhl, auf den sich die Figur setzen wird, schon vor dem Auftritt präsent sein, so dass das Setzen immer der (Nach-) Vollzug eines bereits in der Imagination vollführten Ereignisses ist. Für uns ist wichtig, dass der Akt des Setzens keine Art Repetition, sondern ein wieder Holen und deshalb originär ist.

²¹ Verstanden im doppelten Sinn von körperlich *anwesend sein* und *Da-Sein* auch für jeden *Augen-Blick* Leben der (Bühnen-) *Figur* nutzbar machen.

des Schauspielers in seiner Beschäftigung mit dem Anderen, die ja nicht allein die Zeitdauer der Vorstellung umfasst, sondern vielmehr den gesamten Prozess des Probens und Suchens der Rolle, viele Parallelen zu der des Anthropologen auf, der während seiner Erforschung des Fremden gleichfalls in Konflikt mit dem Eigenen gerät. „Die Bereitschaft zu systematischer Identifikation mit dem anderen muss mit der hartnäckigen Weigerung einhergehen, sich mit sich selbst zu identifizieren.“ Das filtert Levi-Strauss in der Beschäftigung mit Rousseaus *Versuch über den Ursprung der Sprachen* als zentrale Erkenntnis heraus und begründet damit den Begriff der *Selbstabweisung*; die ist für ihn „konstitutiv für die Möglichkeit, sich in den anderen zu akzeptieren.“²² Systematische Identifikation meint aber keinesfalls Einfühlung oder gar Gleichsetzung mit dem Anderen, vielmehr vorbehaltlose *Annahme* der *Eigenheiten* des Fremden. Und Selbstabweisung ist nicht gleichzusetzen mit Selbstaufgabe, im Gegenteil: Selbstabweisung fördert jene Distanz, die Durchforschung und Bezug-Setzung des Eigenen im Hinblick auf das Fremde *fraglos* zulässt. Distanz zum Eigenen wird erstellt, um Offenheit gegenüber dem Fremden zu evozieren. Mit der Annahme des Anderen öffnen sich zugleich Labyrinth und Abgründe, in denen beide, Forscher und Schauspieler, sich selbst/ihr Selbst, verlieren können; sie sorgen als Drohkulisse aber auch für jene dauerhafte Spannung, die wir als *Kern des Dramatischen* bezeichnen.

*

Einverleibung der Rolle als Ziel ihrer systematischen Annahme und damit einher gehende ostentative *Darstellung* des Abstands zum Eigenen als aktiver Vorgang ergeben als Summe das, was mit *Schauspielkunst* bezeichnet wird. Dabei ist der Prozess der Erforschung klar von der Darstellung seiner Ergebnisse zu trennen. Ersterer ist elende Wiederholung, *leblose*²³ Repetition. Jedoch wird der Schauspieler wie ein

²² Vgl. Jean-Marie Benoist, „Facetten der Identität“. In: ders. (Hg.), *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter Leitung von Claude Lévi-Strauss*, aus dem Franz. von Gottfried Pfeffer, Stuttgart 1980, S. 17. Auch für Adorno zeigt sich die „Autonomie“ des Ich nur „im Verhältnis zu seiner Andersheit, zum Nichtich.“ Ders., *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1966, S. 222.

²³ Vgl. P. Brook, *Der leere Raum*. Aus dem Englischen von Walter Hasenclever, Berlin 1988. Wie wir später sehen, schafft dieses Wiederholen aber in

Forscher den zurück gelegten Weg in seiner *Veröffentlichung* durchscheinen lassen.

Interessanterweise stecken in dem deutschen Verb *schauspielen* beide Elemente des theatralen Vorgangs elementarer, als man auf den ersten Blick vermuten sollte. War es früher allgemeine Praxis, beide Wortteile (fälschlicherweise) dem Bereich des Performativen zuzurechnen,²⁴ so vermeiden jüngere Veröffentlichungen das Verb überhaupt und benutzen das Hauptwort nur noch als Berufsbezeichnung. Es gibt zwar den Schauspieler, jedoch er agiert, *he ist acting*, er *verkörpert* oder *spielt* ganz einfach; während *schauspielen*²⁵ verballhornt unter *schauspielern* auftaucht und als Synonym für verstellen oder etwas (durchschaubar) vorspielen steht.

Dabei bedeutet *spielen* beim Schauspieler eben nicht das Spiel mit dem Fremden, der anderen Figur, vielmehr mit dem Vertrauten, dem Eigenen. Jedoch nicht aus dem inneren Blickwinkel sondern aus der Distanz. *Schau-Spiel* auf der Bühne ist demnach spielen mit dem Selbst und experimentieren mit vermeintlich Identischem; als Kern eines Vorgangs, in dem Dramatisches lauert.²⁶

Die traditionelle Theaterwissenschaft hat sich aus nahe liegenden Gründen vornehmlich mit den Ergebnissen des Bühnenbetriebs beschäftigt, indem sie Präsentiertes beschreibt, nachdem Akte der Rezeption abgeschlossen und reflektiert sind.²⁷ Statt Gegenwärtigkeit sucht sie nur

der Summe ein Potential, das die spätere Freiheit und Leichtigkeit der Darstellung erst ermöglicht.

²⁴ Im Sinne einer Schau, in der für die Schauenden gespielt wird, mithin Spielen nie Selbstzweck ist.

²⁵ Gerhard Stadelmaier bringt in seiner Würdigung der Schauspielerin Angela Winkler mit einem Wortspiel einen neuen Aspekt in die Debatte, wenn er schreibt, dass diese „ihren Autor schon immer gefunden hat: der ihr die tiefen Blicke gab – nicht um schauzuspielen, sondern schauend zu spielen.“ Ders., „Shakespeares Tochter“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 22. 1. 04, S. 24.

²⁶ Weil zwischen Intention und Realisation sich ein Gefälle aufbaut.

²⁷ Dieser Gegensatz lässt sich an einem weiteren Beispiel erläutern: Regisseur und Schauspieler setzen die in einem Probenprozess gefundene Bühnenfigur primär in ein Verhältnis zum Schauspieler, der sie spielt, während die traditionelle Theaterwissenschaft sie am Stücktext misst. Sie muss es tun, weil sie ihre Aufgabe traditionell darin sieht, die Realisierung dieses Textes auf der Bühne zu beschreiben.

Vergegenwärtigung, mithin *Stellvertreterschaft* und landet damit notwendig beim Zeichen bzw. Symbol eines für sie repräsentativen Vorgangs.

Dazu beigetragen hat sicher auch die Skepsis vieler Künstler gegenüber wissenschaftlichen Methoden, ebenso die Mentalität gerade der begabtesten Schauspieler, die Geheimnisse ihrer Könnerschaft nicht öffentlich preiszugeben, sie quasi als Mysterium zu behandeln.²⁸ Nicht zuletzt sind vielen Schauspielern die Vorgänge und Abläufe im Prozess der Entstehung einer Bühnenfigur selbst nicht einmal *bewusst*. Sie setzen sich den Abläufen aus und vertrauen ihrer Intuition und ihrem Empfinden mehr als ihrem Verstand, getreu Goethes Ansicht, dass wir es weniger wissen als *fühlen müssen*, um es zu *erjagen*. Die Praxis zeigt, dass letztere Methode keinesfalls scheitern muss, vielmehr führt sie in der Regel zu erstaunlicheren Ergebnissen als jene Ansätze, die sich überambitioniert im Labyrinth von Bedeutungsanalyse und Zeichendarstellung verlieren; die alles erkannt, alles *richtig gemacht* haben, aber gerade deshalb Zuschauer und Darsteller kalt lassen, weil sie nicht *berühren*.²⁹

Jeder Mensch begegnet sich selbst in einem Verhältnis, das nicht *an sich* ist, sondern das er *zu sich* hat. Diese Grundkonstitution menschlichen Da-Seins findet sich wieder im Spiel des Schauspielers, der nicht nur als Figur im Drama agiert und kämpft, sondern immer auch im Eigenen, um *seine* Rolle, seine *Aufgabe*, dass ihr *Sein* zukommt.

Dieses Tun drängt zur Wurzel, zum Ursprung des Seins. Für Grotowski ist es ein *Kampf gegen die Widerstände*³⁰ im Ich/Eigenen, um dann bei größter Durchlässigkeit und weitgehender Freiheit einen Menschen zu figurieren, der sein Selbst präsentiert, indem er es sich selbst präsentiert; wenn man so will, als doppelte Spiegelung. Dem Zuschauer zeigt sich somit weniger ein Bild als ein Prozess, indem zwischen der Macht des

²⁸ Ulrich Matthes, einer der beeindruckendsten Schauspieler dieser Zeit, auf die Frage nach seiner Fähigkeit extremster Verwandlung: „Das ist das, was die Öffentlichkeit und Sie so nichts und gar nichts angeht.“ Später erwähnt er als Voraussetzungen für diese Gabe „Lust und Talent“ und als permanenter Wunsch für die Alltagsarbeit: „Hoffentlich überrasch ich mich selber; hoffentlich misslingt mir etwas.“ In: *Aspekte* am 19. 11. 04 im ZDF.

²⁹ Wir benutzen dieses Verb in seiner eigentlichen Bedeutung: *berühren* als sinnlicher Vorgang, der nichts mit melodramatischer Rührung gemein hat.

³⁰ Vgl. Kap. 3.4, S. 156 ff.

Wollens und der Ohnmacht des verpfuschten Seins sich die *gespannte Zerbrechlichkeit* menschlichen Lebens zeigt. Insofern fungieren weder Theaterfigur noch Rollenträger als Spiegel, schon gar nicht zeigen sie dem Betrachter sein eigenes Bild; vielmehr fungiert die Bühne als Kaleidoskop, in dem sich Menschwerdung konkretisiert, indem das Drama/ die Handlung Möglichkeiten für/der Selbstwerdung eröffnet. Nach H. Plessner zeigt sich in der „proteischen Verwandlungskunst des Schauspielers unvermittelt und paradigmatisch“, wie menschliches Sein sich fundiert und manifestiert, indem es sich „figurierend ins Spiel hebt“.³¹

*

Dass zwischen Planung und Handlung, zwischen Absicht und Tun, zwischen Wollen/Sollen und Sein eine Diskrepanz vorherrschend ist, dass es Brechungen im Vollzug eines Handelns gibt, wissen wir nicht erst seit Austin.³² Auch Kant beobachtet diese Phänomene in seinen *Kritik*-Bänden und mehr noch in der *Anthropologie*. In der Konsequenz scheidet er jedoch (wie Descartes) Theorie und Praxis, Geist und Physis in getrennte Bereiche, die er danach mit dem Mittel der Transzendenz zu überwinden sucht. In seiner Nachfolge arrangiert sich der Hauptzug der abendländischen Philosophie mit diesem Zwei-Welten-Modell, das mit großer Nachhaltigkeit in fast alle geisteswissenschaftlichen Disziplinen vordringt. Und mit dem *Zeichen* schaffen Letztere einen Transformator, der dem Geistigen der Sprache respektive des Textes eine Rückbindung an die Physis gestatten soll.

Seit Saussure basiert die Semiotik in starkem Maße auf einem an der menschlichen Sprache ausgerichteten Zeichenmodell, das einem bezeichnenden Laut- oder Schriftbild (*Signifikant*) einen „Vorstellungsinhalt“ (*Signifikat*) zuordnet. Je nach Ansatz ist die Verbindung kongruent oder arbiträr, aber durch gesellschaftliche Konventionen mehr oder weniger verbindlich. Damit wird das seit Descartes und der Aufklärung dominierende Zwei-Welten-Modell, das physische und geistige Dinge

³¹ Plessner, „Zur Anthropologie des Schauspielers“, a. a. O., S. 192.

³² Nach ihm zeigt sich auf der Stufe der Ausführung, dass „man etwas verpfuschen kann.“ John L. Austin, „Performative Äußerungen“, in: ders., *Gesammelte philosophische Aufsätze*, Stuttgart 1986, S. 253.

trennt, in unterschiedlichen Spielarten als das Weltsichtsystem zugrunde gelegt. Sinnlicher Erfahrung, Leiblichkeit und in der Konsequenz Prozesshaftigkeit wird demnach keinerlei Erkenntnisgewinn zugesprochen. Mit der Reduktion sprachlicher Äußerung auf inhaltliche Bedeutung trennt dieses Modell Sprache von ihrer körperlichen und sinnlichen Verfasstheit und weist mit der Übertragung auf das Theater dem Schauspieler eine Rolle zu, die ihn ausschließlich zum (maschinellen) Produzenten und Träger von (fiktiven) Zeichen degradiert. Diese Position wird in Diderots *Paradox* am konsequentesten vertreten, wenn vom Schauspieler verlangt wird, nicht etwa

„[...] zu fühlen, sondern die äußeren Anzeichen des Gefühls so gewissenhaft wiederzugeben, dass Sie sich täuschen lassen. Die Gebärden seiner Verzweiflung stammen aus seinem Gedächtnis und sind vor dem Spiegel einstudiert worden, [...] das vollständige Fehlen von Empfindsamkeit ist die Voraussetzung für erhabene Schauspieler. Die Tränen des Schauspielers stammen aus seinem Gehirn.“³³

Es entsteht so die auch von Diderot als paradox empfundene Situation, dass er als Person von den eigenen Gliederschmerzen isoliert ist, während er als Rollenträger gleichzeitig (fiktive) Gliederschmerzen der vorgegebenen Figur spielen, dabei aber keinerlei körperlichen Bezug zu Gliederschmerzen haben soll. Descartes „Eigenrecht“, mit dem er seinen Körper/Leib *seinen* nennen darf, bleibt ihm versagt, sein Körper ist ihm nicht „enger [...] als irgendein anderer“. Er findet sich wieder in einer Variante des reinen Ich, das vermeintlich nur so das Potential für ein neues Ich, eine neue Figur enthält, die gleichfalls keinerlei Körperlichkeit aufweist. Letztlich manövriert er sich in die „Ordnung der Vernunft“, um allen eigentlichen körperlichen und sinnlichen Einflüssen zu entfliehen.³⁴ Diese konsequente Trennung von Geist und Körper zieht

³³ Denis Diderot, „Das Paradox über den Schauspieler“, in: *Ästhetische Schriften*, Bd. 2, übers. von Friedrich Bessenge, Frankfurt am Main 1968. S. 489.

³⁴ Diderot spricht im Weiteren davon, dass der Schauspieler die „erhabenen Momente“ der „reinen Natur [...] dank seiner Einbildungskraft oder seinem Genie vorausempfunden hat und sie mit kaltem Blute wiederzugeben weiß.“, (a. a. O., S. 493) Die überaus triviale Empfindungsornamentik seiner Stücktexte mag ein Grund für sein Erschrecken gegenüber jeder Empfindung auf der Bühne sein. In späteren Aufzeichnungen spricht Denis Di-

sich als Kometenschweif seit der Antike durch die Rezeptionsästhetik aber auch, wie wir bei Diderot, Brecht, Piscator, Artaud u. a. sehen, durch die Werkästhetik des europäischen Theaters. Vermittelnde Positionen, die bei Lessing, Schiller und Kleist, später auch bei Stanislawski auftreten, trennen sich keinesfalls vom Grundaxiom des Zwei-Welten-Modells, das den Schauspieler weitgehend als Material ansieht, welches zur Figur des Dramas erst geformt werden muss. Viele Autoren und Regisseure hätten ihn gerne so, aber es liegt auf der Hand, dass „die Ordnung des Lebens“ einer solchen Konstruktion im Wege steht. Der reale eigene Körper/Leib³⁵ ist immer zugegen. Auch wenn das zunächst banal klingt, verbirgt sich hinter dieser Aussage doch eine fundamentale Problematik, die das traditionelle Bedeutungssystem in Frage stellt.

Die Produktionsästhetik war im Gegensatz zur Rezeptionsästhetik mit dieser Tatsache immer konfrontiert, weil der Schauspieler-Körper einer Idealisierung seiner Wirkung und seines Vermögens konsequent im Wege steht. Seine Materialität setzt sich zu allen Zeiten jedem Versuch einer „Reinigung“ von der *Ordnung des Lebens* entgegen. Wenn nach E. Fischer-Lichte Schauspieler als *der Spiegel fungieren*, „der den Zuschauern ihr Bild als das eines anderen zurückwirft“³⁶, dann ist zunächst zu fragen, ob hier tatsächlich vom Schauspieler als Person die Rede ist, die es ihm „ermöglicht ‚ich‘ zu sagen, ein Bewusstsein von sich selbst“³⁷ zu haben, oder ob die im Folgenden erwähnte „Stelle“ gemeint ist, „die im Theater der Körper des Schauspielers einnimmt, mit dem der Rollenfigur die leibliche Identität des ‚anderen‘ verliehen wird, der für den Zuschauer als Spiegel fungiert“.³⁸ Wer ist nun der Spiegel? - Der offen-

derot durchaus dem „Gefühl aus dem Bauch“ („les entrailles“) das Wort und fordert die Schauspieler auf, von Fleisch und Blut zu sein.

³⁵ Bernhard Waldenfels trennt begrifflich zwischen Leib und Körper; ordnet letzteren der Zweideutigkeit Leben und Tod zu, während er „den ‚Leib‘ im Allgemeinen nur dem Lebendigen“ zuschreibt. In: ders., *Das leibliche Selbst*, Frankfurt am Main 2000, S. 15.

³⁶ Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas* Bd. 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik, Tübingen 1999, S. 4.

³⁷ Ebd., S. 5.

³⁸ Ebd., S. 8. Hans-Thies Lehmann schreibt dagegen in *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*: „Der Schauspieler hält gleichsam die Zeit des Mythos an, indem er mit *seiner* [hv. H. H.] Stimme und *seinem* [hv. H. H.] Körper skandiert.“ Hier gibt es

sichtliche Widerspruch rührt daher, dass das System der Semiotik nur einen in sich *identischen* Signifikanten kennt, während wir im Theater quasi den *gedoppelten* Signifikanten antreffen: Die Bühnenfigur, die ihrerseits von ihrem Träger erst erzeugt wird, mit ihm in einer Spannung steht, insofern nicht *identisch* ist mit ihm. Sie ist das Sein seines Sollens, mit allem *Pfusch*, der diesem zukommt und zusteht.³⁹

Mit der Auflösung dieses Widerspruchs sollten wir auch dem *Seinsollen* der Bühnenfigur näher kommen, das ja mit der Rolle des Textes keinesfalls identisch ist, sondern gleichfalls dessen *Verpfuschung* darstellt. Stillschweigend schwingt jene Vorstellung von *Signifikat* mit, das sich vom *Signifikanten* abgelöst hat und umgekehrt. Eine weitere Frage, der in fast allen Veröffentlichungen der Theaterwissenschaft nicht weiter nachgegangen wird, stellt sich in diesem Zusammenhang: Was sieht der Zuschauer als Vorgang im *Spiegel*, was *spielt* sich dort ab? In den Formulierungen tritt eine gewisse Hilflosigkeit zutage.

„Mit den Handlungen, welche die Schauspieler vollziehen, mit den Rollen, welche sie spielen, werden dergestalt Aspekte und Faktoren in Szene gesetzt [...]“⁴⁰

Unvermittelt finden wir uns wieder im Fundus der Zeichen und Bedeutungen; es regiert die Distanz, in der Beschreibung der Bühnenvorgänge als zu *Vollziehende*, mehr noch in deren Qualifizierung als „Aspekte und Faktoren“. Solche semiotische Sicht erschlägt alles Lebende. Ein Phänomen, das sich auch in vielen Veröffentlichungen der Performanz-Debatte zeigt. Mit Recht fragen Krämer/Stahlhut, ob „das Performative selbst überhaupt ein theoretisierbares Sujet“ ist. Ob es sich nicht durch die Weigerung, den „Unterschied zwischen Wort und Sache, Zeichen

eine Zuweisung des Signifikanten, die dem Signifikat im wahrsten Sinne Raum und Zeit verschafft. Weiter schreibt er von einer „Subjektivierung des Geschehens“, das „nicht als moralisch-sittlich-psychologisches Element zu begreifen ist.“ Stuttgart 1991, S. 60.

³⁹ Kleist spielt durch das Mittel der Dopplung im *Amphitryon* mit dem Phänomen der zwiefachen Gegebenheit. Im Angesicht des Merkur sagt Sosias: „Ich kann mich nicht vernichten, / Verwandeln nicht, aus meiner Haut nicht fahren [...]“ und muss doch „aus Gründen“ die Tatsache der Existenz seines Doppelgängers anerkennen. I/2, 277 f. und 345.

⁴⁰ E. Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas*, a. a. O., S. 4.

und Bezeichnetem“ anzunehmen, per se als „Gegenaufklärung“⁴¹ erweist.

Demgegenüber stehen Versuche, die durch die Performance Studies gewonnene Sichtweise mit der Semiotik in Einklang zu bringen, die Frage nach dem *Körper als Zeichen* in die nach dem *Körper der Zeichen* zu transformieren. Das bedeutet, den physischen Vorgängen einen Vorrang gegenüber deren Bedeutungszuschreibungen zu geben, ohne letztere auszuschließen. U. Wirth plädiert für eine „Engführung von Zeichentheorie und Performanztheorie als auch eine Kopplung von Zeichentheorie und Medientheorie“ und sieht einen aussichtsreichen Weg in der Anknüpfung an Peirce's *Semiopragmatismus*.⁴²

E. Schumacher möchte an der *schrägen Schnittstelle* von Performance und Performativität über „die Unterscheidung von ‚*extroversion of the actor*‘ und ‚*introversion of the signifier*‘“ reflektieren, weil er hier einen „Moment voller Möglichkeiten“ vermutet.⁴³

*

Die vorliegende Arbeit sucht nach einer „spezifischen Ordnung der Vernunft“⁴⁴ im leiblichen, mithin sinnlichen Selbst des Schauspielers. Denn er selbst ist für die Dauer der Aufführung immerwährend da, mit Leib und Seele. Seine Präsenz ergibt sich aus dem realen Sein, das im Gegensatz zu dem von Diderot verlangten wesenhaften Sein steht, das ihn wie eine Maschine agieren liesse.

⁴¹ Krämer/Stahlhut, „Das „Performative“ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“, in: *Paragrana 10/1*, Berlin 2001, S. 58.

⁴² Uwe Wirth, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: Ders., *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, S. 45.

⁴³ Schumacher zitiert Parker/Sedgwick, „Introduction“, in: *Performativity and Performance*, New York/London 1995, S.1f. In: Wirth (Hrsg.), *Performanz*, a. a. O., S. 383.

⁴⁴ Ebd., S. 22.

Verkörperung ist so verstanden *Vergegenständlichung*⁴⁵ im doppelten Sinn: Der Schauspieler findet den *Ausdruck*, indem er *seine* (leibliche) Beziehung auf das Sujet des Darzustellenden thematisiert *und* gegenständlich macht. Er stellt für den Prozess ihm Eigenes zur Verfügung, soweit seine persönlichen und schauspielerischen Mittel dies erlauben. Dieses ist zunächst der seinem Denken und Wollen zugängliche Körper.⁴⁶ Im Akt solcher *Verkörperung* setzt er ihn einem Prozess aus, der die „Sichtbarkeit des Seinsollens“⁴⁷ ergibt, Bedeutungszuschreibungen ermöglicht. Der aber auch, infolge der Eigendynamik des Materials, Potentiale freisetzt, die dem Wollen (und Sollen) weitgehend entzogen sind. Sie werden als *Verwirklichungsenergie* manifest und drängen zum Handeln. Jetzt will und sucht der Akteur nicht mehr, sondern er findet. *Es findet sich*, mit allen Folgen, die sich dem *Pfusch* eröffnen. Dieser Mechanismus ist der Ursprung jeder gefüllten und wahrhaftigen, also gelebten Bühnenhandlung. Er umreißt den *Kern des Dramatischen* und fundiert zugleich den *Makrokosmos* der Inszenierung.

⁴⁵ Wolfgang Iser spricht auch von „Extrapolation“. Vgl. ders., „Mimesis und Performanz“, in: Wirth (Hrsg.), *Performanz*, a. a. O., S. 246. Simmel nennt es „Versinnbildlichung“. Vgl. ders., „Vom Realismus in der Kunst“, in: *Gesamtausgabe* Bd. 5, Frankfurt am Main 1992-2004, S. 408 f.

⁴⁶ Die Phänomenologie trennt zwischen dem „fungierenden Leib“ (Husserl, vgl. Anm. 19 u. 1015) als unserem Leib, den wir bewegen und der uns im doppelten Sinne bewegt; der sich in den Vorgängen zudem als uns Eigenes, Subjektives erweist. Und einem „Körperding“, das pures Objekt ist.

⁴⁷ W. Iser, „Mimesis und Performanz“, a. a. O., S. 246.

2 Wer spielt mich? – Schauspielen und Subjekttheorie

Jenseits aller Schauspiel-Techniken und Methoden - das ist unsere zentrale These - ist dieser *Mikrokosmos des Dramatischen* in jeder theatralen oder performativen Situation virulent. Als dynamischer Prozess verbindet er alle Theaterformen, wiewohl unterschiedliche Sichtweisen und Theorien spezifische Schwerpunktsetzungen nach sich ziehen, weil sie jeweils mehr dem Sein oder Sollen zuneigen. Immer geht es um den handelnden Menschen.

Aber, *wer* handelt? Die Figur respektive die Rolle? Und *wer spielt?* Der Schauspieler? Bewegt sich die Figur des Dramas selbst/als Selbst in den Koordinaten der Handlung oder bewegt der Schauspieler als Träger diese in Raum und Zeit der Bühne? Wie kommt die Glaubwürdigkeit der Figur zustande, was macht die künstlerische Qualität des Schauspielers aus?

Im ersten Fall wäre der Schauspieler nicht mehr Leib/Selbst sondern *ein Ich* besäße seinen Körper und seinen Willen, um der vorgegebenen Rolle Gestalt und Handlungsvermögen zu geben. Dieses Ich speiste sich zudem aus den Quellen Dichter/Text, Rezeptionsgeschichte, Regisseur et cetera.⁴⁸ In der Summe verlangt dieses klassische Identifikationsmodell, dass der Schauspieler A an die Figur B abführt und sich so im eigenen Sein und Selbst ausradiert. Er *geht in der Figur auf*, Zeichen und Zeichenträger verschmelzen.

Dem entgegen stehen unterschiedliche semiotische Modelle, nach denen A unter der Regie eines *Inscenierers* mittels Technik und Könnerschaft B modelliert. Diese implizieren eine Trennung zwischen Zeichen und seinem Träger, wodurch B zum selbstlosen Objekt/Zeichen degradiert

⁴⁸ Wir beschränken uns auf diese Auswahl, die nur ein winziger Teilbereich dessen darstellt, was Hegel unter dem *absoluten Wesen* subsumiert.

wird, dem jede Eigenständigkeit ausgetrieben ist. Damit das fiktive Potential der Rolle umfassend in der Figur zur Erscheinung kommt, muss seine reale Erscheinung in deren Aura verglühen. Sein Selbst stirbt, damit die Rolle lebt.

Hintergrund beider Modelle ist eine Subjekttheorie, die in Descartes' *reinem Ich* gründet und über Kants *transzendente Handlung der Einbildungskraft* schließlich zu Hegels *handelndem Geist* als *wirkendem Subjekt* führt. Sie trennt die Welt in eine Ordnung des Geistes und eine der Materie, wobei der Geist resp. die Vernunft die Herrschaft über die Körper ausübt. Die Gegenüberstellung von Diderots Distanztheorie im *Paradox über den Schauspieler* und Stanislawskis Einfühlungs-Methode im folgenden Kapitel wird zeigen, wie diese vermeintlich konträren Positionen dem gleichen Zwei-Welten-Modell erwachsen.

2.1 Sollen als Fessel des Seins

Die mit dem Rationalismus einhergehende Fixierung auf ein abstraktes Ich-Subjekt führte im Theater zur Hypostasierung der Rollen-Figur als Entscheidungsträger im Handlungsfeld des Dramas. Wir werden sehen, wie analog zu dieser Aufwertung die Person des Schauspielers von der dramatischen Bildfläche verschwand. Als Reflexion eines Welterschließungsmodells, das mit der Zwei-Welten-Ontologie des *Cogito* jene antike der zwei *Sphären* ablöste, trennen alle folgenden Schauspieltheorien Darsteller und Darstellung. Deren Handlungssubjekt fristet fortan als Ich, dessen *Begründung* allein in der normativen Textur der Rolle gesucht wird, ein lediglich fiktives Sein. Die Trennung von Geist und Physis wird so auf der Bühne zementiert. Gegenüber dem Schauspieler als (nur noch) Träger der Figur baut sich ein Sollen auf, das sein Selbst als Opfer verlangt. Spielarten des Modells verfeinern nur die Methode, wenn sie ihm abverlangen, „sich zum Sein zu entäußern und in Wirklichkeit umzuschlagen“.⁴⁹ Schauspiel-*Kunst* sieht sich so absolutem Zwang ausgesetzt. Und dem Spieler wird die Rolle, Herr des Geschehens zu *sein*, dauerhaft entzogen. Gegenmodelle, die der Natur, dem wahren Sein, dem Spiel der Wahrnehmungen als *Magen des Geistes*

⁴⁹ G. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke*, Bd. 3, a. a. O., S. 491.

(Augustinus) zum Durchbruch verhelfen wollen, stricken nur an einem neuen Korsett, indem sie das absolute Sein zur obersten Norm erheben.

*

Für Kant ist der direkte Übergang von der Beobachtung der wirklich gepflegten Sitten zur Errichtung einer Regel für deren Praxis durch die Kategorien Erkenntnis und Reflexion versperrt. Denn „in Ansehung der sittlichen Gesetze aber ist Erfahrung (leider!) die Mutter des Scheins, und es ist höchst verwerflich, die Gesetze über das, was ich *tun soll*, von demjenigen herzunehmen, oder dadurch einschränken zu wollen, was *getan wird*.“⁵⁰

Nur da, wo *reine Natur* waltet, hat *unmittelbare Erfahrung* ihre Berechtigung. Dieser Satz, der seither quasi als Präambel die Geschichte der Philosophie, wie abendländisches Denken überhaupt, maßgeblich beeinflusst hat, birgt zwei essentielle Forderungen, die die Einheit der Welt zerstückeln mussten: zunächst wird Erfahrung (das, was ich erfahre, was mir widerfährt) von dem getrennt, was ich erkenne (mir vertraut mache), womit die Welt in eine physische und eine geistige unterteilt wird. Als Folge daraus tritt das erkennende Subjekt in Distanz zum Objekt seiner Erkenntnis. Schließlich wird eine moralische Kategorie (*tun soll*) mitgeliefert, die alles (*vernünftige*) Tun den o. g. Kategorien unterstellt. Fortan kreist das erkennende Ich-Bewusstsein nicht mehr um die als unabhängig verstandene Natur, sondern weist deren volle Abhängigkeit von seiner konstitutiven Aktivität auf, welche den Gegenständen der Erfahrung die Bedingungen der Möglichkeit ihres Erscheinens diktiert. Das Cogito fundiert nicht nur das Ich, sondern auch dessen situative Voraussetzungen.

Jede Erkenntnis erfährt dadurch eine unterschwellige moralische Aufladung, wie jedes Sollen eine Schuld-Verpflichtung enthält, weil neben der profanen Pflicht sakrale Konnotationen mitschwingen.⁵¹ Zudem schwant uns dabei etwas *Gutes*, das mit der Erfüllung der Aufgabe eingelöst werden *soll*. Kants *Sollen* erwächst demnach einem *Sein*, das gestaltungsfähig ist und sich überdies als gestaltungsbedürftig erweist.

⁵⁰ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, a. a. O., A 319, B 376.

⁵¹ Im rabbinischen Judentum wird *hóva* als Schuld gegenüber Gott gebraucht, im Islam bezeichnet *fard* eine Verpflichtung Gott gegenüber.

Es birgt damit auch den Maßstab aller Seinsgestaltung. Voraussetzung ist ein Mensch, der sich des Spielraums von Entscheidungen, sprich seiner Freiheit, bewusst ist; der das reale Sein auf seine *Sollensbedingungen* abklopft und sich im Hinblick auf dessen womöglich guten und schlechten Veränderungen zu Entscheidungen *hinreißt* bzw. *hinreißen lässt*.

Sollensverhältnisse müssen aber nicht wie bei Kant dem realen Sein gegenüber abstrakt konzipiert und dieses muss mit ihnen nicht konfrontiert werden, sondern beide, Sollen und Sein reflektieren, wiewohl asymmetrisch, das jeweils andere über die agierenden Subjekte, die beider Verhältnisse als gegebene und zu erzielende vermitteln. Das Sein reflektiert das Sollen über seine Öffnung gegenüber neuen Möglichkeiten, das Sollen reflektiert das Sein über ein *Modell*⁵², dessen Maßstab vom Gegebenen des Seins ausgeht. Die sich ergebende Antimonie zwischen erkenntnistheoretischen und ontologischen Positionen prägte weitgehend die Geisteswissenschaften der letzten 250 Jahre. Sie verschloss den lebenspraktischen Zugang zur Wahrheit, weil diese in zwei entgegengesetzten Richtungen gesucht und dabei der jeweils anderen Richtung die Möglichkeit deren Ortung abgesprochen wird.

Die Abstraktheit dieses Sollensmodells ist der Dreh- und Angelpunkt aller idealistischen Philosophie; mit ihm wird das reale Sein sowohl der Natur bzw. Gesellschaft, aber auch das der konkreten Subjektivität mit einer *Schuld* konfrontiert, die es niemals begleichen kann. Während das Sollen sich damit zu kosmischen/überirdischen Höhen emporschwingt, verbleibt das Sein der irdischen Enge verhaftet. Alle Regungen erscheinen dem reflektierenden Geist lediglich als minderwertiges, triebhaftes Gebahren eines seelenlosen physischen Materials.

⁵² Manfred Wetzel spricht stattdessen von „Richtlinienkompetenz qua Sinnkonstitution“, die *Sollen inhärent* ist, und befindet sich damit unfreiwillig in gefährlicher Nähe zu Kant. Vgl. ders., *Praktisch-Politische Philosophie*. Erster Band: Allgemeine Grundlagen 2.0.1.1., Würzburg 2004. Gadamer fasst diese Möglichkeit mit dem Begriff des *wirkungsgeschichtlichen Bewusstseins*. Dann ist „*Verstehen nicht so sehr als eine Handlung der Subjektivität zu denken, sondern als Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen*, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart vermitteln.“ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, 5. Aufl., Tübingen 1986, S. 274 f.

Diese Sichtweise können wir in Bezug auf die Vorgänge des Theaters bis in die Moderne des 20. Jahrhunderts verfolgen. Es überrascht nicht, dass auch Heidegger, einer der exponiertesten Vertreter der Seins-Philosophie, diesem Schema anhängt. Ja, dass er dem Sein den letzten Rest an Eigen-Existenz abspricht, indem er in seinem berühmten Kreuz der Seins-Beschränkungen dieses in der senkrechten Achse zwischen dem Denken als Basis und dem Sollen als Überbau ansetzt, während er es in der horizontalen zwischen Werden und Schein platziert.⁵³ Von dem Idealismus Kants bis zur Existenzialphilosophie zieht sich eine Spur, die dem Sein gegenüber dem (moralischen) Sollen eine nur untergeordnete Bedeutung zuspricht.⁵⁴

Diesem Denken ist die Figur des agierenden Menschen, der einerseits sein Handeln selbst bestimmt, der andererseits aber auch Teil seines Handelns, mithin *involviert* ist, fremd. Ihm haftet stattdessen ein fataler Zug von Determinismus an, der lediglich vom innerweltlichen Zusammenhang auf die Macht des Geistes übertragen wird, dem anscheinend kein reales Sein zukommt.

2.1.1 Zwei-Welten-Modell: Descartes & Diderot

Mit René Descartes wird diese neue Runde im philosophischen Diskurs eingeleitet: Das Ich wird zur reinen Substanz erklärt, *res una et integra*⁵⁵, das nicht teilbar und daher auch von allen Modi unberührt ist.

⁵³ Es heißt dort, „dass das Denken der tragende und bestimmende Grund des Seins wird“, und die „Scheidung von Sein und Sollen dagegen nach oben“ geht. „Damit ist folgendes angedeutet: Wie das Sein im Denken gegründet ist, so wird es durch das Sollen überhöht.“ Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 1953, S. 149 f.

⁵⁴ Dass diese Haltung schon dem Begriff des *Guten* bei Platon (*Gorgias* 481c) immanent ist und danach in der christlichen Theologie des Mittelalters (Anselm, *De veritate* u. *De casu diaboli*) ihre Ausformung erfuhr, wollen wir hier nur am Rande erwähnen.

⁵⁵ Vgl. Descartes, „Sechste Meditation“, AT VII 86 und *Synopsis sex sequentium meditationum*, AT VII 14. „[...] sed rem plane unam et integram me esse intelligo;“ in: René Descartes, *Meditationes de prima philosophia*, Lateinisch-Deutsch. Aufgrund der Ausgabe von Artur Buchenau neu hrsg. von Lüder Gäbe, redig. von Hans Günter Zekl. Hamburg 1977, S. 154 u. 26.

Das Wollen, das Empfinden, das Begreifen sind keine Teile des Ich; denn es ist ja immer dasselbe Ich, das will, empfindet und begreift. Nur der Körper, dem diese Modi angehören, wird durch ihr Wirken ein anderer, während das Ich dasselbe bleibt. Daraus ergeben sich zwei Konsequenzen: Zunächst erweist sich der einzelne Körper als substanzlos, da er ja beliebigen Veränderungen unterworfen ist, während er jedoch als Gattung, *in genere sumptum*⁵⁶ Substanz ist. Deshalb gibt es diese Substanz nur als Gesamtkörper, *res extensa*. Diese ist als Ganzes unzerstörbar und somit *von Natur her* Substanz.⁵⁷ Weiter schließt dann Descartes aus der Unzerstörbarkeit des Ich, dass dieses notwendigerweise unsterblich ist. Die reinen Ideen Platons sind fortan dem Universum entzogen und im reinen Ich des sich selbst denkenden Menschen angekommen. Denn dieses reine Ich kann sich selbst in seinem Wesen begreifen und zwar ohne Vermögen des bildlichen Vorstellens, *facultas imaginandi*, und des Empfindens, *facultas sentiendi*, nur mit Hilfe des Denkens, *facultas intelligendi*.⁵⁸ Trotz auffälliger Widersprüche, die sich bsw. aus dem Verhältnis Willen-Intellekt ergeben, in dem nach Descartes der Wille den Intellekt und alle anderen Vermögen überragt⁵⁹, bleibt er doch bei seiner *reinen Lehre* des Ich, die dem Intellekt die alleinige Rolle zur Konstituierung des Ich zuschreibt:

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Laut „Synopsis“ ist die Unzerstörbarkeit wesentlich für eine Substanz. „[...] mentem autem ex natura sua esse immortalem.“ Ebd., S. 24.

⁵⁸ Descartes macht in seiner Auffassung von den Ideen und dem Einfluss der körperlichen Wahrnehmungen auf diese eine Entwicklung durch. In der frühen Ideenlehre stehen die *facultas intelligendi* absolut, während er in der späteren Phase von körperlichen Ideen oder auch einem körperlichen Gedächtnis (das nicht im Kopf sitzt, beim Gitarristen bsw. in den Händen) spricht, d. h. Geistiges wirkt ins Körperliche hinein, während das „intellektuelle Gedächtnis“ ganz unabhängig vom Körper ist. Vgl. Andreas Kemmerling, *Ideen des Ichs*, Frankfurt am Main 1996, S. 106 f.

⁵⁹ Er bzw. die umfassende und vollkommene Entscheidungsfreiheit ist „in keine Schranken eingeschlossen“. Er erfährt beides als so groß, dass er „die Vorstellung keiner größeren zu fassen vermag“, ja sich gleichsam als „Abbild und Gleichnis Gottes“ sieht. Descartes, „Vierte Meditation“, AT VII 57. In: ders., *Meditationes*, a. a. O., S. 104 f.

„Die bildliche Vorstellung, die Sinneswahrnehmung, der Wille, sie können nur als in einer denkenden Sache begriffen werden. Im Gegensatz dazu [...] ist es möglich, dass das Denken als ohne bildliche Vorstellung, Sinneswahrnehmung usw. begriffen wird“⁶⁰

Das heißt konsequent weitergedacht: ein denkendes Wesen, das die benannten Vermögen nicht hat, ist begrifflich durchaus möglich. Die Idee, die dem Ich es selbst zeigt, ist eine anonyme Idee, sie konstituiert demnach auch nichts Privates, keine Person, sondern sie zeigt sich als Idee von einer Sache, in der Gedanken existieren. So bezeugt sich in der Tat das Ich als eine Sache, die (sich) denkt.

Wenn Denis Diderot einhundert Jahre später in seiner Schauspieltheorie *Selbstkontrolle* und intellektuelle *Reflexion* zur Grundvoraussetzung der darstellerischen Fähigkeit erklärt, dann schwingt trotz unterschiedlicher philosophischer Grundpositionen die Idee vom vollkommen entleerten Ich, aus dem alle lebensgeschichtlichen Spuren getilgt sind, mit. Wird bei Descartes jeder methodische Zug durchgeklärt und unzweideutig zu einem Traum der Vernunft, so soll nach Diderot der Schauspieler durch „das vollständige Fehlen von Empfindsamkeit“ eine zu Tränen rührende sinnliche Figur spielen.⁶¹ Er selbst nennt den Vorgang ein *Paradox*. Die

⁶⁰ Descartes, „Prinzipien“, 1. Teil, §53 AT IX 25. Das heißt konsequent weitergedacht: ein denkendes Wesen, das die benannten Vermögen nicht hat, ist begrifflich durchaus möglich. In der sechsten Meditation ordnet er Einbildung (*modis cogitandi*) und Empfindung (*facultates imaginandi*) der denkenden Substanz (*substantia intelligente*) unter, d. h. ohne letztere sind erstere nicht möglich. Vgl. AT VII 79. In AT 73/74 bezweifelt er, dass sich aus der Einbildung ein notwendiger Beweisgrund für das Dasein des Vorgestellten ergibt. Vgl. ders., *Meditationes*, a. a. O., S. 141 u. 133.

⁶¹ „Das Paradox über den Schauspieler“, in: Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, Bd. 2, aus dem Franz. übers. von Friedrich Bessenge, Frankfurt am Main 1968, S. 489 Er schreibt an anderer Stelle: „Derjenige, den die Natur zum Schauspieler gestempelt hat, wird in seiner Kunst erst dann hervorraugen, wenn er eine lange Erfahrung erworben hat, wenn sich der Sturm der Leidenschaften gelegt hat, der Kopf ruhig geworden ist und die Seele sich in die Gewalt bekommen hat.“ VIII 376, ebd., S. 496. Erstaunlicherweise treffen wir in dem von Lessing übersetzten Gespräch *Von der dramatischen Dichtkunst* auf eine völlig konträre Position: „[...] genießt also eurer Rechte, ihr Schauspieler; tut, tut, was euch der Augenblick und euer Talent eingibt. Seid ihr von Fleisch, habt ihr Gefühl, so wird alles gut gehen, ohne

nach seiner Naturphilosophie⁶² aus den Sinneswahrnehmungen gefilterten Erkenntnisse werden reflektiert (*réflexion*) und mittels der schauspielerischen Technik in eine reine Form (*modèle idéal*) gebracht, die selbst frei von jeder Empfindsamkeit (*sensibilité*) ist. Diese aus intellektueller Arbeit, praktischer Erfahrung, handwerklichem Können geborene Theaterfigur ist in Wahrheit ein Objekt der Repräsentation, dem jedes Eigene, Spontane und Authentische abgeht. Sie lebt von Wissen und Technik. Diderot hat dieses *Modell der Repräsentation* nicht auf die Bühne beschränkt, sondern auf jeden Umgang innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft übertragen. Wirkliche Empfindungen sind so auch für soziale Interaktionen irrelevant. Nach Gebauer/Wulf konstruiert Diderot deshalb „ein Verhältnis der umgekehrten Proportionalität [...]. Wer Gefühle hat, ist unfähig zum wirkungsvollen Gefühlsausdruck; und umgekehrt: Wer besonders große Gefühle hervorzurufen imstande ist, hat keine Gefühle.“⁶³ In einer Gesellschaft, die Empfindsamkeit als eine ihrer Haupttugenden auf ihre Fahnen geschrieben hat, um sich eben dadurch von der feudalen repräsentativen Ordnung abzusetzen, ist diese Feststellung ein Offenbarungseid. Es überrascht nicht, wenn solch *kal-kulierte Theatralität*, die neben der Bühne auch das gesamte öffentliche Leben erfassen soll, als Ausdruck der Natur gesehen wird, die in den

dass ich mich darein mende; seid ihr aber von Holz und Stein, so wird alles übel gehen, wenn ich auch noch so viel dabei täte.“ In: D. Diderot / G. E. Lessing, *Das Theater des Herrn Diderot*, Stuttgart 1986, S. 392. Diese widersprüchlichen Haltungen erklären sich dadurch, dass letztere Position in Erwartung großer Erfolge seiner vor Empfindsamkeit triefenden Stücke geschrieben wurde, während das *Paradox* wohl als Quintessenz seines Scheiterns zu lesen ist. Es überrascht allerdings, dass wir in der Rezeption fast ausschließlich auf den Diderot des *Paradox*-Textes treffen.

⁶² Seiner Naturphilosophie liegt ein materialistischer Monismus zugrunde, der alle Formen des Lebens aus einer einzigen materiellen, jedoch sensiblen Substanz ableitet. Wir erkennen hier einen materialistisch umgepolten cartesianischen Ansatz wieder, der in seiner Wirkungsgeschichte auch den fragwürdigen Fortschrittsoptimismus teilt: das menschliche Denken verändert mittels seiner von der Natur abgelösten Selbstbestimmung die Welt zu einer als Einheit begriffenen Mannigfaltigkeit.

⁶³ Gebauer/Wulf, *Mimesis*; a. a. O., S. 251.

Formen der Repräsentation ihre *wirksame Gestalt* erhält.⁶⁴ Letztlich geht es nicht mehr um Wahrheit, sondern Wirksamkeit und eine Maximierung mit geringstem Aufwand. Erstrebt wird eine idealisierende Konstruktion, die mit allen Mitteln des menschlichen Vermögens Gestalt gewinnt. Insofern ist nicht nur der Schauspieler zu einer geistigen Sache erklärt („vielleicht kann er gerade deshalb so hervorragend sein, weil er nichts ist und weil daher seine eigene Gestalt niemals den fremden Gestalten widerspricht, die er annehmen muss“⁶⁵), alle Teilnehmer des Kommunikationsprozesses müssen diese Versachlichung durchlaufen haben, um die Signale des Diskurses richtig zu deuten. Insofern ist auch die Idee der Identifizierung (mit den Figuren des bürgerlichen Dramas), die in dieser Zeit (wieder) aufgegriffen wurde, „weniger eine Psychologisierung als eine Soziologisierung der Bühne.“⁶⁶ Zugleich wird ein immenser moralischer Impetus freigesetzt, wenn die Vorführung von tugendhaftem Verhalten innerhalb des Dramas sich selbst als Tugend geriert. Über diese Metaebene gewinnt auch die Empfindsamkeit in schlichtester Ausführung ihre wahrhaftige Gestalt. Indem der Bürger an den Werten des Stoffes/der Figuren partizipiert, steigt er in die Handlung ein, indem er diese als neue Erkenntnisse/Gewinn mit nach Hause nimmt, findet er wieder heraus. Beide Wege sind Willensakte und insofern Konvention, leeres Ritual, dem gesellschaftlichen *Sein-Sollen*⁶⁷ untergeordnet. Im Grunde genommen ist nichts passiert, außer dass zweckrationales Denken sich in einer Art geistigem Sparring erprobt hat. Das Kalkül mit der Identifikation erweist sich einerseits als Doktrin der Separation innerhalb der Gesellschaft, birgt zum anderen aber ein Potential, dessen Dimension Diderot nicht erfasste. Der Schauspieler wird in einen Prozess verwickelt, der ihm eine andere Welt öffnet:

„Von Natur ist der Mensch er selbst (*soi*); der Mensch der Nachahmung ist ein anderer: das Herz, das er sich zuschreibt, ist nicht das Herz, das er hat

⁶⁴ Es verwundert nicht, dass er sich somit die absolute Gegnerschaft Rousseaus aber auch der Romantik zuzog, nach der das Ich kraft der ihm innewohnenden Subjektivität das Andere als Potential enthält.

⁶⁵ Diderot, „Das Paradox über den Schauspieler“, VIII 392, a. a. O., S. 509.

⁶⁶ Gebauer/Wulf, *Mimesis*; a. a. O., S. 236.

⁶⁷ Selbst die Fähigkeit und Möglichkeit der Mobilisierung von Furcht oder Mitleid ist nach Gebauer/Wulf nur Ausdruck von „Selbstgenuss und Selbstrepräsentation“. A. a. O., Anm. 13, S. 245.

[...] nichts sagt und nichts tut der Schauspieler in der Gesellschaft ebenso wie auf der Bühne, das sind zwei verschiedene Welten.“⁶⁸

Doch Diderot weiß nichts aus diesem Möglichkeitshorizont zu machen. Stattdessen findet sich Descartes *reines Ich* bei ihm in Gestalt des Schauspielers wieder, der den Pfusch des Lebens in idealisierter Gestalt zum wahren Leben emporheben soll. Die Kunst resp. Bühne wird der Ort, an dem die Materialität der Welt ihre Metamorphose zu einer wahren Idealität finden muss. Voraussetzung für Gelingen ist ein Schauspieler, dem durch die Rekonstruktion einer geistigen Objektivation die Gestaltung eines sinnhaften Produkts gelingt. Der Auslegung bzw. Darstellung geht ein Verstehen voraus, während die Rezeption überwiegend durch eine distanzlose Annahme geprägt ist, der erst im zweiten Schritt ein Verstehen folgt. Diderots Dilemma gründet in der Sehnsucht nach paradiesischem Möglich-Sein im Theater und den Notwendigkeiten seiner korrekten Erstellung. Dem Schauspieler wächst in diesem Modell die Rolle des Keilriemens zu: er ist angetriebenes Bindeglied zwischen Sollen und Sein, insofern entsubjektiviert. (Bei Artaud werden wir dieser Zuweisung unter anderem Vorzeichen erneut begegnen.)

Dass im mimetischen Prozess des Spiels mit dem Anderen mehr zu entdecken ist, als das Alltags-Ich eröffnen kann, bleibt Diderot hier aufgrund seiner funktionalen Sicht auf den Theatervorgang verschlossen. Indem er vehement die Differenz zwischen Natur und Kunst betont, und letztere wegen der Möglichkeit zum „unbegrenzten Studium“ gegenüber dem „begrenzten Instinkt“ ersterer vorzieht⁶⁹, verschließt er sich den Weg, jene „Augenblicke der Geistesabwesenheit“ näher zu beobachten, in denen der Darsteller „die Person selbst ist, die er spielt.“⁷⁰ Denn jedem Schauspieler ist bekannt, dass neben dem Ausgedrückten immer auch ein Nichtausgedrücktes angesiedelt ist, dessen Präsentation scheitert, das aber mitschwingt, ja in der Regel erst den Wahrheitsgehalt eines Ausdrucks untermauert.

⁶⁸ Diderot, „Das Paradox über den Schauspieler“, VIII 405 u. 408., a. a. O., S. 521 u. 525. Dass der Mensch von Natur aus „ich“ ist, steht allerdings in Gegensatz zu der Philosophie Descartes’.

⁶⁹ Vgl. Diderot, „Das Paradox über den Schauspieler“, VIII 414, a. a. O., S. 529.

⁷⁰ Ebd. VIII 413, S. 528.

2.1.2 Ausweitung des Spielraums: Schiller, Kleist, Klassik

Schillers Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* ist der Versuch, diese Kluft zu überbrücken. Bei ihm zeigt sich der „Mensch [...] auf eine doppelte Weise entgegengesetzt: entweder als Wilder, wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen; oder als Barbar, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören.“ Erst der „gebildete Mensch macht die Natur zu seinem Freund [...] indem er bloß ihre Willkür zügelt.“ Letztlich bringt „also die Vernunft in die physische Gesellschaft ihre moralische Einheit“; bei diesem Akt der Zügelung „darf sie die Mannigfaltigkeit der Natur nicht verletzen.“ Nämlich „gleich weit von Einförmigkeit und Verwirrung ruht die siegende Form.“⁷¹

Für Schiller ist es „eine mittlere Stimmung“, durch welche das „Gemüt [...] von der Empfindung zum Gedanken“ durchgeht, und „in welcher Sinnlichkeit und Vernunft z u g l e i c h tätig sind“, und „eben deswegen [...] ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben.“ Diesen „Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit“, in dem das Gemüt „weder physisch noch moralisch genötigt und doch auf beide Art tätig ist“, nennt er den „ä s t h e t i s c h e n“.⁷² In ihm soll die zerstörerische Kraft der Vernunft in heilende der Kreativität gewandelt werden. Für Goethe kann, in Fortführung dieses Gedankens, allein das *Genie* als Wanderer zwischen Tag und Traum, „dieses enge Dasein hier / Zur Ewigkeit erweitern“⁷³, in jenen Grenzbereich der ersehnten Naturunmittelbarkeit vorstoßen.

⁷¹ Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart 1970, S. 14. Angesichts der Dimension des Problems rettet sich Schiller in Gedankenlyrik: „[...] so muß es bei uns stehen, diese Totalität in unserer Natur, welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wieder herzustellen.“ Ebd., S. 26.

⁷² Ebd., S. 83. Wenn uns ein Mensch allein „in der bloßen Betrachtung und durch seine bloße Erscheinungsart“ gefallen sollte, dann „beurteilen wir ihn ästhetisch“. (ebd., S. 84) Wir finden hier zum einen Kants Gedanken zum Naturschönen in der *Kritik der Urteilskraft* wieder, wo er vom *ästhetischen Urteil* (B 63, 99) spricht, das aus dem „Gemüt [...] in ruhiger Kontemplation“ (B 99) erwächst. Auch drängen sich Parallelen zu Rousseaus *Ton* auf.

⁷³ „Künstlers Abendlied“, in: Goethe, *Werke*. Bd. I, Berlin 1974, S. 64. Im Anschluss an seine Übersetzung von *Rameaus Neffe* schreibt er: „Dem Ge-

Schillers Postulat, der Stoff werde „durch die Form vertilgt“⁷⁴, traut mehr dem künstlerischen Handwerk, die Kluft zwischen den Welten zu überbrücken. Obwohl überzeugter Kantianer, reiht auch er sich letztlich in jene Traditionslinie der *Bekennenden* ein, deren Ringen um den *absoluten Text*⁷⁵ Mittelpunkt jeder schriftlichen Äußerung wird. Dabei ist es nach M. Schneider gerade die „minimale Abweichung“ als „Garantie der Wahrheit“, die der autobiographische Text als „gouvernementale Bürde eines Paradigmas“ trug, bis Sigmund Freud dann „als letzter das Goethesche Vorbild wissenschaftlich genutzt hat“, indem er mit seiner *Traumdeutung* „das Wahrheitsparadigma der autobiographischen Texte außer Kraft“⁷⁶ setzte. Damit war auch der Traum vom Wahrheitsgehalt der absoluten Zeichen (vorerst?) ausgeträumt, ihnen wurde danach lediglich ein Platz im profanen System der Bedeutungen zugewiesen. Als Dokumente einer gelebten Unmöglichkeit vollführen sie nur noch eine symbolische Bewegung, die allenfalls relative Gültigkeit beansprucht, weit entfernt von Wahrhaftigkeit.

Selbst die innere Stimme, der „Magen des Geistes“⁷⁷, der ja umfassender und authentischer speichern kann, als die Schrift es jemals vermag, verliert durch technische Reproduzierbarkeit von Erlebtem und Erlittenem seine absolute Dominanz als Zeugnis der Ereignisse. Rousseaus *Confessions* zeigen den Glauben an die Wahrhaftigkeit der *natürlichen Empfindungen* noch ungebrochen:

„Ich habe nur einen treuen Führer, auf den ich mich verlassen kann: die Kette der Empfindungen, welche die Entwicklung meines Wesens bezeich-

nie ist nichts vorzuschreiben, es läuft glücklich wie ein Nachtwandler über die scharfen Gipfelrücken hinweg, von denen die wache Mittelmäßigkeit beim ersten Versuche herunterplumpst.“ In: Goethe, *Werke*, Bd. I (45); Hamburg 1966, S. 188.

⁷⁴ Ebd., S. 91.

⁷⁵ Manfred Schneider bezeichnet diesen Begriff als „heuristische Konstruktion, die dazu dienen soll, Textwirkungen, Textmächte besonderer Art zu klassifizieren“ und geht der Frage nach, wie eine „solche unbekannte und herrscherliche Charta regieren“ soll. Vgl. ders., *Die erkaltete Herzenschrift*, a. a. O., S. 30.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Augustinus, *Confessiones Lib. Primus, cap. X.*, zit. n. J. Bernhart (Hrsg.), München 1955, S. 262.

nen [...]. Ich kann Tatsachen vielleicht auslassen und mich, was die Zeiten betrifft, vielleicht irren, aber in dem, was ich empfunden und was meine Empfindungen mich haben begehren lassen, kann ich mich nicht täuschen, und darum handelt es sich ja vornehmlich.“⁷⁸

Goethe sieht diese in Verbindung mit Träumen als Katalysator für kreative Eingebungen, während Schiller sie den physischen Kategorien zuordnet, die erst mithilfe des Verstandes in ästhetische „veredelt“ werden. Heinrich von Kleist erstrebt eine Art Verschmelzung der Kantischen Ästhetik der Interesselosigkeit mit einer affektiven Ästhetik, die an den Körper gebunden ist. Er ist von einer nachhaltigen Skepsis gegenüber Rousseaus *chaine des sentiments* als einzigem Zeugnis für wahre Individualität geprägt. Andererseits misstraut er aber ebenso der Sprache, die, auch zum äußersten getrieben, unausweichlich ideologisch ist.

Mit Kleist wäre zu fragen, ob dessen krampfhaftige Suche zur Erkennbarkeit des Selbst, nicht einer anderen, eher spielerischen Konzeption im Wege steht und statt Erkundung des Selbst bzw. Authentizität nur immer neue Systeme von Zeichen und Bedeutungen reproduziert? Zu fragen ist, ob sich überhaupt symbolische Ordnungen konstituieren lassen, die tauglich sind, Wahrheitsgehalte aufzuspüren? Oder womöglich nur außerhalb symbolischer Konfigurationen Erkenntnisse über Menschen Dinge zu finden sind? Welche Rolle kann die Bühne auf dieser Gradwanderung zur Selbsterkenntnis spielen? Ist der Schauspieler womöglich jenes Subjekt, das den voraussehbaren Abschnitt als Forscher und Objekt der Erforschung durchsteigt?

Kleist nutzt die Kluft zwischen Signifikat und Signifikant als Spielraum, und öffnet so neue Perspektiven auf altbekannte Stoffe. In *Über das Marionettentheater* verfolgen wir die Geschichte jenes liebreizenden Jungen, der sich durch den Anblick des Spiegelbildes ermuntert fühlt, mit eigener Pose eine bekannte Skulptur zu kopieren. Die Folgen sind fatal:

⁷⁸ Jean-Jaques Rousseau, *Die Bekenntnisse. Vollständige Ausgabe*, München 1981, S. 394. K. Stanislawski hat seine Methode zur Figurenfindung beim Schauspieler nach dieser „Kette der Gefühle“ entwickelt.

„Von diesem Augenblick an [...] ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Mann vor. Er fing an, Tage lang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen.“⁷⁹

Der Blick in den Spiegel ist gleichzusetzen mit dem „Essen vom Baum der Erkenntnis“. Von nun an erscheint jede Bewegung als „Ziererei“, weil sich die Seele (*vis motrix*) in „irgendeinem anderen Punkt befindet als in dem Schwerpunkt der Bewegung.“ Von Stund an ist „das Paradies [...] verriegelt und der Cherub hinter uns.“⁸⁰ Der junge Mann kann das Ideal des *vorgestellten* Kunstwerks nicht verkörpern; die Entdeckung des Scheiterns lässt ihn auch das innere Bild des eigenen Körpers verlieren, weil es dezentriert⁸¹ wird.

Führt Kleist hier seinen Kampf gegen das Primat von Reflexion und Erkenntnis, so spricht er in der Schrift *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* der Seele oder dem „innersten Wesen“ einen „eigenen Verstand“ zu. Dieser kann durch höchste Erregung des Körpers derart mobilisiert werden, dass „eine dunkle [...] verworrene Vorstellung“ von dem zu Suchenden „zur völligen Deutlichkeit“ wird, „dergestalt, dass die Erkenntnis [...] mit der Periode fertig ist.“⁸² Er setzt dabei keineswegs nur auf Intuition, die das Sprechen quasi von selbst erzeugt. Vielmehr ist ein

„[...] solches Reden [...] ein wahrhaft lautes Denken. Die Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen gehen neben einander fort, und die Gemütsakten für eins und das andere, kongruieren. Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh am Rade des Geistes, sondern wie ein Zweites, mit ihm parallel fortlaufendes, Rad an seiner Achse.“⁸³

⁷⁹ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. III, Ffm 1990, S. 561.

⁸⁰ Ebd., S. 559.

⁸¹ Kleist setzt den „*Weg des Tänzers*“ gleich mit dem Vorgang, „dass sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit anderen Worten, *tanzt*“. Ebd., S. 557.

⁸² Ebd., S. 535. Kleist spricht in dem Zusammenhang von „eines elektrisierten Körpers Atmosphäre“. (Ebd. 537)

⁸³ Ebd., S. 538.

Die fertige Vorstellung ergibt sich ihm danach weder aus den Gedanken, noch aus einer vagen Empfindung, sondern setzt eine „gewisse Erregung des Gemüts“ voraus, das den Prozess der Verfertigung der Gedanken anstößt. „Denn nicht wir wissen, es ist zuallererst ein gewisser Zustand unserer, welcher weiß.“⁸⁴

Im Vergleich zu Schiller begegnen wir einem veränderten Begriff von Spiel und Trieb. Ist beides dort in seinem Ursprung negativ besetzt und wird erst „durch die Einbildungskraft in dem Versuch einer *f r e i e n* Form“ als „Sprung zum ästhetischen Spiel“, so ist bei Kleist das Spiel erst Voraussetzung für die Mobilisierung der Vorstellung/Einbildungskraft. Demzufolge ist bei Schiller der „ästhetische Spieltrieb“ dem sinnlichen „mit seiner eigensinnigen Laune“ entgegengesetzt, wird von ihm infolge „seiner wilden Begierde unaufhörlich“ gestört. Als Ergebnis zeigt sich „das Neue und Überraschende, das Bunte, Abenteuerliche und Bizarre, das Heftige und Wilde“, die „vor nichts so sehr als vor der Einfachheit und Ruhe fliehen.“⁸⁵

Gerade in Erziehungsfragen klagt Kleist deshalb im Gegensatz zu Schiller das Offenlegen der „Totalität“⁸⁶ ein, die sich „an tausend und wieder tausend Fäden [...] um die Seele“ des Kindes gelegt hat. Mit ihr trägt jedes Kind „ein unabhängiges und eigentümliches Vermögen der Entwicklung, und das Muster aller inneren Gestaltung, in sich.“⁸⁷

Diese *innere Totalität*, die mehr enthält als jeder autobiographische Text je ausdrücken kann, bildet den Grundstein für Stanislawskis *Methode* der Schauspielausbildung. Sie ist zugleich der erste und in seiner Dimension letzte Versuch, einer Berücksichtigung aller Aspekte, die „Kunst“ und „Handwerk“ des Schauspielens umfassen. Auch wenn die praktische Umsetzung seiner Theorie, aus Gründen, die noch zu erläutern sind, ebenfalls statt „Wahrheit einer höheren Semiotik“ nur „symbolische Bewegungen“⁸⁸ vollführte, so hat sie doch ein Tor aufgestoßen

⁸⁴ Ebd., S. 539 f.

⁸⁵ Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, a. a. O., S. 122 f.

⁸⁶ Sie steht für die „Welt, die ganze Masse von Objekten, die auf die Sinne wirken.“ Vgl. „Allerneuester Erziehungsplan“, in: Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. III, a. a. O., S. 551.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ M. Schneider, *Die erkaltete Herzensschrift*, a. a. O., S. 39.

in jene intime Geisterwelt der „wahren“ Empfindungen, die Gegenwärtigkeit statt Repräsentation sucht. Da er statt Störungen Sicherheit, statt Fehler perfekte Lösungen, statt Täuschungen Wahrhaftigkeit propagiert, fällt er jedoch jener Macht der unfreiwilligen Reproduktion zum Opfer, die er mit seiner Methode ausschließen will. So steht seine Methode als geschlossenes System, das Gültigkeit mit Wahrheit gleichsetzt, dem *freien Spiel* der Erinnerung und der Offenlegung des Totalitätsgespinnsts als dem verlässlichsten Weg zur *Präsenz* im Wege.

Mit Diderot ist an jede Darstellung die Forderung gerichtet, der *Natur* möglichst nahe zu kommen, damit der Zuschauer im *Wahrhaften* des Kunstwerks Wirklichkeiten assoziieren kann. Dem *wahren* Kunstwerk haftet demnach nicht nur innere Wahrheit an, die mit der inneren Wahrheit des Objekts korrespondiert, sondern es vermittelt sich dem Zuschauer mit seiner Aufführung als wahres Sein desselben. Es geht also darum, eine *Illusion* zu erzeugen, die den Kunstcharakter der Darstellung *verbirgt*.⁸⁹ Die beabsichtigte Täuschung von Seiten der Produzenten/Künstler und die dadurch ausgelöste *Einfühlung* mit einem vermeintlich „wirklichen“ Objekt beim Rezipienten verwischen die Grenze zwischen Abbild und Abgebildeten, zwischen Zeichen/Kunstrealität und Abbildungsobjekt/objektiver Realität bis zur Unkenntlichkeit. Reale Subjekt-Objekt-Beziehungen, wie die zwischen Schauspieler/Signifikant und Figur/Signifikat, werden so aus Sicht des Parketts bis zu einem bestimmten Grade verschleiert. Die Realität der Bühne muss auch für Schiller verschleiert werden, um „den Menschen mit dem Menschen bekannt“ zu machen „und das geheime Räderwerk [...] nach welchem er handelt“ aufzudecken.⁹⁰ Doch je mehr das bürgerliche Theater in seiner Ästhetik auf die unmittelbare Wirkkraft von Gefühl und Sentiment angewiesen ist, so sehr misstraut es diesen in seiner Arbeit am szenischen und figürlichen Material.

Es fordert vom Schauspieler, mit Hilfe seiner Vorstellungskraft Figuren und Situationen zu imaginieren und unter Einsatz seiner handwerklichen

⁸⁹ Diderot spricht von „Verbergung der Kunst“. Vgl. Diderot, *Ästhetische Schriften*, Berlin/Weimar 1967. Bd. 1, S. 287. Schiller bezeichnet in einer Vorrede zu den Räufern das Drama als eine *Kopie der Wirklichkeit*. Vgl. *Schillers Sämtliche Werke* (Säkular-Ausgabe), Bd. 11 (16), Stuttgart/Berlin 1904, S. 84.

⁹⁰ *Schillers Sämtliche Werke*, Bd. 11, a. a. O., S. 96.

Fähigkeiten daraus Gestalten der Bühne zu transponieren. Hinsichtlich der emotionalen Verfassung, die der Schauspieler während dieses Vorgangs einnehmen soll, schälen sich zwei mehr oder weniger konträre Positionen heraus.

1. Distanz: Der Schauspieler soll seine Rolle kühl und distanziert spielen. Ihre Freuden, Leiden und Sehnsüchte sind nicht die seinen. Ihr Schicksal betrifft ihn nicht direkt, es ist allenfalls Objekt seines Studiums.

Diderot verfiel diesen Ansatz im *Paradox über den Schauspieler*, er ist aber auch bei dem Schauspieler/Pädagogen Conrad Ekhof anzutreffen, für den mittels Schauspielkunst die Natur nachgeahmt wird, „um ihr so nahe (zu) kommen, dass Wahrscheinlichkeiten für Wahrheiten angenommen werden müssen [...]“.⁹¹ Geschickte Bewegung und Anordnung des Körpers sollen den Zustand der Seele „als wirklich glauben machen können[d]“⁹² zeigen. In unterschiedlichen Spielarten finden wir diese Sicht bei einer Mehrzahl der Theaterschaffenden dieser Zeit.

2. Einfühlung: Danach soll der Schauspieler mittels der *Vorstellungskraft* sich dem Fremden der Rolle aussetzen, um es dann Zug um Zug (an sich) selbst auszuprobieren? Katalysator für diese Art Verwandlung kann dann die Emotion sein, wie Stanislawski das in seiner Hauptarbeitsphase (*emotionales Gedächtnis*) verlangt oder die Bewegung, die Meyerhold zum Kern seiner *Biomechanik* macht.

Hinter diesem Ansatz versammeln sich primär Praktiker, während wir oben die Dichter und Denker antreffen. Eine Ausnahme bildet Kleist: Seine Untersuchung zeigt sich, wie wir sahen, erstaunlich praxisorientiert. Der Schauspieler Riccoboni „will zuerst von der Bewegung reden“, denn auf der Bühne, *zeigt man sich eher als dass man redet*.⁹³ Damit betont er den sinnlichen und gestisch-mimi-

⁹¹ Journal der Akademie der Schönemannschen Gesellschaft, in: *Conrad EkhoFs Schauspieler-Akademie*, Hrsg. H. Kindermann, Wien 1956, S. 17.

⁹² Ebd., S. 40.

⁹³ Francesco Riccoboni, *Die Schauspielkunst*, Berlin 1954, S. 56.

schen Ausdruck und teilt diese Position mit seinem Kollegen Ekhof. Mitunter wechseln die Theorien auch beliebig zwischen beiden Ansätzen, ohne dass ihren Autoren dieser Perspektivwechsel auffiele.

Beide Ansätze nähern sich in Wahrheit dem theatralen Vorgang aus zwei völlig entgegen gesetzten Blickwinkeln: Mit Position 1 befragt das Parkett die Bühne in ihrem phänomenalen Erscheinen als Fremderzeugnis, mit 2 betrachtet sich die Bühne selbst als Eigenerzeugnis sowohl in ihrem praktischen Vorgehen/Vollzug als auch nach dem angestrebten Ziel. Vom Rationalismus über die Aufklärung und Klassik bis in die Epoche des Realismus bestimmt im Wesentlichen die wirkungsästhetische Position 1, die sich in der Tradition der Aristotelischen Poetik wähnt, die Debatte. Währenddessen Position 2, als vermeintlich nur handwerklicher Problemstellung, kaum Bedeutung zugewiesen wird. Erst die Auseinandersetzungen der Moderne, angestoßen zunächst von der bildenden Kunst, sollten den Produktionsbedingungen als konstituierendem Element der künstlerischen Arbeit größeres Gewicht geben. Der performative Charakter der Darstellung und die ihren Daseins-Akten innewohnenden transformativen Kräfte gewinnen damit an Bedeutung. Doch zunächst ringt das Theater weiter um bestmögliche Abbildung des Gegebenen/*Substanziellen*. Um sie wirklich und wahrhaftig zu *gestalten*, wird Hegels *Phänomenologie des Geistes* zum Modell, das dem Geist ermöglicht, *Künstler* zu sein, über die *Bewegung* konkrete Gestalt anzunehmen.

2.1.3 Macht des Bewusst-Seins: Hegel ff.

Hegel betont einerseits die unterschiedliche Qualität von Kunstwerk und Wirklichkeit; um jedoch den angestrebten größtmöglichen Wirklichkeitsbezug der Kunst zu erreichen, müsse die Poesie die Wirklichkeit zu ihrem Gegenstand machen, die *Wahrheit in der Erscheinung* suchen: die *Gestaltung des Lebens habe in den Formen des Lebens selbst* ⁹⁴ zu erfol-

⁹⁴ In der „Einleitung“ zu den *Vorlesungen über die Ästhetik I*, fordert er, dass „die Kunst ihre Produktionen täuschend an die Stelle der Wirklichkeit setzt“ und „Bilder, Zeichen und Vorstellungen [...] den Inhalt der Wirklichkeit in sich haben und darstellen.“ In: G. W. F. Hegel, *Werke* Bd. 13, a. a. O., S. 71. Was nicht oberflächliche Nachahmung meint, sondern Kunstwerk nur

gen. Weil Gestaltungen nach der *Phänomenologie des Geistes* nur als „Bewusstsein, Selbstbewusstsein, Vernunft und Geist“ an sich auftreten, müssen sie die reine Form als „Unendlichkeit von Formen“ zunächst auseinanderwerfen und „dem Fürsichsein zum Opfer“ bringen, damit *das Einzelne sich das Bestehen an ihrer Substanz nehme*.⁹⁵ Der Schauspieler wird demnach erst durch Affizierung mit dem Allgemeinen zum *Helden*, der nun Selbst/Wirkliches ist. Im *lebendigen Kunstwerk* zeigt sich das Einzelne aber als „Schmerz des Geistes“, weil er „aus seiner reinen Wesenheit herabsetzend“ von ihm verzehrt wird, aber „zubereitet und verdaut“ erreicht er nun „höchste Vollkommenheit“: Indem er dem Einzelnen/Selbst eine „höhere Existenz“ verschafft, die *das geistige Dasein berührt*. Einem „Mysterium“ gleich geht er als „Lichtwesen“ auf, während das Wesen selbst an dieses *verraten* ist,⁹⁶ weil die „Einheit des Begriffes“ fehlt.

Im *geistigen Kunstwerk*, der Tragödie, trennt sich jedoch „die Substanz des Göttlichen [...] nach der Natur des Begriffs in ihre Gestalten [...], und ihre Bewegung ist gleichfalls ihm gemäß.“ Hier nun tritt der „handelnde Geist [...] als Bewußtsein dem Gegenstande gegenüber“, äußert sich *in den Formen des Lebens* selbst/als Selbst. Individualität erscheint dann als nur „oberflächliche Form jener Wesen“, die nicht „wirkliche Menschen“⁹⁷ sind. So wird letztendlich „das Selbst zum Prädikate heruntergestimmt und die Substanz zum Subjekte erhoben.“⁹⁸

„Das Selbst, hier in seiner Bedeutung als Wirkliches auftretend, spielt es mit der Maske, die es einmal anlegt, um seine Person zu sein; aber aus diesem Scheine tut es sich ebenso bald wieder in seiner eigenen Nacktheit und Gewöhnlichkeit hervor, die es von dem eigentlichen Selbst, dem Schauspieler, sowie von dem Zuschauer nicht unterschieden zu sein zeigt.“⁹⁹

nennt, das „dem Geiste entsprungen [...] die Taufe des Geistigen erhalten, [...] das diesen Durchgang durch den Geist gemacht hat.“ Ebd., S. 48 f.
Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke*, Bd. 3, S. 495 u. 507.

⁹⁵ Ebd., S. 526 f.

⁹⁶ Ebd., S. 533-537.

⁹⁷ Ebd., S. 545. Nach Hegel wird das Selbst dadurch nicht ausgelöscht; denn „indem es durch seine Aufopferung die Substanz als Subjekt *hervorbringt*, bleibt dieses sein eigenes Selbst.“ Ebd., S. 546. Doch mit *eigenem Selbst* ist nicht der Schauspieler gemeint, sondern das *wirkliche* des Helden.

⁹⁹ Ebd., S. 542.

Hegel trennt hier zwischen dem *wirklichen*, meint Wirkung zeigendem Selbst des Helden und dem *eigentlichen* des Schauspielers, das dann zutage tritt, wenn der *Schein* verfliegt. Dann verliert das Wesen sein bewusstes Sein, weil der Held sich auflöst oder das vernünftige Denken das Göttliche seiner zufälligen Gestalt enthebt, statt es „in die einfachen Ideen des *Schönen und Guten*“ emporzuheben. Profanes Sein vereinigt fortan Bühne und Parkett. Das wirkliche Selbst wird alleine durch *Selbstbewusstsein*, „geistige Einheit“ zusammengehalten, weil es „nur den Charakteren zugeteilt“ auftritt und nicht „als die Mitte der Bewegung“. Ist der Held *entblößt*, zerfällt er in vier Teile: Maske, Schauspieler, Person und wirkliches Selbst. Deshalb obliegt es *teils* dem „Chor oder vielmehr der zuschauenden Menge“ die „Bewegung des göttlichen Lebens“ mittels *Furcht* oder *Mitleiden* mitzuvollziehen (um sie so als *wirklich* zu bezeugen), zum anderen Teil muss das „Selbstbewusstsein des Helden [...] aus seiner Maske hervortreten und sich darstellen“¹⁰⁰, als *Substanz* also zum Subjekt werden.

Tätige Substanzen sind nach diesem Modell der handelnde Geist, der sich in und durch den Helden respektive die dramatische Figur seines *Wirkens* versichert.¹⁰¹ Ihm gegenüber ist der Chor/die Menge postiert, der sich als Resonanzraum für die *Bewegungen des Geistes* erweist. Beide Pole erwachsen dem Allgemeinen, das sich über das Selbstbewusstsein des Helden/wirkliches Selbst als Einzelnes/Konkretion zeigt. Wie die Maske ist auch der Schauspieler nur Material, das als *allgemeines* Sein fungiert, um die Schein-Realität/Illusion der Bühne zu erstellen/gewährleisten. Für deren Aus-Gestaltung zeigen sich fortan Regisseur und Techniker zuvorderst verantwortlich.

*

Hegels diffizile Struktur wird von seinen Epigonen holzschnittartig vereinfacht und auf die Begriffe *Wirklichkeit* und *Wahrhaftigkeit* reduziert. M. S. Stschepkin, wichtigster Begründer der russischen realistischen Schauspielkunst und für Stanislawski prägendes Vorbild, meint die Kluft zwischen realer Schauspielerexistenz und ideeller Rolle damit

¹⁰⁰ Ebd., S. 541-543.

¹⁰¹ Diesem Aspekt begegnen wir wieder in unserer Auseinandersetzung mit Hegels begrifflicher Erfassung des Mythos. Vgl. Kap. 4.4.1.

zu überbrücken, dass der *mitfühlende Schauspieler* „in die Haut“ der darzustellenden Person schlüpft und dabei sich selbst „seine Persönlichkeit, seine ganze Besonderheit“ *vernichtet*. Um endlich jene Person zu werden, die „ihm der Autor gegeben“ hat.¹⁰² V. G. Belinskij, sein Zeitgenosse und Förderer des neuen Theaters in Moskau, betont dagegen die unterschiedliche Haltung von Dichter und Schauspieler, weil ersterer als Hegelscher *Werkmeister* allein die Rolle entwirft, während letzterer sie (nur noch) leben muss:

„Der Schauspieler, im Gegensatz, erlebt das Leben jener Gestalt, die er darstellt. Für ihn existiert nicht die Idee des ganzen Dramas, sondern die Idee einer Gestalt. Er verwirklicht subjektiv diese Idee, nachdem er sie objektiv verstanden hat. Wenn er die Rolle angenommen hat, ist er schon nicht mehr er selbst.“¹⁰³

Diese Beobachtung teilt er mit vielen Autoren des Dramas, auch mit dem Romancier Emile Zola, der in seinem Buch *Naturalisme au Théâtre* die exakte Reproduktion der Natur in der Szenerie des Theaters betont, weil ihr „Handlungsfunktion“ zukommt; denn „sie erklärt und determiniert die Personen.“ In solcher Szenerie werden sich die Schauspieler „wohl fühlen“, in ihr können „sie sehr wohl das Leben leben, das sie leben sollen!“ Er spricht solchem Agieren „Intimität, ein Stück Natur“¹⁰⁴ zu. Die Schauspieler sollen demnach nicht nur Illusion von Wirklichkeit produzieren, sondern sich selbst als Wirklichkeit erleben. Jede Differenz, sowohl im Prozess der Darstellung wie ihrer Rezeption, scheint getilgt. Der Schauspieler verschmilzt mit der Rolle und das Produkt dieser Fusion, die Bühnenfigur soll dann vom Zuschauer als reale Person wahrgenommen werden. Wie die Spanne zwischen solchem kategorischen Sollen und einem *wohlfühlenden* Sein überbrückt werden kann, bleibt unbeantwortet.

¹⁰² M. S. Stsčepkin, *Zapiski, Pis'ma*, Moskva 1952, S. 244 ff., zit. n. Joachim Fiebach, *Von Craig bis Brecht*. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Berlin 1975, S. 32.

¹⁰³ V. G. Belinskij, *Sobranie So'činenij v trech tomach*, Moskva 1948, Bd. I, S. 351 f. Zit. n. Fiebach, *Von Craig bis Brecht*, a. a. O., S. 33.

¹⁰⁴ E. Zola, *Le Naturalisme au Theatre*, Paris 1881, S. 86 ff. Zit. n. Fiebach ; a. a. O., S. 46.

Semiotisch betrachtet wird die Bühnenfigur zum Signifikanten, während der Schauspieler als Person ausradiert ist. Vermeintlich komplettiert wird solche Illusion durch eine Überbetonung der *inneren Vorgänge*. Sie führen in der Folge zum Verkümmern der gestischen Elemente und lassen zuletzt alles Körperliche gänzlich verschwinden. *Seele* wird zum Inbegriff dramatischer Darstellung, ihre unmittelbare Sprache, die kaum noch des Körpers bedarf, will A. Strindberg „mehr vom Angesicht gespiegelt als durch Gebärden und Geschrei ausgedrückt“¹⁰⁵ sehen. Sie schaffe sich die notwendige äußere Form von selbst.

2.1.4 Kraft der Einbildung: Stanislawski

Schon die ersten Aufzeichnungen zeigen den Theaterpraktiker, der mit einem gestalterischen Willen die Bühne betritt, um alle Möglichkeiten des Spiels auszuloten, der um sein Leben gerne *spielt*. Wir finden zwar viele der bisher zitierten Überlegungen wieder, aber in einem neuen Ton, der Neugierde und Experimentierlust durchklingen lässt. Das Theater ist zurück bei sich selbst.

Vergleicht man seine frühen Aufzeichnungen mit den späteren Schriften, die er als Bausteine eines Systems entwirft, sticht deren Heterogenität und Widersprüchlichkeit ins Auge. Diese resultieren daraus, dass sich praktische Arbeitserfahrungen darin unmittelbar niederschlagen, bevor sie einer Systematik untergeordnet werden müssen. Anlässlich einer Aufführung von Puschkins „Der steinerne Gast“¹⁰⁶ mit ihm selbst in der Rolle des Don Juan notiert er: „Die Aufführung lief ohne Proben.“ (1, 23) Er schildert, wie er eine Rolle entwickelt, die sich beim Spiel im Spiel gefällt, dabei ist der Schauspieler müde und abgespant, „die Maske gelang nicht, und das verwirrte mich.“ (1, 23) Er spielt weiter aus der Erinnerung an eine frühere Vorstellung, beginnt alles nachzuahmen,

¹⁰⁵ Vgl. August Strindberg, „Anmerkungen zu Fräulein Julie“, in: *Elf Einakter*, München/Leipzig 1917, S. 321. In dem Text betont er „eine ziemlich neue Entdeckung!“ Dass nämlich ein „Ereignis im Leben [...] gewöhnlich von einer ganzen Reihe mehr oder weniger tief liegender Motive hervorgerufen“ wird, um sie dann haarklein der Reihe nach aufzuzählen. Ebd., S. 309.

¹⁰⁶ Stanislawski, „Der Steinerne Gast“, in: *Ausgewählte Schriften I*, hrsg. v. Dieter Hoffmeier, Berlin 1988, S. 23 ff. Die Aufführung fand am 16. Febr. 1989 statt. - Die folgenden Quellenangaben im Text (Band, Seite).

mit gemachter Verzweiflung: „Dramatisch bin ich nicht geworden.“ (1, 24) Spricht Liebkosungen unter oberflächlichem Lächeln; mit „gemacht reuigem Ton [...], der Kuß wurde nichts“. Trotzdem oder gerade deshalb wird die Aufführung ein Erfolg. Stanislawski ist dieser Umstand nicht geheuer, sucht er doch zuerst nach *logischen* Erklärungen für das richtige Tun auf der Bühne. Dieses sollte in sich organisch sein, um die Vielschichtigkeit der Individualität der Figuren offenzulegen. In den Materialien zur *Arbeit an der Rolle* betont er die Wichtigkeit der *Einbildungskraft* für den Schauspieler, da sie in der Lage ist, „fremdes Leben an sich heranzuziehen, sich ihm anzupassen und gemeinsame, verwandte und aufregende [...] Züge zu entdecken.“ (1, 332) Er beruft sich auf Tolstoi, der im Roman *Auferstehung* dem Einzelmenschen „die Keime aller menschlichen Eigenschaften“ zuschreibt, wobei sich im Alltag „bald die eine, bald die anderen von ihnen“ offenbaren.¹⁰⁷ Jedoch schränkt er die Fähigkeit eines Schauspielers, alle Rollen zu spielen, was ja nahe liegend wäre, ein: „Ich bin kein Don Juan [...]. Diese Rolle liegt mir nicht [...]. Don Juan muß originell sein und durch seine Individualität auffallen.“ Statt seiner lobt er den Sänger Padilla: „Sein Don Juan mit krächzender Stimme fiel eben gerade dadurch auf, dass er originell war.“ (1, 25)

Als spezifische Eigenheit des Schauspielers, die ihn für eine Rolle prädestiniert, betont er hier einen „Fehler“, was in seinen späteren Überlegungen keinen Platz mehr fände. Geht es ihm doch zunehmend darum, eine im Hegelschen Sinne höhere Form des Seins auf der Bühne zu entwickeln, um die „Eigenart des Autors zum Ausdruck zu bringen“ (1, 41). Deshalb gibt es für ihn fortan „nur ein Fach – das der Charakterrollen.“ Und deshalb „sind Schauspieler, die die charakteristischen Eigenheiten der von ihnen dargestellten Personen nicht wiederzugeben vermögen, schlecht und eintönig.“ Er verlangt deshalb, „sich geistig und äußerlich *vollständig* verwandeln zu können.“ (1, 42) Anspruch auf absolute Wahrhaftigkeit wird wichtigstes Ziel seiner Methode¹⁰⁸ und mitverantwortlich für deren Hermetik.

¹⁰⁷ Stanislawski, „Über das Rollenfach“, ebd., S. 41. Da natürlich auch jeder Schauspieler ein komplettes Depot dieser Eigenschaften mit sich trägt, sucht Stanislawski mit seiner Methode danach, diese Eigenschaften je nach Bedarf für die Rollenfigur im Schauspieler freizulegen.

¹⁰⁸ „Es gibt doch auf der Erde keinen einzigen Menschen, der nicht wenigstens eine Charaktereigenschaft hat, die nur zu ihm passt [...].Selbst ein völlig

Wenn er im Kapitel über *Genies* schreibt, dass diese „Auserwählte des Himmels“ sind, die „Kraft ihres Talents [...] Verstand, Gefühl und Überzeugungen der anderen“ (1, 46) sich unterwerfen, dann scheint zudem eine gehörige Dosis Chiliasmus durch, die auch in seinen *Bemerkungen zu Konventionen, Wahrheit und Schönheit* zum Ausdruck kommt: „Schönheit ist überall verstreut, wo Leben ist. Sie ist mannigfaltig wie die Natur [...]. Anstatt euch neue Regeln auszudenken, wendet euch lieber zur Natur, zum Natürlichen, das heißt zu Gott, und dann werdet ihr unzählige Farben Gottes begreifen, die euch sonst durch all eure Regeln und Konventionen verschlossen bleiben.“ (1, 51 f.) Seine Art, Natur und Gott gleichzusetzen, huldigt nicht nur der Metaphorik des Idealismus, wie Hoffmeier entschuldigend unterstellt¹⁰⁹, sondern ist offensichtlich religiös geprägt. Der Weg des Schauspielers vom Talent zum Genie wird demzufolge weitgehend in einer dem Pathos behafteten Sprache beschrieben: „Kaum haben sie auf ihrem dornenreichen Pfad einen neuen Weg entdeckt und glauben, ihr Ideal erreicht zu haben, tritt bereits eine Enttäuschung ein. Der neue Weg wurde ja nur entdeckt, um neue Bereiche freizulegen.“ Diese müssen wiederum durchschritten werden, um „neue, noch fernere und umfassendere Horizonte zu entdecken.“ Schließlich ist er befähigt, „über der Erde zu schweben und von oben Gottes Welt zu betrachten.“ (1, 38)

Deshalb muss ihn der Lehrer ermuntern, dass „er nur Mut genug hat, das erste Mal dort hinaufzusteigen. Sonst tut er es nie, und aus Furcht vor dem weiten Flug zimmert er sich lieber nach eigenen Kräften einen Horizont und redet sich ein, er schwebe in wolkenlosen Höhen, während

ausdrucksloser Mensch ist eben charakteristisch durch seine völlige Ausdruckslosigkeit. Daher möchte ich es für jeden Schauspieler zum Ideal machen, sich geistig und äußerlich *vollständig* verwandeln zu können.“ (1, 42) „Mag ein solches Ziel sich auch als unerreichbar herausstellen [...], aber bereits das angemessene Streben nach dem Ideal eröffnet dem Talent neue Horizonte.“ Weiter: „Die Fähigkeit zur geistigen und äußeren Verwandlung ist die erste und wichtigste Aufgabe der Schauspieler.“ (1, 43)

¹⁰⁹ Vgl. Anm. 479, 1, 566 f. Im Übrigen trennt gerade der Idealismus zwischen Natur und Gott. Die „sittliche Substanz“ teilt sich „ihrem Inhalte nach“ in die beiden *Mächte* „göttliches und menschliches oder unterirdisches und oberes Recht“. Vgl. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke*, Bd. 3, a. a. O., S. 536. Stanislawski ist ein gutes Beispiel dafür, wie Hegel von den sog. Fortschrittlichen rezipiert wird: Man nimmt was man braucht.

er nur in seinem Käfig herumflattert.“ (1, 39) Kunst ist für ihn dann „kein Schöpfertum mehr, sondern erdrückendes Handwerk. Deshalb „sind diese armen Schauspieler so einförmig unnatürlich und langweilig auf der Bühne und im Leben.“ (1, 40)

Um die Ebene der Kunst zu erreichen, muss der Schauspieler drei *Perioden* durchlaufen und erleidet in diesen und durch diese eine Metamorphose: Die Periode des *Kennenlernens*, des *Erlebens* und des *Verkörperns*.¹¹⁰ Schließlich weist er sich als *neues Geschöpf* aus. Dieses „ist ein lebendiges Wesen, das Züge geerbt hat vom Schauspieler, der es empfing und gebar, wie von der Rolle, die ihn befruchtete. Das neue Geschöpf ist Geist vom Geiste und Fleisch vom Fleische der Rolle und des Schauspielers.“¹¹¹

Während in den ersten beiden Perioden mit der „Entäußerung inneren Schaffens“ eher „von der inneren Seite der Schauspielkunst“ ausgegangen wird, tritt erst beim Verkörpern die äußere Seite und mit ihr die Darstellung in den Vordergrund. Das „innere Wesen“ oder „die Seele“ der Bühnenfiguren bestimmt so in weitem Maße die Beschäftigung mit der Figur. Stanislawski spricht vom Zustand des „*schöpferischen Befindens*“, der „das schauspielerische Gefühl alarmiert und die Seele für die Aufnahme frischer unbefangener Eindrücke öffnet.“ (1, 316). In diesem Zusammenhang kommt er auch auf das *affektive Gedächtnis*¹¹² zu sprechen, das es zu konditionieren und mobilisieren gilt. Im Gegensatz zu weit verbreiteten Ansichten¹¹³ rekurriert Stanislawski für diese Arbeit zunächst nur auf „*Empfindung*“ als „das Ergebnis schauspielerischer

¹¹⁰ Vgl. „Die Arbeit an der Rolle“, 1, 316 ff.

¹¹¹ Stanislawski, *Ausgewählte Schriften* 2, 1924 bis 1938, hrsg. von Dieter Hoffmeier, Berlin 1988, S. 42.

¹¹² Er übernimmt den Terminus von dem französischen Psychologen Théodule Ribot (1839-1916), der ein Buch mit dem gleichnamigen Titel veröffentlichte. Vgl. 1, Anm. 476, S. 565. Später verwendet Stanislawski eher den Begriff *emotionales Gedächtnis*. Er bezeichnet damit „das Erinnerungsvermögen an die im Leben gehabtten Gefühlregungen“. Im Gegensatz zum visuellen, akustischen und anderen Gedächtnis „hält es nicht Fakten und die Situation fest, sondern die seelischen Gefühl und physischen Empfindungen, die sie begleiten“. Vgl. *Werke* 1, Anm. 476, S. 565. Nach neueren Forschungen in der Neurologie ist eine solche Trennung nicht möglich.

¹¹³ F. Rellstab, „Theorien des Theaterspielens“, in: *Handbuch Theaterspielen* Bd.3, Wädenswil 1998, S. 142 ff.

Analyse“¹¹⁴ Diese geschieht „intuitiv“¹¹⁵ mittels der Vorstellungskraft, jegliche körperliche Aktivität bleibt ausgespart. Das muss uns Heutige befremden, erscheint aber nahe liegend, wenn man sich das damals übliche Chargieren und Gestikulieren vor Augen führt. Stanislawski wollte diese überaktivierten Körper zunächst einmal ruhig stellen, um „das eine Zehntel, das in der Kunst wie im Leben dem Verstand zugemessen ist“, zu „benutzen, um mit seiner Hilfe die überbewusste Arbeit des Gefühls hervorzurufen [...] sein Trachten zu begreifen und es unmerklich auf den richtigen Schaffensweg zu führen.“ (1, 322) „Über das Bewusste zum Unbewussten“ nannte er diese „Devise“¹¹⁶ seiner Methode.

Hat der Schauspieler den Zustand des *schöpferischen Empfindens* erreicht, entsteht eine *Atmosphäre der Ahnungen*, in der die freigelegte Seele „Anspielungen (seiner) tiefgründigen, aber nicht immer ausgesprochenen Gedanken erraten“¹¹⁷ kann. Alles vollzieht sich aber allein in der Vorstellung des Schauspielers, nichts hat sich bisher materialisiert. Gleichwohl ergeben sich „starkes Erleben abstrakter Gedanken und Gefühle, große Energie der Temperamente [...] innerer und äußerer Rhythmus, starke Selbstbeherrschung, äußeres Beharrungsvermögen und Unbeweglichkeit [...]“¹¹⁸ Man könnte sagen, Stanislawski provoziert zunächst einen Stau aller äußeren/physischen Aktivität; der dient

¹¹⁴ Er betont: „In der Kunst schafft das Gefühl und nicht der Verstand“, und: „Die Analyse ist ein Kennenlernen, in unserer Fachsprache aber bedeutet kennenlernen auch empfinden. Schauspielerische Analyse ist vor allem eine Untersuchung des Gefühls, die durch das Gefühl selbst vorgenommen wird.“ (1, 321) Wie während dieses Vorgangs der Verstand „ausgeschaltet“ werden soll, wird nicht erörtert sondern vorausgesetzt.

¹¹⁵ Vgl. 1, 321.

¹¹⁶ Interessant ist die synonyme Benutzung der Begriffe *unterbewusst* und *überbewusst*, die mit der Politisierung der Theaterkunst insofern eine Verschiebung erlangt, als Stanislawski den Begriff des Überbewussten mehr und mehr zugunsten des Unbewussten fallen läßt. Darin zeigt sich auch eine Referenz an die in Mode gekommene Psychoanalyse.

¹¹⁷ Vgl. 1, 149. Er verdeutlicht hier, wie Tschechows Figur der *Möwe*, in der das Unausgesprochene wesentlicher Anteil des Textes ist, vom Schauspieler erfasst werden kann.

¹¹⁸ 1, 152. Im Weiteren spricht er anlässlich der Proben von Hamsuns „Spiel des Lebens“ (Febr. 1907) von „feierlicher, mystischer Stimmung“ und einem äußerst feinem Netz „unsichtbarer seelischer Empfindungen.“

dann dazu, nicht ausgeführte körperliche Akte mittels verstärkter, *überbewusster* Empfindungen zu kompensieren. Derart angestaut, werden zuletzt die in der Seele des Schauspielers liegenden „unsichtbaren [...] Instinkte, Leidenschaften und so weiter“, die dort „wie geschmolzene Lava und Feuer tosen“, freigesetzt. Damit wird „das tief im Innern verborgene Ich der Schauspielerindividualität“ aufgedeckt und mit ihm schließlich „die Geheimgänge der Begeisterung. Ihrer kann man nicht bewusst werden, sie nur mit ganzem Wesen fühlen.“ (1, 325)¹¹⁹

In einem wechselseitigem Prozess von *passivem* und *aktivem* Phantasieren¹²⁰ erstarkt „das Empfinden für das ‚Sein‘“, so dass der Schauspieler „inmitten der [...] umgebenden Verhältnisse selbst zur aktiven Hauptperson“ seiner Phantasie werden „und *in Gedanken* (hvg. H. H.) zu handeln beginnen“ (1, 337) kann. Jetzt kann der Schauspieler sagen „ich bin´s“, das heißt in Gedanken fängt er an, „im Stück zu „sein“, zu „existieren““. (1, 338) Tatsächlich meint auch hier Stanislawski immer noch vorbereitende Überlegungen, spricht aber von realem Sein¹²¹, das endlich zu einer physischen Realisierung drängt.

„Nachdem ich gelernt habe zu „sein“, zu „existieren“, das heißt *in Gedanken* (hvg. H. H.) beginne [...] mein eigenes Leben zu leben, [...] fange ich unmerklich an, etwas zu wollen und ein Ziel anzustreben, das sich ganz natürlich wie von selbst für mich ergibt [...]. Die in mir aufkommenden schöpferischen Wünsche und Bestrebungen lösen natürlich den Drang zum Handeln aus [...] er ist noch nicht die Handlung selber. Der Drang ist innerer Antrieb, aber noch kein erfüllter Wunsch [...]. Der Drang nun wiederum löst inneres Handeln (innere Aktivität) aus, und dies bewirkt äußeres Handeln.“ (1, 354)

Aber auch dieses erfolgt zunächst noch nicht praktisch, sondern nur „in meiner Vorstellung, der ich wiederum volle Freiheit lasse.“ (1, 354)

¹¹⁹ An anderer Stelle spricht er vom „Ausbruch schauspielerischer Begeisterung wie Sprengstoff“. (1, 323)

¹²⁰ Hier erkennen wir Parallelitäten zu Piagets Entwicklungstheorie, die sich aus den Phasen Assimilation und Akkommodation ergibt.

¹²¹ Während eines Spaziergangs, bei dem er die Bühnensituation imaginiert, spürt er „nur wenige Sekunden [...] Wahrheit, echtes ‚Sein‘“. (1, 338 f.) Er gesteht damit dem Sein eine doppelte Natur zu: die physisch reale und die geistig vorgestellte. Beide beanspruchen *Wahrheit*.

Nach Hegel zeigte sich hier der „*handelnde Geist*“, der „als Bewusstsein dem Gegenstande gegenüber“ tritt.¹²² Alle Bewegung ist vorerst nur geistige, das Wasser wird in mehreren Stufen auf seine Temperatur gemessen, der Sprung ins kalte Nass wird immer wieder aufgeschoben. Auch Kants Apperzeption grüßt von Ferne. In seinen späten Aufzeichnungen, die er, begleitend zu Torzows Arbeit an Gogols *Revisor* im Sanatorium 1937 niederschrieb, wird dieser Prozess umgedreht. Jetzt soll „man sich von den physischen Handlungen hinreißen“ lassen,

„[...] dann wird man vom Leben seiner inneren, unterbewussten Kräfte abgelenkt. Damit gewährt man diesen aber Handlungsfreiheit und verlockt sie zu schöpferischer Arbeit. Mit anderen Worten: Lenken Sie die ganze Aufmerksamkeit auf das Schaffen des ‚körperlichen‘ Lebens.“¹²³

Hinter dieser Aufforderung steht eine Kehrtwendung gegenüber seiner eigenen praktischen Arbeit am Moskauer Künstlertheater, die ja in musealer Erstarrung endete. Er möchte nun durch diese neue Methode, die *von außen nach innen* arbeitet, die „*feinsten, unkontrollierten Kräfte der Natur zur Arbeit heran*“ ziehen, was er als „neue Eigenschaft“ seines Verfahrens hervorhebt. (2, 292) Wie Rousseau und Kleist spricht er von der „schöpferischen Natur“ als einer „genialen Künstlerin“, der er „Freiheit [...] gewähren“ will; kommt dann aber sogleich wieder auf die „Eigenschaft“ seines Verfahrens, die hilft, „*aus der Psyche der schaffenden Schauspielerindividualität deren eigenes, lebendiges, inneres Material zu gewinnen, das der Rolle analog ist.*“ (2, 293) Stanislawski bemerkt wohl, dass seine bisherige Methode das Potential des Körperlichen/Sinnlichen ungenutzt ließ, vollführt deshalb mit der Mobilisierung des „körperliches Lebens“ der Figur eine Umkehr seines Verfahrens; diese dient aber nur dazu, das „geistige Leben“ der Rolle besser zu finden, der Schauspieler soll auf diesem Weg „Gefühle erleben, die denen der von ihm darzustellenden Person ähneln.“ Das Prinzip der Repräsentanz, das er in Periode 2 des *Erlebens* ablehnt, wird so in der dritten Periode wie-

¹²² Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke*, Bd. 3, a. a. O., S. 537.

¹²³ „Die Arbeit an der Rolle. Der Revisor“ (1936/37), in: *Schriften* 2, S. 292. Konkret spricht er von Improvisationen mit und ohne Text, aber auch von Leseproben am Tisch, bei denen die Schauspieler auf ihren Händen sitzen. Eine vergleichbare Methode wandte George Tabori bei seiner Arbeit am *Godot* an den Kammerspielen München in den achtziger Jahren an.

der erweckt, die sich dann eher der *Darstellung* als der *Verkörperung* widmet.

In der Abfassung *Die Arbeit an der Rolle* von 1917/18 tritt das *Verkörpern* erst auf den Plan, wenn die Phase des *Erlebens* beschlossen ist. Mit ihr sind „die Wahrheit der Leidenschaften, die Glaubwürdigkeit der Gefühle“ gewonnen, nachdem vorher beim *Kennenlernen* die vom Dichter „vorgesprochenen Situationen“ für das Leben der Rolle“ gefunden wurden. (1, 394 f.) Jetzt erst kann gehandelt werden, jetzt treten die „physischen Aktionen“ auf den Plan. Der Schauspieler muss den Zustand des „ich bin's“ von nun an „nicht nur in (der) Vorstellung schaffen, sondern auch in Wirklichkeit.“¹²⁴ Erst jetzt wird er zum *Erleben*.

„Die innere Gestalt beginnt zu leben, erkennt ihren Körper, das Äußere, den Gang und das Verhalten.“ (1, 416)

Von nun an muss der „Körper, der gesamte physische Apparat des Schauspielers [...] unbedingt auch ständig in untrennbarer Verbindung zur seiner Seele und seinem schöpferischen Wollen stehen, muß Seele und Willen sklavisch untertan sein.“ (1, 412 f.) Diese totale Unterwerfung alles Körperlichen erklärt sich aus dem Erbe von Aufklärung und Klassik, das dem Sinnlichen Zweitrangigkeit zuweist, weil es durch den Verstand resp. Willen nicht vollständig zu fassen ist.¹²⁵ Deshalb muss „die körperliche Darstellung der Rolle bis zum Ende der Arbeit aufgehoben werden [...], wenn sich die innere Seite der Rolle gefestigt [...] und auch den Körper selber unterworfen hat.“ (1, 410 f.) Der Körper soll

¹²⁴ Stanislawski, *Ausgewählte Schriften* 1, 396, Vgl. 405: Der Schauspieler beginnt ab jetzt „mit dem „Sein“ und dem „Existieren“ in der *echten* (hvgh. H. H.) Wirklichkeit, die ihn umgibt und die er diesmal nicht nur gedanklich und in seiner Vorstellung empfindet, sondern unter dem Einfluß der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft seiner Rolle, mit den inneren, seelischen Impulsen, die der darzustellenden Person verwandt sind.“ Diese Wirklichkeit ist zunächst aber nicht die Bühne, sondern „das Foyer [...] und die Probe mit den Gegebenheiten“ der Dekoration. Stanislawski vermengt also reale und dauerhafte Gegebenheiten wie den Theaterbau mit den für die Proben markierten Aufbauten.

¹²⁵ Vgl. Kap. 2.1, 2.2. u. 2.4. (Descartes, Kant, Schiller). Stanislawski schreibt: „Erhabenes darf nicht durch Banales, Edelmütiges nicht durch Vulgäres, Schönes nicht durch hässliches dargestellt werden.“ (1, 413)

zwar „handeln, wenn er nicht mehr zurückgehalten werden kann“, aber dieses Handeln ist in Wahrheit kein freies Agieren, stattdessen wird der „Körper unter den einheitlichen *Willen des Gefühls* (hvg. H. H.)“ gestellt, damit sich „im Körper keine Anarchie entwickelt“. Weil aber „mit Verboten nichts erreicht“ wird, muss stattdessen „das Schlechte durch das Gute“ verdrängt werden. (1, 411) Wenn wir Gefühl durch Vernunft ersetzen, finden wir uns wieder bei Descartes. Stanislawski verwendet diesen Begriff in einer abstrakten Weise, so dass er mit Empfindung, Affekt oder auch Gefühl im Sinne körperlichen Befindens nicht gleichzusetzen ist.

„Diesen Weg über die Ausstrahlung des Gefühls hat sich unsere Richtung auserwählt und hält ihn [...] für den [...] eindringlichsten [...] bei der Darstellung des unsichtbaren *geistigen Lebens* (hvh. H. H.) des Menschen.“ (1, 415)

Mit der bereits beschriebenen Kehrtwendung Ende der Dreißiger Jahre reift bei Stanislawski die Erkenntnis, dass er sich mit seiner Methode keineswegs einer vom Willen geprägten oder zu prägenden Instanz anvertraut hat, weil er „mit dem unfassbaren, labilen und launischen Gefühl und den anderen Elementen des inneren Befindens“ sich auf einem unkalkulierbaren Terrain zu befinden meint. Deshalb vollzog er die Umkehr zur „körperlichen Linie“; denn hier „haben wir es mit dem sichtbaren und greifbaren“ zu tun, mit der *Logik des Handelns*. Aus dieser verspricht er sich größere Wahrheit/Wahrhaftigkeit. Deshalb sind von nun an die *physischen Handlungen* für den Schauspieler der Schlüssel zur *Wahrhaftigkeit* der zu spielenden Figur, die größtmögliches Einswerden mit ihr oder Aufgehen in ihr voraussetzt, weil „alle [...] eigenen Gefühle denen der Rolle analog sein müssen.“ (2, 295) Um das Ideal der Differenzlosigkeit zu erreichen, gliedert er in das „*richtige innere Befinden für die Bühne*“ zuletzt noch „*das reale Empfinden des Lebens der Rolle unter den vorgeschlagenen Situationen des Stücks*“. Einheit ist nun „das sogenannte *kleine schöpferische Befinden, das Arbeitsbefinden*.“ Jetzt soll (nicht mehr) mit „kaltem Herzen“ sondern „auch mit dem Gefühl ertastet“ werden:

„Aus Teilchen der lebendigen Seele des Schauspielers, aus ihrem menschlichen Wollen, aus ihren Absichten und Strebungen fügt sich die Seele der Rolle zusammen.“ (2, 297)

Diese Rolle ist bei Stanislawskis Arbeitsmethode, trotz gegenteiliger Beteuerungen, jederzeit ein Produkt des Autors, d. h. ein Abstraktum; denn „schöpferische Arbeit“ des Schauspielers ist es, „neue Beobachtungen anzustellen, unterschiedliche Typen auf die Bühne zu bringen, verschiedene Spielweisen zu erproben und nach neuen Formen zu suchen, um die Eigenart des Autors zum Ausdruck zu bringen.“ (1, 41)¹²⁶ Also stellt sich die Frage: „Kann ein Dummer ein guter Schauspieler werden? Kann er erzieherisch wirken und Mitarbeiter des Autors werden? Kann er „den Höhenflug seines Denkens und die Tiefe seines Gefühls“ (1, 45) begreifen? Eher nicht, denn er muss „dem Autor in Fühlen und Denken verwandt“ sein. „Das Herz allein kann das nicht. Auch der Kopf muß da mitmachen.“ (1, 45) Deshalb sollen Anfänger sich „um Bildung, Entwicklung und Erziehung kümmern.“ (1, 46) Aber sie sollen auch früh auf die Bühnenbretter steigen; denn „jedes Handeln auf der Bühne bringt den Schauspieler dem Leben näher.“ (1, „Bericht zehn Jahre“, 147)

In der Beschreibung des sog. Genialen eröffnet sich ein weiterer Widerspruch bei Stanislawski; er betrifft das Verhältnis von Natur und Kunst: Für ihn sind die „Genies [...] auserwählte des Himmels [...]. Sie selber geben uns Gesetze, eröffnen uns neue Horizonte[...]. Die Kraft ihres Talents unterwirft sich Verstand, Gefühl und Überzeugungen der anderen.“ (1, 46) Deshalb ist es auch müßig, sie kopieren zu wollen: Deren „Spielen erlernt man nicht.“ (1, 48) Ihre Kunst gestaltet „nicht die reale, sondern die künstlerische Wahrheit des Lebens“ nach.“ Denn sie „dient der Schönheit, aber was Schönheit ist, weiß niemand.“ (1, 50) Deshalb muss man sie in der Wirklichkeit suchen: „Schönheit ist überall ver-

¹²⁶ Im Gegensatz dazu müsse aber das Publikum „die Seele des Schauspielers und seiner Rolle und nicht die des Autors sehen und spüren.“ (1, 50) Die Arbeit des Schauspielers besteht also darin, die des Autors vergessen zu machen. Hier schlägt sich sein Bestreben nieder, die völlige Einheit des Befindens von Schauspieler und Figur zu erreichen. Dieses Bemühen, so alt wie das bürgerliche Theater, führt in der Theaterwissenschaft dazu, Figur und Schauspieler als Signifikat und Signifikant gleichzusetzen.

streut, wo Leben ist.“ (1, 51) Um sie zu zeigen, muss man nicht neue Regeln und Konventionen ausdenken; stattdessen fordert er:

„[...] wendet euch lieber zur Natur, zum Natürlichen, das heißt zu Gott, und dann werdet ihr [...] unzählige Farben Gottes begreifen, die euch sonst durch all eure Regeln und Konventionen verschlossen bleiben.“ (1, 51 f.)¹²⁷

Arbeit an ihrer Offenlegung ist „ununterbrochenes Suchen, Irren, Sichbegeistern, Verzweifeln und erneutes Hoffen.“ (1, 145) Dabei muss man den „Kampf aufnehmen gegen die Überreste der Konventionen, um die Kunst zu reinigen und sie der Natur [...] Gott, näherzubringen.“ (1, 52) Wie unreflektiert die Argumentation ist, zeigen dann anders klingende Aufforderungen: „Eindrücke, die das Gefühl demütigen, bezeichnet man als unkünstlerisch.“ (1, 52) Aber „edle, liebevolle und dankbare Gefühle [...] erheben die Seele. Solch edlen Eindrücke werden als künstlerisch bezeichnet.“ (1, 52) Unkünstlerisch ist es dagegen, wenn Schauspieler auf der Bühne ihren „mißgestalteten Körper entblößen, obszöne Worte ausstoßen“. Solche „realen Einzelheiten sind auf der Bühne überflüssig, denn sie verderben den Eindruck oder lenken die Aufmerksamkeit des Publikums vom Hauptsinn der Szene ab“ (1, 52) Trotzdem warnt er davor, „in der Kunst Angst vor der Wirklichkeit zu haben.“ (1, 53) Weil die „Grenzen des Schaffens [...] nicht zu spießiger Enge oder banaler Sentimentalität verengt werden“ dürfen. „Die Kunst ist viel breiter und kühner als die Pedanten sich das denken.“ (1, 53)

Zeit seines Lebens befand sich Stanislawski in dem Widerspruch, dass er Gefühl und Empfindung sagte, aber Nachempfindung oder Empathie meinte. Diese vom Schauspieler erzeugten Empfindungen sind bei Licht besehen Projektionen, die mit seinem eigenen körperlichen Empfinden in keinem Zusammenhang stehen. Auch wenn er von Natur spricht, die er in seinen Frühschriften ja mit Gott gleichsetzt, handelt es sich um eine vom Verstand gereinigte Ausgabe, die für kreative Schöpfung tauglich gemacht wurde. Deshalb wendet er sich auch gegen „Aufrichtigkeit und

¹²⁷ Deutlicher ist diese Aufforderung, wenn er Schtschepkins, den Gründer des Moskauer Künstlertheaters, in seinem „Bericht über zehn Jahre Tätigkeit“ zitiert: “Nehmt eure Vorbilder aus dem Leben und der Natur. Deren unerschöpfliches Material ist abwechslungsreich wie das Dasein.“ (1, 145)

Einfachheit“ als „wertvolle Eigenschaften des Talents“. Die aber „nicht bühnengerecht“ sind, weil „ihre Wirkung zu gering ist“ (1, 53)

In der Periode des *Erlebens* fordert er dann aber, die „Rolle aufrichtig und ungekünstelt“ zu gestalten“. Dann „wird die Bühnenhandlung zum wirklichen Leben, auch die verkörperte Gestalt beginnt zu leben. Nicht selten werden dabei unnatürliche Dinge glaubhaft und komplizierte Gefühle verständlich.“ (1, 54) Wir konstatieren so zwischen *Kennlernen* und *Erleben* ein unterschiedliches Verhältnis zur Natur: In Periode 1, die unmittelbare Nähe zur Natur sucht, muss diese erst gereinigt werden von Unmoral, ungezügelten Trieben und Leidenschaften, Schlichtheit und Einfachheit. In Periode 2, wenn es gilt zu erleben, rückt die (dann gereinigte) Natur dem Schauspieler unmittelbar zu Leibe.

Ist gar das *Werk* des guten Dichters in seinem Umfang erfasst, kann der Schauspieler seinen unmittelbaren Wahrnehmungen sich anvertrauen.¹²⁸

Durch „feine Empfindungen des Literarischen bei dichterischen Werken“ entsteht so „eine für die Schauspieler gänzlich neue Bühnenatmosphäre.“ (1, 149) Hamsuns *Spiel des Lebens* schafft bsw. in den Proben „starkes Erleben abstrakter Gedanken und Gefühle, große Energie der Temperamente, feinfühlig psychologische Analyse, innerer und äußerer Rhythmus, starke Selbstbeherrschung, äußeres Beharrungsvermögen und Unbeweglichkeit, stilisierte Körperbewegungen, feierliche, mystische Stimmung des gesamten Stücks.“ (1, 152)¹²⁹ Das Pathos wird jetzt lyrisch, der Kitsch manifest. Solche Arbeit verlangt allein „Schauspieler, die Priester und Kultausübende mit reinen Sinnen“ sind. (1, 156) „Man spuckt eben nicht im Altarraum aus und betet dann auf besudeltem Boden.“ Stattdessen soll man sich im Theater *innerlich reinigen* und *beten*. („Bemerkungen über Schauspielerethik und -disziplin“, 1, 155 f.)

¹²⁸ Vor allem Tschechow ist jener Dichter, dessen Stoff sich der Schauspieler ausliefern soll: „Tschechow kann man nicht vorführen. Tschechow kann man nur erleben.“ Vgl. „Bericht“ (1, 148) Oder: „[...] das Aroma seiner Gefühle und Ahnungen in sich aufnehmen [...] nicht immer ausgesprochene Gedanken erraten.“ Ebd. (1, 149)

¹²⁹ Er registriert „starkes schöpferisches Wollen des Schauspielers“. Und weiter: In der Arbeit „mussten wir ein äußerst feines Netz unsichtbarer seelischer Empfindungen weben und sie stark konzentriert *nacherleben* (hvh. H. H.).“ Bericht (1, 152) Auch in dieser Formulierung widerspricht er seiner eigenen Forderung nach unmittelbarem Erleben.

Deshalb ist die *Arbeit des Schauspielers an sich selbst* auch eine im höchsten Grade ethische Aufforderung. Ihre Einlösung ist überhaupt erst Voraussetzung, um die reinen und wahren Empfindungen in sich zum Ausdruck zu bringen. Hier trifft sich der Theaterpädagoge mit Rousseau, dessen anthropologischer Ansatz ja auch in starkem Maße von der Offenlegung des Eigenen und der Empathie mit dem Fremden geprägt ist. Jeder ist „ein selbständiger Schöpfer in seinem Fach“¹³⁰ meint schöpfen im doppelten Sinne: im Selbst und in der Rolle. Wobei Stanislawskis Selbst eher dem Ich der cartesianischen Tradition entspricht und die Rolle dem *wirklichen Selbst* Hegels, das im Wesen/An sich statt im Sein/Für sich verankert ist. Deshalb stellen für ihn die „Bedingungen kollektiven Schaffens in unserer Kunst“ Forderungen in zwei Bereichen unterschiedlichen Charakters: den „*beruflichen und handwerklichen*“ und den „*rein künstlerischen*“. Diese „ergeben sich vor allem aus der Psychologie und der Physiologie des Schaffens.“¹³¹ Wir treffen hier wieder auf die Trennung zwischen Geistigem, zu dem er auch Gefühle/Empfindungen zählt, und Körperlichem, denen er zwar ein Wechselverhältnis zugesteht, ihre innere Spannung aber ignoriert. Um eine wechselseitige Wirkung in Gang zu setzen braucht es für ihn einen Katalysator, der die „Hauptrolle auf beiden Gebieten“ spielt: „*kreatives Wollen und Talent*.“¹³²

Stanislawski mag geahnt haben, dass sein System mit den aufgezeigten Kinderkrankheiten behaftet ist; auch deshalb hat er wirksam die Veröffentlichung seiner Methode während seiner praktischen Tätigkeit verhindert.¹³³ Er war sich seiner Sache nicht sicher. Seine Niederschrift ist der Versuch, die bis dato praktischen schauspielerischen Erfahrungen

¹³⁰ Vgl. „Bemerkungen“ (I, 160).

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

¹³³ Er erwähnt in einem Artikel der Zeitschrift *Theaterbote* Nr. 14/1919, den J. Wachtangow unter der Überschrift „An die, die über Stanislawskis System schreiben“ veröffentlicht, dass er sein „künftiges Buch“, das er „schon vor fünfzehn Jahren hätte veröffentlicht lassen können“, aus wichtigen Gründen zurückhält: „Solange mir jedoch die Praxis nicht die Reihenfolge, die Allmählichkeit und die Hauptlinie in der schauspielerischen Arbeit gezeigt hat, kann ich mich nicht entschließen, dieses Buch herauszubringen.“ I, Teil II, 312. Im gleichen Artikel greift er jene Mitarbeiter und Schüler an, die Unfertiges, Falsches herausgeben, sich mit fremden Federn schmücken.

auf den Stand der ihm zugänglichen wissenschaftlichen und philosophischen Erkenntnisse zu bringen. Allein die provinzielle Lage des damaligen Russland musste diesen Generalplan scheitern lassen. Auch stand die infolge der russischen Revolution grassierende aufgesetzte Wissenschafts- und Fortschrittsgläubigkeit seinem Anliegen im Wege. Sie hinderte mehr, als dass sie half, weil sie alle Differenzen ausgleichen, alles Heterogene einem Einheitsprinzip unterordnen wollte. So musste Stanislawski notwendig hinter Überlegungen zurückfallen, wie sie bsw. von Kleist bereits entwickelt worden waren und bei einem Erziehungsideal der Kunst landen, das neben Hegel wohl Schiller am nächsten ist, der ja auch die „Willkür der Natur zügeln“ möchte und nach den Gesetzen, die die „freie Denkkraft diktiert“, den *Stoff durch die Form vertilgen* will.

Nach diesem zeigt sich das wahre Kunstwerk in einer Harmonie, die von Produzent und Rezipient gleichermaßen erfahren wird. Die Kluft zwischen Zeichenträger/Schauspieler und Bedeutung/Rolle zu tilgen, wird zum wichtigsten Prinzip der Arbeit. Eindeutigkeit ist Ziel des Ausdrucks. Auch Lessings transitorischer Ansatz, nach dem der Betrachter die Zeichen zum eigenen Bild komplettiert, scheint vergessen. Kleists Verzicht auf das Sollen zugunsten eines Spiels mit dem Trieb wird aufgegeben zugunsten einer diffusen „Aufgabe“ als „Lockmittel für unser Gefühl“¹³⁴. Die permanente (geistige) Bespiegelung in Periode eins (*Kennenlernen*) verhindert das Abtasten eines Authentischen. Letztlich strebt er nach dem „absoluten Text“ mit den Mitteln des *geistigen Gefühls* und möchte ganz im Sinne Rousseaus jede „minimale Abweichung“ ausradiert sehen. Statt nach äußeren Erscheinungen für innere Vorgänge zu suchen, schafft Periode zwei („*Erleben*“) nicht die gewünschte Unmittelbarkeit sondern eine bloß *vorgestellte* Welt der Empfindungen, die körperlichen Ausdruck als deren sichtbare Erscheinung vermeidet. Im Widerspruch zu seinen eigenen Einsichten praktiziert er *Ausgrabungen des Gedächtnisses*. Die nach seinem System so

¹³⁴ 1, 359. Stanislawski trennt diese wiederum in drei Abteilungen: Verstandesaufgabe, emotionale Aufgabe und Willensaufgabe. „Gefühl, Willen und Verstand“ muss der Schauspieler durch ein „verlockendes Ziel bzw. eine schöpferische Aufgabe“ als Köder „begeistern“. 1, 358 f.

wichtige „Überaufgabe“, als „Mittelpunkt der Seele“¹³⁵ legt den Schauspieler im Verlauf des Probenprozesses und noch mehr in der Aufführung schließlich vollständig an die *Kette des Sollens*.

Es überrascht nicht, dass ein derart von seinem Körper isolierter und in seine Bestandteile zergliederter Rollenträger¹³⁶, den er selbst als „geistigen und körperlichen Apparat des Schauspielers“¹³⁷ bezeichnet, für das aufkommende Kino ideales Reproduktionsobjekt für dessen „laufende Bilder“ wurde. Die Kamera als quasi *Suchmaschine* ist in der Lage, all die vorgestellten aber nicht zum körperlichen Ausdruck gekommenen Empfindungen diesem „Apparat“ zu entlocken und nach dem ihr eigenen Selektionsprozess dem „stummen, weil entmündigten“ Zuschauer zu präsentieren. Die vierte Wand des Bühnenraums ist nun nicht nur fiktiv, sondern real geschlossen. Stanislawskis Schüler und Epigonen konnten aus seiner Methode eine wirksame und erfolgreiche *method* für den *Filmschauspieler*, als paradoxe Weiterentwicklung des Bühnendarstellers, entwickeln.

Hinter seiner späten Hinwendung zu den *physischen Handlungen* steckt in Wahrheit keine Weiterentwicklung seiner *Methode*, wie er selbst behauptet, eher deren Widerruf. Sie griff Entwicklungen und Tendenzen, die andere Theaterleute als Gegenentwurf zu seinem System bereits praktizierten, nur auf; er selbst konnte diese Arbeitsweise weder theoretisch noch praktisch in sein System integrieren. Sein Bemühen, den Schauspieler für die Aufgaben des modernen Theaters zu konditionieren, ist sicherlich am Absolutheitsanspruch, die perfekte Illusion zu schaffen, gescheitert. Gleichwohl hat das umfassende Aufgreifen fast aller handwerklichen Aspekte der Bühnendarstellung im europäischen Theater das Feld für jede ihm folgende Auseinandersetzung abgesteckt. Selbst seine härtesten Gegner nahmen seine (praktischen) Vorschläge auf, um sie auf ihre Weise zu modifizieren. Auch seine weltweit vorge-

¹³⁵ „Sie ist das eigentliche Ziel, die Aufgabe aller Aufgaben, die Konzentration der gesamten Rollenpartitur [...]. Sie schließt in sich die Vorstellung, den Begriff, den inneren Sinn [...].“ 1, 386.

¹³⁶ Vgl. auch Manfred Brauneck, der zwischen „Ich des Spielers“ und „Spiel-Ich“ trennt und damit in eine Tradition stellt, die seit Diderot zwischen Rollenträger/Künstler und Privatperson des Schauspielers trennt. In: ders., *Theater im 20. Jahrhundert*, Hamburg 1982, S. 21.

¹³⁷ Er gliedert diesen auf in „Gefühl, Willen, Verstand, Phantasie u. ä., Mimik, Stimme, Sprechen, Körper, Bewegungen, Gang u. a.“ 2, 40.

stellten Inszenierungen haben das Theater nicht revolutioniert, aber sie waren wichtiger Beitrag, das damals grassierende falsche, flache und schlechte Theater zu bekämpfen.

2.2 Neue Spielregeln: Moderne und Postmoderne

War es die Entdeckung der Fotografie, die alle Bemühungen, das Kunstwerk am realen Sein oder abstrakten Wesen der Natur zu messen, als Sisyphus-Arbeit erscheinen ließ? Siegt demnach Naturwissenschaft und Technik über die Fähigkeit des Menschen, sich in seinem Sein und Selbst der Fülle seiner ihm zugewiesenen Seinsdimensionen zu öffnen? Mit der Folge, dass alle von ihm geschaffenen Werke nur Stückwerk bleiben mussten gegenüber der qualitativen und quantitativen Fülle der Natur, die er als ihm äußerliche, wenn nicht für immer auch verschlossene Dingwelt akzeptieren musste? Angesichts rasant zunehmender Entdeckungen, die nur mehr Unerschlossenes hervortreten ließen, anstatt Endgültiges zu offenbaren, musste die Objektwelt immer unübersichtlicher und bedrohlicher erscheinen. Die von Wissen und Wollen gelockten Geister riefen fast vergessene Ängste wieder hervor, deren archaischer Charakter auf jene Zeiten verwies, als der Mensch noch ungeschützt von Gott oder dem innerweltlichen Zusammenhang sich der entfesselten Natur hilflos ausgesetzt sah. Den Atem des Nichts im Nacken schien nur noch der Rückzug ins Reich der Natur oder der Vormarsch in die Sphären der Traumwelt als Rettung. Beide Richtungen entdeckten jenen *blutgedüngten Boden der Daseinsmacht*¹³⁸ als Terrain für dumpfe völkische Aufmärsche, der auch allzu bereitwillig und mitunter besinnungslos betreten wurde.

Waren die Geisteswissenschaften noch den Gedanken an Universalität und Endgültigkeit verhaftet, hatten die Naturwissenschaften längst den Pfad letzter Erkenntnisse verlassen, um ihren jeweiligen Disziplinen wenigstens relative Kenntnisse zu verschaffen. Sie fragten nicht mehr nach dem, was ist, sondern nur noch nach dem, was sein soll. *Zweckkra-*

¹³⁸ Vgl. Helmuth Plessner, „Die Aufgabe der philosophischen Anthropologie“, in: *Zwischen Philolosophie und Gesellschaft*, Bern 1953, S. 129. Plessner benutzt den Begriff *neutral*, an den Biographien der Eiferer können wir aber ablesen, wie schmal der Grad zwischen dumpfem Wahn und inspirierter Begeisterung verlief.

tionales Handeln wurde zur Lösung eines Fortschritts, der mit einer (*Neuen*) *Sachlichkeit* künstlerisch verfolgt wurde. Vorzeigbare und überprüfbare Ergebnisse, kaum noch Erkenntnischarakter für sich beanspruchend, stattdessen praktisch handhabbar, schienen im Recht gegenüber luftigen Phantasmagorien. Die Photographie und nach ihr der Film waren also nur einzelne Bausteine in einem Prozess, der den innerweltlichen Zusammenhang, seit der Antike durch Religion und andere metaphysische Konstrukte mühsam stabilisiert, sprengte. Ein der Natur abgetrotzter physikalisch-chemischer Vorgang war in der Lage, die Welt (dauerhaft) abzubilden.¹³⁹

Steht der Mensch nun im Abseits. Trat er uns in der idealistischen Philosophie als überhöhtes Gerüst eines vernünftigen Wesens, in der materialistischen als einem schnöden Sein stets ausgeliefertes Werkzeug entgegen, so muss er nun fürchten, vollends von der Bühne des Handlungsgeschehens verabschiedet zu werden. In der Zwickmühle zwischen physischen und metaphysischen Determinanten scheint der Aktionsradius nur durch extreme Maßnahmen noch haltbar: Als Hinwendung zu größtmöglicher *Vereinzelung*, wie sie uns mit Heideggers Existenzialphilosophie in Anlehnung an Stirner und Kierkegaard entgegen tritt¹⁴⁰, oder aber in jener *Verallgemeinerung*, wie sie sich in behavioristischen und materialistischen Ansätzen der Linken und Rechten als Ideologie und dynamische politische Praxis zeigt. Beide scheinbar konträren Ansätze begegnen sich im Rückgriff auf eine Determination, die im ersten Fall aufgrund ihrer innerlichen Ausrichtung zu einer „originären Passivität“ führt, während letztere mittels Synthese „des Affizierten und des Kon-

¹³⁹ Stören wir uns nicht an der mangelhaften Qualität der ersten Daguerrotypen, die kaum ein wirklichkeitsgetreues Abbild wiedergaben. Allein die Tatsache, dass auf der Metallplatte etwas abgebildet war, das mit dem Referenz-Objekt in *deutlicher* Verbindung stand, verwies auf die zu erahnenden Möglichkeiten, eröffnete, neudeutsch formuliert, die *Performance*.

¹⁴⁰ Verkürzt gesagt: der Wesensbereich des Menschen wird, durch eine Strukturformel repräsentiert, von seinem Erfahrungsbereich getrennt; so findet das Dasein/Selbstsein keinen konkreten Anschluss an das leibliche Selbst, der Körper erscheint neutralisiert. Ebenso sein Interagieren mit anderen Körpern. Dieser Aspekt wird von der materialistischen Opposition natürlich umso stärker betont, während sie die Dimension des Selbst/Eigenen und Seins/Eigentlichen vernachlässigt.

stituierenden“ sich als „in der Form der Zeit“¹⁴¹ erzeugte *Bewegung* die Welt zu eigen machen will. Hinter jeder Bewegung, sei es eine der politischen Aktion mit dem Ziel der Weltveränderung oder des künstlerischen Ausdrucks als spezifische Form der Weltaneignung, verbirgt sich immer der Glaube an die Omnipotenz des Schöpferischen, das dem Verfall bzw. der Auflösung Einhalt gebieten kann. Ist Bestehendes dem Verfall preisgegeben, muss es eine Kraft geben, die das verhindern kann. Es ist der alte Reflex, dem wir bei Platon begegnen, wenn er dem Demiurgen die Fähigkeit zuschreibt, dem an sich vergeblichen Streben alles Lebendigen nach Dauer nachzukommen.

„Ihr Götter göttlichen Ursprungs, welcher Werke Ursprung und Vater ich bin, die sind, als durch mich hervorgebracht unauflösbar, wenigstens, wenn ich es nicht will. Nun ist alles, was verbunden ward, zwar wieder auflösbar, aber das gut zusammengefügt und wohl Beschaffene wieder auflösen zu wollen, wäre Sache eines Bösen. Demnach seid ihr auch als entstanden nicht unsterblich noch durchaus unauflösbar, werdet aber nicht aufgelöst werden, noch dem Los des Todes anheimfallen, da ihr in meinem Willen ein noch stärkeres Band erhalten habt als jene, mit denen ihr bei eurem Entstehen zusammengebunden wurdet.“¹⁴²

Platon lässt hier den Demiurgen eine Bestandsgarantie geben, die nicht in der ontologischen Verfassung der Dinge selbst liegt, sondern in einer höheren Instanz, die noch über den ewigen Göttern steht. Diese Instanz ist die höchste Form der Einheit, das *stets Bewegte*, welches aller *Anfang* ist und deshalb *unenstanden*.¹⁴³ In Zusammenhang mit der Unsterblich-

¹⁴¹ Wir nehmen hier Bezug auf Ute Frietschs Aufsatz „Michel Foucaults Einführung in Kants Anthropologie“, in der ja der Versuch unternommen wird, die Einheit des Ich (le je) zu erhalten: Nach Kant handelt es sich um ein „doppeltes Bewußtsein dieses Ich“, weil es sich hier als „Inhalt der Wahrnehmung, dort als Urteilsform“ zeigt. Vgl. dies., in: *Paragrana* Bd. 11, 2002, Heft 2, S. 15. Kleists Einteilung in eine passive und eine aktive Reflexion, die Ricoeur in eine transzendente und konstituierende unterteilt, meint etwas entschieden anderes; sie schwört jedem Determinis ab.

¹⁴² Platon, *Timaios* 41 a 7 – b 6.

¹⁴³ Vgl. Platon, *Phaidros*, 245 c.

keit der Seele spricht er auch vom *Eingestaltigen* oder *Einfachen*.¹⁴⁴ Das Einfache benötigt keine weiteren Gründe für seine Existenz und damit auch keine eventuell kontingenten Gründe für seine Fortexistenz. Es genügt sich selbst und zeigt sich in Vollkommenheit, die eben auch dem demiurgischen *Willen* zukommt. Dieser korrespondiert mit dem *Guten*, das *jenseits des Seins* steht,¹⁴⁵ und das dem Werden dauerhaftes Sein folgen lässt. Als Rückschluss ergibt sich aus der Kraft zum Bestand auch wieder die Faktizität des Gelungenseins. Dieser Denkfigur neigen zu Beginn des 20. Jahrhunderts unterschiedliche Disziplinen in vielfältigsten Ansätzen zu: als säkularer Reflex des Einzelnen (Künstlers, Politikers etc.), der sich berufen fühlt sein Werk dem allgemeinen Verfall entgegenzustemmen.

Während sich in der *Tat* des Genies die Sehnsucht nach Einheit und Dauer zu erfüllen scheint, tritt uns in der *Weltbetrachtung* des Künstlers der Moderne jener Dualismus, den wir in mehr oder weniger markanter Ausrichtung seit Descartes verfolgen, mit einer bis dato nie erlebten Heftigkeit entgegen: Platons *Demiurg* und Hegels *Werkmeister* scheinen vereint in der Lage, *Erhabenes*, das Kant lediglich in der Natur angesiedelt sah, zu schaffen.

Es erstaunt, wie leichtfertig und unreflektiert deren Apologeten zwischen diesen Positionen rochieren, ohne auch nur *im Traum* an eine spielerische oder programmatische Vermittlung zu denken, sondern im Gegenteil die Ausschließlichkeit vehement unterstreichen. Radikalität erschöpft sich nur allzu oft im Abgrenzen und Distanzieren, statt die Spannweite zwischen den Extremen für ein Ausloten des Abgrunds zwischen ihnen zu nutzen. Die Frage nach dem, was der Mensch sei, führt zu immer neuen Klassifikationen, statt die Vielfalt der Da-Seins-Weisen zu erörtern. Martialische Gründlichkeit prägt die Stoff-Zugriffe, steht der „Sicherung einer Unergründlichkeit“¹⁴⁶ im Wege. Das auf dem

¹⁴⁴ Vgl. *Phaidon* 80 b. In *Phaidros* 247 c heißt es: „Das farblose, gestaltlose, stofflose wahrhaft seiende Wesen, das nur der Seele Führer, die Vernunft, zum Beschauer hat [...]“

¹⁴⁵ Weil es „noch über das Sein an Würde und Kraft hinausragt.“ Vgl. Platon, *Politeia* 509 b.

¹⁴⁶ Helmuth Plessner, *Philosophische Anthropologie*, a. a. O., S. 122. Er sucht mit seinem philosophischen Ansatz (dagegen) nach einem Weg, das dualistische Weltbild von *physiologischem* und *pragmatischem* Ansatz ab-

menschlichen Sein lastende Drohpotential wird durch die den Klassifikationen innewohnende Skepsis verstärkt. Allein Apokalypse oder Elysium erscheinen als letzte Möglichkeiten der unabwendbaren Entwicklung, die Geschichte als *Seinswerdung* zu Ende gehen lässt. Das Theater spielt dabei seine Rolle als Vorgriff auf die Licht- und Dunkelszenarien. In dessen Entwürfen erscheint der Mensch nur als (*Über-*) *Marionette*, der alle subjektiven und voluntaristischen Regungen entzogen werden.

2.2.1 Auflösung des Identischen: *Inscenieren* statt Spielen

Nach Adolphe Appia ist die Musik wichtigstes konstitutives Element jeder Darstellung, weil „höchste, allerhabenste Täuschung („*l'illusion supreme*“).“ Als solche „versagt“ sie dem Schauspieler „jede persönlich-willkürliche Lebensäußerung“. ¹⁴⁷ Dieser Selbst-Verlust, in dessen Verlauf er auch „die begriffliche Bedeutung seines persönlichen Lebens“ opfert, „kommt nun dem *Inscenierer* und durch ihn den unbelebten

zulösen, indem er auf die „Wurzel des Menschseins als solches zurückgeht“. Er stellt drei Grundsätze auf, die dieses Ziel ermöglichen sollen.

1. Jeder Betrachtungsart, ob physisch, psychisch, geistig-sittlich oder religiös „ist der gleiche Wert für die Aufdeckung des menschlichen Wesens zuzubilligen“. 2. Die Arbeitsmethode „darf nicht äußerlich den Aussagen der Philosophie, der Wissenschaften und des Lebens einen Rahmen liefern wollen.“ 3. Die „eigentümliche Verbundenheit mit der praktischen Situation [...] verbietet“ ausschließlich nach dem, was der Mensch „eigentlich“ sein kann und soll“ zu suchen. Plessner folgt so dem Weg der anderen wissenschaftlichen Disziplinen, indem er die Frage nach dem *Sein an sich/den letzten Dingen* zugunsten derjenigen nach dem *Wie das Hier und Jetzt* zu leben ist aufgibt.

¹⁴⁷ Adolphe Appia, *Die Musik und die Inszenierung*. München (F. Bruckmann) 1899, S. 34 f. Zit. n. Manfred Brauneck, *Theater 20. Jh.*, a. a. O., S. 42 f. Appias Theatertheorie ist stark von Wagners Musik und Nietzsches Schrift *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* beeinflusst, dazu kommt die enge Zusammenarbeit mit dem Begründer der rhythmischen Gymnastik Émile Jaques-Dalcroze. Die Widersprüchlichkeit, die sich aus dieser Personenkonstellation ergibt, schlägt sich auch in Appias Theorie nieder: Spricht doch Nietzsche einem ursprünglichen, eher willkürlichen und triebhaften Ausdruck das Wort, betont Appia eher „die von der Musik festgesetzten Bewegungen“, und das „musikalische Zeitmaß“. S. 15.

Bühnenfaktoren zu gute“.¹⁴⁸ Die Rigorosität dieser Auslöschung, die ja alle sinnlichen und geistigen Regungen der Person umfasst, ist wohl nur als Reflex auf jene naturalistische Spielweise zu verstehen, die von der „undurchschauten Macht der Außenwelt“¹⁴⁹ in die „Unbewußtheit, das Instinktmäßige der Rolle“¹⁵⁰ flüchtete. Im Gegenzug tritt ein *Inszenierer* auf den Plan, der als absoluter Regent *sein* Reich der unbelebten Bühnenfaktoren, dem auch die Darsteller zugehören, beherrscht.¹⁵¹ Diese Konstellation zeigt sich noch vehementer bei Edward G. Craig, für den Schauspielkunst „keine echte kunst“ ist, der es folglich auch ablehnt „vom schauspieler als von einem künstler zu sprechen“. Als „Sklaven des Gefühls“ sind Schauspieler „besessen“, ihre Darstellung ist reduziert auf „eine Folge vom Zufall gelenkter Kofessionen“.¹⁵² Da er alles Zufällige meiden will, sind ihm Gefühle, wie überhaupt alle spontanen Regungen, ein Graus. „Kunst beruht auf Plan.“¹⁵³ Der menschliche Körper ist „von natur aus als material für eine kunst untauglich.“¹⁵⁴ Aber auch sein Geist und seine Vorstellungskraft sind einer künstlerischen Arbeit im Wege; denn der Schauspieler „betrachtet das leben, wie es der fotoapparat sieht, und er versucht, ein bild zu schaffen, das einer fotografie den rang ablaufen soll [...], natur zu reproduzieren, [...] niemals träumt er davon, etwas eigenes zu schaffen.“¹⁵⁵ Craig sieht ihn nur als „nachahmer“, dem Bauchredner vergleichbar und möchte ihn durch die Marionette ersetzen, die für ihn „das heute recht degenerierte abbild eines gottes“, ist bzw. „der letzte abglanz einer edlen und schönen kunst vergangener kulturen“.¹⁵⁶ R. Bharucha weist in seinem Aufsatz *Die*

¹⁴⁸ Ebd., S. 35 ff. (Brauneck; S. 43.)

¹⁴⁹ Fiebach, *Von Craig bis Brecht*, a. a. O., S. 47.

¹⁵⁰ Vgl. André Antoine, *Meine Erinnerung an das Théâtre Libre*, Berlin 1960, S. 181. Antoine arbeitete anfänglich nur mit Amateuren, um jede Art von *Gestaltung* seitens der Darsteller zu vermeiden.

¹⁵¹ Dass die Schauspieler nur Material für die Inszenierung sind, war ebenso im politischen Theater der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jh. verbreitetes Denken und erlebt in heutigen Theater-Laboratorien seine Renaissance.

¹⁵² Edward G. Craig, *Über die Kunst des Theaters*, hrsg. von Dietrich Kreidt. Berlin 1969, S. 52.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd., S. 53..

¹⁵⁵ Ebd., S. 55.

¹⁵⁶ Ebd., S. 66.

Kollision der Kulturen darauf hin, wie sehr Craigs Übermarionetten-Modell mit der Beschreibung des „Automaten“ im traditionellen indischen Theater übereinstimmt.¹⁵⁷ Während das indische Theater den Körper des Schauspielers aber als Mittel des theatralischen Ausdrucks akzeptiert, weil es ihn als Quelle genuiner Inspiration sieht, lehnt Craig ihn rundweg ab. Diese arrogante und oberflächliche Art des Umgangs mit Formen und Gehalten fremder Kulturen reflektiert jene omnipotente Haltung, die dem Anderen/Fremden jedwede Wandlung abspricht, dem Ich aber keinerlei Begrenzungen zuweist:

„[...] an dem Tag, an dem ich beschließe, weit fortzugehen, sei es auf den Mond oder auf den Grund des Ozeans, werde ich es tun [...], und genauso kann ich in den Osten gehen und ein Teil von ihm werden, wann immer ich es will.“¹⁵⁸

Das Eigene/Ego ist das Erhabene, ihm fällt es zu, Alles zu erleben, Alles zu sein; es wird nicht mehr wie bei Goethe von den Göttern deren *Lieb-lingen gegeben*, sondern es ist Eigen-Verdienst, obliegt dem eigenen Willen. Dem großen Künstler, *Herrscher*, steht es frei, „für einen Augenblick das Wunderbare (des Fremden, H. H.) zu erleben und dann zu sterben.“¹⁵⁹

Der Bezug zu den *Großen Kulturen der Vergangenheit* bei gleichzeitiger Distanzierung vom gegenwärtigen profanen Leben ist das einigende Band zwischen allen Reformansätzen. Peter Behrens will „erhoben werden durch die Kunst“ und beschwört „Begeisterung“, durch die „ein Künstler, der selbst sein Material ist, aus sich heraus und durch sich Edleres schafft“. Indem er über seiner Rolle steht, sie verdichtet, „bis alles Pathos ist und Pose“, kreiert er seinen „Stil“ als „das Symbol des Gesamtempfindens“. Durch Teilhabe an der Begeisterung des Darstellers werden die Zuschauer „Mitkünstler“ und somit „Teilnehmer an

¹⁵⁷ Rustom Bharucha, „Die Kollision der Kulturen“, in: Pfaff/ Keil/ Schläpfer (Hrsg.), *Der Sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Berlin 1996, S. 223.

¹⁵⁸ E. G. Craig, „Asia, America, Europe“, in: *The Mask*, Bd. 8, Nr. 8 (1918), zit. n. R. Bharucha, a. a. O., S. 224.

¹⁵⁹ Ebd., S. 225.

einer Offenbarung des Lebens“¹⁶⁰ Er spricht der Aufführung einen Festcharakter zu, der von Georg Fuchs noch stärker betont wird. Denn „Zweck der Schaubühne“ ist es, „eine überschwängliche Spannung zu erregen und wieder zu entladen“. Im Überschwang erheben sich alle Teilnehmer über „einengende Konvention“ und „Wirklichkeit hinauf [...] in einen Kosmos“, in dem „Erfüllung“ erlangt wird.¹⁶¹ Diese lässt „das Drama seinem Wesen nach eins“ werden mit der „festlichen Menge“.¹⁶² Die Schauspieler setzt Fuchs jedoch, im Gegensatz zu Craig, an die *äußerste Warte der Kunst*:

„Indem ihr euer Fleisch und Blut, durchrieselt von den Rhythmen der poetischen Gestaltung, zur Vollendung erhebt, zum vollen Sinne des Menschlichen, durchbrecht ihr tausend geistige Ringe, die um die Kunstwerke gelegt sind, und tragt sie hinein unmittelbar in die Sinnlichkeit der Zuschauer.“¹⁶³

Um diesen Mechanismus zu gewährleisten, müssen die Darsteller „kultivierte Menschen von tadellosem Wuchse“ sein. Derart ausgestattet, wird die „Schaubühne der Zukunft [...] für die körperliche Entwicklung und Verfeinerung der Rasse von ungeheurer Bedeutung sein“.¹⁶⁴ Es wundert nicht, dass G. Fuchs sich später problemlos mit den Nationalsozialisten arrangieren konnte.

Gegenüber den naturalistischen Versuchen, die *Natur* auf der Bühne zu vergegenwärtigen und denen der Realisten, im Konkreten das *Wesen* der Dinge zu erfassen, brachten die Reformer um die Jahrhundertwende eine neue Richtung in den Diskurs: weg von der Darstellung und hin zur *Inszenierung*. Diese Veränderung brachte den Schauspieler um seine Persönlichkeit, sah ihn mithin nur noch als funktionalen Träger körperlicher oder sinnlicher Eigenheiten, die er für die Gesamtidée der Inszenie-

¹⁶⁰ Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst*. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols. Leipzig 1900, S. 10 ff.

¹⁶¹ Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin und Leipzig o. J. (1905), S. 34.

¹⁶² Ebd., S. 38. Dieser Impetus reflektiert jenes Aufgehen im *lebendigen Kunstwerk*, wenn das „das Selbst sich mit dem Wesen eins weiß“, was durch Aufgabe der unmittelbaren Wirklichkeit, *Aufopferung*, erlangt wird. Vgl. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke*, Bd. 3, a. a. O., S. 525-529.

¹⁶³ Ebd., S. 64.

¹⁶⁴ Ebd., S. 98.

nung/des Festes zu mobilisieren hatte. Er fand sich wieder als Bühnengegenstand, dessen Reste von Subjektivität G. Craig dazu veranlassten, ihn völlig verschwinden zu lassen.

Parallel dazu wurde das Sollen des Bühnenbetriebs in einer pathetischen Sprache formuliert, die keinen Widerspruch duldete. In ihr finden sich keinerlei Elemente des Spielerischen, wie Humor, Erotik, Differenz etc. wieder. Alles ist absolut, alles ist notwendig, alles ist gewollt. Nichts mehr wird gefunden, nichts mehr erlebt. Für A. Appia umschließt allein der Traum „unerschöpfliche Möglichkeiten“, garantiert „intimste Verwirklichung des Daseins“¹⁶⁵. Doch er konkretisiert sich nicht, er findet keinen Ausdruck, weil er sich nur in „Sehnsucht“ zeigt, unter deren „Zeichen“ die „ganze Schöpfung“ des Künstlers steht, eben so, wie „den Mystiker die Sehnsucht nach dem Himmel erfüllt“.¹⁶⁶ Bei Jacques Copeau klingen gegenüber diesen Methoden Zweifel an; er spricht von „Schwärmerei“, „Pedanterie“, „Schwerfälligkeit“ und vermutet, dass die progressiven Ansätze es mehr mit Formeln halten, „sich für das Theater nur nebenbei interessieren“¹⁶⁷.

Der Spagat zwischen Mystizismus und *Hardcore*-Materialismus durchzieht all diese Ansätze; kein Versuch zeigt sich, die Kluft zwischen den Extremen mittels verbindender Traversen zu überbrücken. H. Plessner diagnostiziert, dass „der düster-gewalttätige Zug zur Bejahung des bloßen Lebens“ seitens der „aufgeklärteste(n) Intelligenzschicht Europas“ einen „Heroismus der reinen Aktion“ hervorgebracht hat, der den Menschen „gerade als Mensch“ nicht mehr anerkennt. Er weist warnend darauf hin, dass „*der Mensch sich über die Grenze klar werden*“ muss, „*bis zu der er sich als Mensch in Frage stellen kann*“.¹⁶⁸ Und fordert, sich nicht in ein „ohne existentielle Reservate ausgeliefertes Welt-dasein davonzustehlen und sich in „sich“ und hinter sein mögliches Selbstsein zu verstecken.“¹⁶⁹

¹⁶⁵ Adolphe Appia, *Die Musik und die Inszenierung*, a. a. O., S. 114.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Jacques Copeau, *Un essai de renovation dramatique*, zit. n. M. Brauneck, *Theater 20. Jahrhundert*; a. a. O., S. 62.

¹⁶⁸ H. Plessner, *Philosophische Anthropologie*, a. a. O., S. 127.

¹⁶⁹ Ebd., S. 128. Wenn Christel Weiler in ihrem Aufsatz „Performance als Gabe“ Gegebenem „Regelhaftigkeit“ zugesteht, die „Wissen vorübergehend suspendiert“, dann ist zu fragen, ob sie nicht ohnehin *mutwilliger* Akt ist, also keinesfalls originäres Geschehen sondern Gesetztes, deshalb allenfalls

Der antinaturalistische Reflex paarte sich zugleich mit einem antirationalistischen und führte zur Betonung einer Körperlichkeit, die nicht im Selbst des Darstellers verankert ist, sondern Körper als Material oder „Bewegungseinheit“¹⁷⁰ ansieht. Ursache für dieses mechanistische Menschenbild war auch der zu dieser Zeit aus Amerika importierte Behaviorismus, der sich zunächst in der Psychologie, dann aber auch in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen etablierte. Dessen Einfluss beobachten wir auch beim frühen Georg Simmel, wenn er in seiner *Skizze einer Willenstheorie* diesen losgelöst vom Handeln einordnet, weil nach dem Gesetz von der Erhaltung der Energie „physische Bewegung immer nur aus physischer abzuleiten“ ist. Deshalb schlägt er vor

„[...] den Willen, der unmittelbar als physische Ursache physischen Handelns erscheint, aus dem zum letzten führenden Reiz ganz ausschalten und ihn als bloßen, sozusagen nebenhergehenden Gefühlsreflex eines Stadiums des innerkörperlichen Innervationsprozesses des Handelns zu deuten.“¹⁷¹

Erscheint das menschliche Wollen nur als fernes Leuchten eines Feuers, das den Ich-losen Körper durchglüht, dann ist auch das Selbst-Sein in

Versteckspiel hinter womöglichem Selbstsein. Vgl. *Paragrana* 7/1, a. a. O., S. 155. Die gleiche Schlussfolgerung drängt sich bei E. Fischer-Lichte in der Schilderung der Performance *Lips of Thomas* von Marina Abramovic auf: Einerseits wird attestiert, dass die Handlung jedem „Versuch einer Deutung [...] vorgelagert“ ist. (Welche Handlung ist das nicht?) Dass zudem die „Körper- und Materialhaftigkeit der Handlung [...] bei weitem ihre Zeichenhaftigkeit“ dominiert. (Auch die Qualität einer guten konventionellen Aufführung zeichnet sich aus durch eben diese Reihenfolge.) In der Beschreibung der Vorgänge rekurriert aber die Autorin manifest auf jene (totgesagten) Zeichen und Bedeutungsmöglichkeiten, denen sich Chr. Weiler weitgehend versagt. Nach der Devise: Stellen wir uns mal ganz dumm! Vgl. dies.; *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 21.

¹⁷⁰ Lothar Schreyer, „Das Bühnenkunstwerk“, in: *Der Sturm*, 7. Jg. (August 1916), Heft 5, S. 51.

¹⁷¹ Georg Simmel, *Aufsätze und Abhandlungen 1894 – 1900*, in: *Gesamtausgabe* 5 (14), hrsg. von Ottheim Ramstedt, Frankfurt am Main 1992, S. 144. Im Zusammenhang mit seiner *Philosophie des Schauspielers* wird uns dieser Ansatz weiter beschäftigen. Sicher ist er nicht so zu verstehen, dass durch ihn der Mensch zum bloßen Objekt seiner animalischen Regungen degradiert wird.

Frage gestellt. Hugo Ball spricht vom „Bankrott der Ideen“, der „das Menschenbild bis in die innersten Schichten zerblättert hat“. In der Folge „treten in pathologischer Weise die Triebe und Hintergründe“ wie nach einem „Dammbruch“ hervor, dem „keinerlei Kunst, Politik oder Bekenntnis [...] gewachsen scheinen“. So „bleibt nur die Blaque und die blutige Pose“.¹⁷² Im überschwänglichen Pathos wird das Bestehende verdammt und das Neue herbeizitiert. Unter materialistischem Gewand versteckt sich Idealismus in Reinkultur:

„Es wird nur gerechnet mit *einer* Wirklichkeit und *einem* Reich, und alle Maße sind darum beschränkt. Alles dreht sich um *einen* Menschen, nicht um *den* Menschen.“¹⁷³

Das *Wesen* hat uns wieder. Also wird zum „Endkampf“ gerufen, der „Auseinandersetzung des Menschen mit allem Ding- und Tierhaften um ihn und in ihm. Es ist ein Dringen in das Reich der Schatten, die an allem haften, hinter aller Wirklichkeit lauern.“¹⁷⁴ Nach der „Besiegung“ winkt die „Überwelt“ als Raum jenseits der fünf Sinne. Dort im Übersinnlichen regiert die Wahrheit, „nicht in der Vernunft“.¹⁷⁵ Dieses wurde früher durch die Maske mobilisiert, jetzt sollen neue technische Mittel, wie *Grammophon*, *elektrisches Plakat* oder *Sprachrohr* als Katalysator zur „unwirklichste(n) Wahrheit“¹⁷⁶ dienen. Ähnlich pompös kreist der Berg bei Felix Emmel, der das *Ekstatische Theater* fordert und vom Schauspieler ein „*Hinaustreten* aus sich“¹⁷⁷ selbst verlangt. Die Mittel, wie die Transformation zu erreichen sei, sind auch bei ihm bescheiden und zeigen die gesamte Hilflosigkeit des Ansatzes: *ekstatische Gebärde*,

¹⁷² Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Leipzig 1927, S. 92.

¹⁷³ Iwan Goll, „Überdrama“, in: *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik. Katalog, Programm, Almanach*, hrsg. von Friedrich Kiesler. Wien 1924, S. 52.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd., S. 55. Das Sinnliche, mithin Animalische wird zunächst mobilisiert, während die Vernunft ausgeschaltet ist. Ist es in seinem vollen Umfang zum Vorschein gebracht, wird es überwunden, um dem Übersinnlichen Platz zu machen. Die Naivität der Modelle besticht in gleichem Maße wie der Wortschwall, in denen sie sich gefallen.

¹⁷⁶ Ebd., S. 59.

¹⁷⁷ Felix Emmel, *Das ekstatische Theater*, Prien 1924, S. 25.

Linien am Bühnenboden und *Farbe*. Betrachtet man das Bildmaterial von Proben und Aufführungen jener Zeit, so zeigen sich die Schauspieler durchweg in Pose-Haltungen, die im Hinblick auf das Verhältnis von absolutem Anspruch und Kläglichkeit der Mittel nicht verwundert. Pathos der Räume und Mickrigkeit der schauspielerischen Aktion konterkarieren sich wechselseitig und bestätigen den von Copeau zitierten Verdacht, dass der theatrale Vorgang einem leblosen statischen Prinzip geopfert wird. Die Schauspieler, mithin das gesamte Bühnengeschehen sind ihres Seins enthoben und erfahren sich als leere Behauptung. Selbst das Sollen, dem realen Sein vollständig enthoben, ist allenfalls noch als Bedeutungsschema zu orten, während es einen narzisstischen Singsang raunt.

Erscheint der Bühnenvorgang solcherart kastriert und seiner Virulenz beraubt, evoziert das reflexartig und unüberhörbar den Ruf nach *dem Fest*, nach der *Unterhaltung*, nach dem *Spaß*. Eigentlichen Sinns beraubt, werden neuer Sinn/neue Sinnlichkeit im *Akt an sich*, in Teilhabe und Teilnahme an ihm gesucht. Festspiele und Festspielhäuser sprießen allenthalben aus dem Boden. Eine *Event-Kultur* macht sich breit, propagiert sich als Brücke zwischen ästhetischer Überhöhung durch exzeptionelle Formen der Lebenskultur einzelner und der Utopie einer den Alltag aller Menschen durchdringenden Ästhetik. In dieser Hinsicht sind Parallelen zwischen klassischer Moderne und aktueller Postmoderne evident.¹⁷⁸

Als Alternative zum Überschwänglichen und Unkontrollierbaren von Fest und Rausch erweist sich die Faszination am Minimalismus der technischen Präzision. Bereits 1909 erklärte der italienische Futurist

¹⁷⁸ Festspiele verstanden sich als eine Alternative zum kommerzialisierten konventionellen Theaterbetrieb. Regiekonzepte gastierten in Person der renommierten Theatermacher in ganz Europa. Koalitionen ästhetischer Ansätze versammelten sich hinter Zeit- und Streitschriften, Schauspielschulen und Theaterlaboratorien sprossen allenthalben aus dem Boden, die Hinwendung zum Tanz war en vogue. Die Reise- und Gastiertätigkeit von E. G. Craig steht derjenigen eines Robert Wilson kaum nach. Er arbeitete mit u. a. bei Stanislawski, O. Brahm und M. Reinhardt, was auf eine große Offenheit dieser doch sehr verschiedenen Ansätze, aber auch auf deren Beliebigkeit verweist. Kongresse hatten Konjunktur: Auf dem *convegno volta* in Rom 1934 trafen sich so unterschiedliche Künstlerpersönlichkeiten wie Tairow, Pirandello, Marinetti, Gropius, Yeats, Maeterlinck etc.

Filippo T. Marinetti: „Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken [...] ein aufheulendes Auto [...] ist schöner als die *Nike von Samothrake*.“¹⁷⁹ Deshalb tut es „not, auf der Bühne die Herrschaft der Maschine einzusetzen.“¹⁸⁰ Fasziniert von den neuesten technischen Errungenschaften, geht es den Futuristen darum, im abstrakten oder synthetischen Theater die mathematisch-präzise und mechanische Bewegung von technischen Stoffen und Formen durchzuspielen. Auch die „Maschine Mensch und den Mechanismus Körper“¹⁸¹ will man nachdrücklich fühlbar machen. Mit Hilfe dieser neuen synthetischen Kunst, die nur als Abbild einer Realität gesehen wird, in der technische Dinglichkeit und ihre Bewegungsformen die Herrschaft übernommen haben, sollen *neue Relationen für das Leben* geschaffen werden.

Moholy-Nagy will dagegen die Wahrnehmungsorgane des Menschen bereichern und bis zur Grenze ihrer Leistungsfähigkeit ausbilden, indem er zwischen bekannten und unbekanntem optischen, akustischen und anderen funktionellen Erscheinungen *neue Beziehungen* herzustellen sucht. Dabei wendet er sich gegen die von ihm sog. *mechanische Exentrik*, weil sie dem Menschen „in dieser Aktionskonzentration keinen Platz mehr“ lässt. Deshalb fordert er ein *Theater der Totalität*, in dem es „kein Monopol der Dichtung“ noch anderer Teilkünste gibt. Es „muß [...] mit seinen mannigfaltigen Beziehungskomplexen von Licht, Raum, Fläche Form, Bewegung, Ton, Mensch [...] künstlerische Gestaltung: ORGANISMUS sein.“ Als Teil-Objekt dieser Vielheit ist der Mensch nur als „Träger ihm organisch gemäßer funktioneller Elemente“ tätig, die Bühnengestaltung darf keineswegs „mit INDIVIDUALPROBLEMATIK belastet“ werden. Deshalb ist es für Moholy-Nagy

¹⁷⁹ Filippo T. Marinetti, „I. Futuristisches Manifest“, in: Christa Baumgart; *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 26 f.

¹⁸⁰ F. T. Marinetti, *Futuristisches Theater*, zit. n. Paul Pörtner; *Experiment Theater*, Zürich 1960, S. 27.

¹⁸¹ Vgl. Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, hrsg. von T. Schlemmer, München 1958, S. 134.

„[...] selbstverständlich, daß alle anderen Mittel der Bühnengestaltung in ihrer Auswirkung eine Gleichwertigkeit mit dem Menschen erlangen müssen.“¹⁸²

Oskar Schlemmer anerkennt die Paradoxie des Ansatzes, der die Rationalität des Schaffens in eine Irrationalität des Geschaffenen verkehrt und bekennt, dass die Theaterarbeit im Bauhaus auf eine „Metaphysische Revue“¹⁸³ zielt. Mathematik mutiert zur neuen Religion, und 1916 attestiert Lothar Schreyer seiner Hamburger Kampfbühne gar, dass deren Bühnenkunst vom Verkündigen zur Heiligung führe.¹⁸⁴ Totale Aufgabe der schauspielerischen Schöpfungskraft ist Garant für das Funktionieren dieses mechanistischen Ansatzes. So lässt Oskar Schlemmer für seine Arbeit allein „den körpermechanischen, den mathematischen Tanz“¹⁸⁵ gelten, Lothar Schreyer sieht wie Moholy-Nagy Schauspieler ausschließlich als „Träger des Formmittels, Farbmittels, Bewegungsmittels und Tonmittels“¹⁸⁶, letztlich als Design, das ja die Bauhaus-Kultur in toto zum Primat erhob. Deshalb registriert man von dieser Seite keinerlei Verlust.

„Nicht Jammer über die Mechanisierung, sondern Freude über die Präzision!“¹⁸⁷

Dieser Tagebucheintrag O. Schlemmers von 1926 ist zentraler Leitgedanke des Futurismus. Im Glauben an die unendlichen Möglichkeiten der Technik wird die *Rettung vor dem Chaos* der Zeit gesucht. In der Tat gelingen mit der völligen Tilgung aller subjektiven Regung bei gleichzeitiger Installation absoluter Künstlichkeit mitunter überzeugende

¹⁸² Laslo Moholy-Nagy, „Theater, Zirkus, Varieté“, in: O. Schlemmer/L. Moholy-Nagy/F. Molnar, *Die Bühne im Bauhaus*, Reihe: Neue Bauhausbücher, hrsg. von Hans M. Wingler, Mainz und Berlin 1965, S. 47-50.

¹⁸³ Oskar Schlemmer, „Tänzerische Mathematik“, in: Hans M. Wingler; *Das Bauhaus*, Mainz und Berlin 1962, S. 130.

¹⁸⁴ Lothar Schreyer, *Expressionistisches Theater*, Hamburg 1948, S. 222.

¹⁸⁵ Oskar Schlemmer, „Tänzerische Mathematik, Mensch und Kunstfigur, Bühne und Bauhaus“. Drei Aufsätze, in: *Vivos voco*, hrsg. von R. Wolterreck und J. Urban. 5 (1926), Heft 8/9, S. 279.

¹⁸⁶ O. Schlemmer, „Tänzerische Mathematik“, a. a. O., S. 177.

¹⁸⁷ O. Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, a. a. O., S. 60.

Kunstwerke, deren Faszination vorwiegend aus einer irritierenden Präzision resultiert, der jegliche Unschärfe des Lebens entzogen wird. Ob sie nur als (kritische) Reflexion des Zeitgeistes zu verstehen sind, oder ihrerseits Beitrag zur Konstituierung des seinerzeit virulenten totalitären Denkens waren, mag dahingestellt sein. Jene monumentalen lebensfeindlichen Distrikte heutiger Metropolen sind ausreichendes Zeugnis für eine Denkrichtung, in der Ästhetik zur Ideologie mutierte. Es erstaunt auch nicht, dass Denkrichtung und Arbeitsmethoden der heutigen Computerkünstler eine fast deckungsgleiche Parallelität mit den Futuristen aufweisen.

*

Für den Umgang mit dem Schauspieler brachte die Hinwendung zum Material/zum Körper in Wahrheit nichts *wirklich* Neues. Wurde im Illusions- und Identifikationsmodell die Auflösung der Persönlichkeit verlangt, so steht nun seine Leiblichkeit zur Disposition, weil sie der reinen Darstellung, letztlich dem Design der Ausstattung im Wege ist; sie lässt sich nicht beliebig bearbeiten und kontrollieren. In der Tat hat sich die Problematik seit Diderot nur weiter zugespitzt. Das Sollen, vormals dem Abstraktum Persönlichkeit als *Aufgabe* gesetzt, es ins Zeichenhafte zu verwandeln, wird nun konkret gefasst: Der Schauspieler muss die Einheit seiner Leiblichkeit aufgeben, weil er den Körper als reines Material/Objekt der Mechanik einer obskuren *Totalität* der Bühne opfert. Sind dieser Preisgabe Grenzen gesetzt, wird er als Person überflüssig und durch die *Übermarionette* ersetzt (Craig) oder muss sich strengen Exerzitien einer *Biomechanik* (Meyerhold) unterziehen, um solchem martialischen Sollen zu genügen. Wie vordem seine Persönlichkeit, wird nun der Körper zur Manövriermasse für den Regisseur/das Inszenierungskonzept/den Text, und das Selbst demontiert. Die Intention, mit der das Körperliche in den Focus der Aufmerksamkeit rückte, nämlich höhere Präsenz, tiefere Wahrhaftigkeit zustande zu bringen, kehrt sich mit diesem Modell in ihr Gegenteil: Statt wirkender Lebendigkeit („aktivste Erscheinung des Lebens“, Moholy-Nagy) zeigt sich Statik, statt affizierter Sinnlichkeit (*Extase*) überträgt sich diffuse Bedeutsamkeit.

Der grundsätzliche Irrtum dieses Ansatzes, dessen erste Opfer entmündigte und körperlose Schauspieler sind, liegt im Glauben an ein direktes

und homogenes Kommunikationsmodell zwischen Text/Regisseur, Darsteller und Zuschauer, das jegliche Reibungsverluste meint ausschließen zu können. Er betrachtet das einmal gefundene (theoretische) Konzept als *reines* Muster für eine Arbeit, die getreu dessen Vor-Gabe eins zu eins umzusetzen ist. Gegenüber dem Nachahmungsmodell wird Natur lediglich durch ein synthetisches Modell ersetzt, das mit einem manipulativen (autoritären) Gestus auszufüllen ist, der alle theatralen Vorgänge samt ihrer Intentionalität einschließt. Jegliche Streuung des reinen Gedankens soll verhindert, jede Heterogenität ausgemerzt werden.

Aus einem antirationalistischen Impuls stammend, erlebt Descartes in Wahrheit mit diesem Modell seine manifeste Renaissance. Zugleich feiert auch die Fiktion einer totalen Illusion, trotz gegenteiliger Absichten, ihren größten Triumph; nicht in Bezug auf eine Nachahmung der Natur, vielmehr im Glauben an die mögliche Schaffung des absoluten Kunstwerks, das jeglicher Affizierung durch die Natur enthoben ist und durch *Reinheit* die Verschmelzung von Bühne und Parkett in der Glut orgiastischer, musikalischer, rhythmischer etc. *Durchtränkung* (Kurt Schwitters) garantiert.

Auf der Strecke bleibt der für jeden theatralen Vorgang existenzielle Kern: durch das Spiel mit dem Anderen/Anders-Sein stellt der Darsteller seine eigene Existenz für sich und für alle anderen, d. h. Zuschauer und Mitspieler, zur Disposition. Aber solcher Akt einer In-Frage-Stellung geht der Darstellung nicht voraus, sondern ist deren integraler Bestandteil. Sie *lebt* von ihm und durch ihn. Nach H. Plessner macht „die menschliche Existenz sich hier bis auf den Grund durchsichtig“, indem sie sich im Akt der Verwandlung „selbst schöpft“¹⁸⁸. Indem sie sich permanent zur Disposition stellt, schafft sie sich verändernd auch permanent wieder neu. Es ist der ständige Wechsel von Ausradiieren und Neuzeichnen, der als Prozess und steter *Rhythmus* die Arbeit des Schauspielers ausmacht.

Man kann diesen Wechsel von Aufladung und Spaltung durchaus mit den Vorgängen im Atomkern vergleichen, die bekanntermaßen eine sich perpetuierende Kettenreaktion auslösen. Ähnliches erlebt der Schauspieler, wenn er sich mit der Rolle, die noch nicht seine ist, auflädt,

¹⁸⁸ Helmuth Plessner, „Zur Anthropologie des Schauspielers“, in: *Zwischen Philosophie und Gesellschaft*, a. a. O., S. 181.

wenn er sie schließlich *hat*¹⁸⁹ und sich auf deren Spur begibt, sein Selbst ihr übergibt, sich *fallen lässt, durchlässig*¹⁹⁰ wird. Doch sich dabei nie selbst aufgibt, weil die Wegmarken, die den Weg der Figur vorzeichnen, immer von seinem Selbst gesetzt werden; so will er sich/sein Selbst nicht verlieren, um die Figur im Nebel des Diffusen nicht aus dem Blick zu verlieren. Es ist dieser Wechsel von Aufladung und Spaltung, von Energie zuführen und abziehen, von Spannung und Entspannung, von Kontrolle und Gehen lassen, von Suchen und Finden, der das Sollen und Sein jeder glaubwürdigen Darstellung bestimmt. Hierin liegt der *Mikrokosmos des Dramatischen*; denn hier findet der Kampf zwischen Gelingen/Leben und Misslingen/Tod in buchstäblich jedem *Augenblick* des Bühnengeschehens statt. In seinem Kern komprimieren Handlung und Darstellung (von Handlung) zur Präsenz, weil durch reales Tun und Erleiden grundlegend und greifbar sich „menschliches Sein selber gestaltet“¹⁹¹. Insofern kann Theater auch auf konventionelle Dramaturgie-Konzepte verzichten. Bewahrt es diesen Restbestand des performativen Geschehens, wird es *funktionieren*.¹⁹²

¹⁸⁹ In der Theatersprache sagt man, dass er sie nur an einem *Zipfel haben muss*, um weiter arbeiten zu können.

¹⁹⁰ Diese Begriffe spielen in der Schauspielausbildung eine zentrale Rolle, weil sie die wichtigste Fähigkeit des dramatischen Schauspielers benennen, die ihn von der Charge unterscheiden: sich selbst, sein Selbst offen zu legen, ohne sich aufzugeben, ohne sich zu verlieren. Letzteres würde ihn zum Pathologen machen. – *Sein Selbst an die Rolle/Figur abgeben* ist nicht vergleichbar jener Selbstaufgabe, die von den frühen Konstruktivisten der Bauhausbewegung verlangt wird: Dort wird das Selbst einem abstraktem und imaginären Konzept ausgeliefert.

¹⁹¹ Plessner, „Zur Anthropologie des Schauspielers“, a. a. O., S. 181.

¹⁹² Insofern ist das Dramatische als Prinzip keinesfalls an eine äußere Handlung gebunden, vielmehr an den Akt der Wandlung, die ja innere Handlung ist. Im inneren Monolog wird dieser Mechanismus evident, weil sich hier Mikrokosmos und Makrokosmos des Dramatischen auf einer Ebene begegnen. Nur begabte und gut ausgebildete Schauspieler sind deshalb in der Lage, einen inneren Monolog auch zu füllen und dramatisch zu gestalten.

2.2.2 Schauspieler-Arbeit: Meyerhold, Reinhard, Piscator

Als Gegenbewegung zu diesem den Schauspieler eliminierenden Ansatz der Moderne ist jener antinaturalistische Impuls gegenüber Stanislawski zu sehen, der zwar den Kunstcharakter des Theaters betont¹⁹³, diesen jedoch nicht als synthetisches Produkt eines *Inszenierers* sondern als „eine aus der schöpferischen Phantasie des Schauspielers geborene Synthese von Emotion und Form“¹⁹⁴ sieht. Mit diesem, aus Sicht des Schauspielers, „Befreiungsschlag“ bleibt der Kern des Dramatischen nicht nur erhalten, sondern der Focus der Aufmerksamkeit wird in einem bis dahin nie gekannten Maße auf diesen Kern gelenkt. Wenn M. Reinhardt in der *Rede über den Schauspieler* feststellt: „Alle großen Dramatiker waren Schauspieler, gleichviel, ob sie diesen Beruf auch tatsächlich ausübten.“¹⁹⁵, dann ist das auch als Rückgriff auf Aristoteles zu sehen, der in seiner *Poetik* den eigentlichen Prozess des Dramatischen in der Abfassung des Textes sah. W. E. Meyerhold kehrt dieses Verhältnis um, wenn er betont, dass in der Antike „während der Sophokles-Euripides-Zeit der Wettbewerb der tragischen Schauspieler die *selbständige schöpferische Tätigkeit des Schauspielers*“¹⁹⁶ erzeugt. Insgesamt wird damit eine Neugewichtung vollzogen, insofern beide, Darstellung und Spiel, als konstituierend für das Theater bestimmen.

„[...] die Leidenschaft, Theater zu schauen, Theater zu spielen, ist ein Elementartrieb des Menschen. Und dieser Trieb wird Schauspieler und Zuschauer immer wieder zum Spiel zusammenführen [...]. Denn in jedem Menschen lebt, mehr oder weniger bewußt, die Sehnsucht nach Verwandlung.“¹⁹⁷

¹⁹³ Wsewolod Meyerhold: „Man darf das Leben nicht im Theater imitieren [...]“ *Ljubov' k trem Apel'sinam*, 1914/2, S. 28 f., zit. n. Fiebach, *Craig bis Brecht*, a. a. O., S. 109. Max Reinhardt sieht die Schauspielkunst als „Befreiung von der konventionellen Schauspielerei des Lebens.“ Ders., *Schriften*, hrsg. von Hugo Felting, Berlin 1974, S. 327.

¹⁹⁴ Alexander I. Tairow, *Das entfesselte Theater* (Neudruck der Ausgabe von 1923), Köln/Berlin 1964, S. 98.

¹⁹⁵ Max Reinhardt, *Schriften*, a. a. O., S. 324.

¹⁹⁶ Wsewolod Meyerhold, *Theaterarbeit 1917-1930*, hrsg. von Rosemarie Tietze, München 1974, S. 72.

¹⁹⁷ M. Reinhardt, *Schriften*, a. a. O., S.324.

Reinhardt begründet dies aus einem „Drang zu gestalten“, der bei Kindern und Schauspielern sich am reinsten findet. Er bewirkt, vom Bewusstsein begleitet, dass alles nur Spiel ist, „ein Spiel, das mit heiligem Ernst geführt wird“¹⁹⁸, nach Meyerhold und Tairow einen kreativen Zuschauer fordert, während Reinhardt ihn „stumm ergeben und andächtig mitspielen“¹⁹⁹ sieht. In diesem letzten Punkt trennen sich die Wege zwischen M. Reinhardt sowie Tairow und Meyerhold, die mit dem Blick auf eine kalkulierte Wirkungsästhetik in ihrer Entwicklung letztlich von dieser frühen spielerischen Position wieder abrücken. Doch zunächst eint alle drei, dass sie dem Schauspieler eine dominante Position zuweisen. Er wird vom Regisseur nur *geführt*, nicht regiert, um die Brücke zwischen Autor und Schauspieler zu schlagen.

„Nachdem der Schauspieler die schöpferische Arbeit des Regisseurs umgesetzt hat, ist er *allein* – steht Auge in Auge mit dem Zuschauer, und an der Reibung zweier offener Ausgänge – Schöpfung des Schauspielers und schöpferischer Phantasie des Zuschauers – entzündet sich die echte Flamme.“²⁰⁰

An anderer Stelle spricht er von *schöpferischer Eigeninitiative* des Schauspielers. A. Tairow nennt es „Geheimnis des ersten Aufkeimens eines szenischen Gebildes“, das „planvoller Gesetzmäßigkeit“²⁰¹ unterliegen muss. Die Aufführung selbst sieht er als *schöpferischen Reproduktionsprozess*, der durch die Anwesenheit des Zuschauers zum „Augenblick“ der „dynamischen Selbstoffenbarung“²⁰² wird. Für M. Reinhardt tragen den Schauspieler *dunkle Schwingen* „weit über sein Wissen hinaus in den Mittelpunkt wildfremder Geschehnisse“. Dabei bewegt er sich „an der äußersten Grenze zwischen Wirklichkeit und Traum [...] steht mit beiden Füßen in beiden Reichen.“²⁰³ Tairow möchte

¹⁹⁸ Ebd., S. 326.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Meyerhold, *Theaterarbeit 1917-1930*, a. a. O., S. 73.

²⁰¹ Tairow, *Das entfesselte Theater*, a. a. O., S. 98.

²⁰² Ebd., S. 174.

²⁰³ M. Reinhardt, *Schriften*, a. a. O., S. 326 f. Für ihn ist die „autosuggestive Kraft des Schauspielers so groß, daß er nicht nur innere seelische, sondern ohne technische Hilfsmittel tatsächlich auch äußere körperliche Veränderungen hervorzubringen vermag.“ Ebd.

die Spanne zwischen beiden Bereichen durch Improvisation und eine endlose „Reihe von Übungen, die den schöpferischen Willen disziplinieren, die Phantasie entwickeln usw.“²⁰⁴ überbrücken, während Meyerhold in seiner frühen Phase der Unmittelbarkeit des theatralen Vorgangs zutraut, solche *Verbindung* unter Mitarbeit des Zuschauers zu schaffen. Da das von ihm propagierte *bedingte Theater* Dinge und Relationen nur andeutet, seine Inhalte nur in metaphorischen Zeichen realisiert, muss der Zuschauer die dargebotene Textur durch subjektive Teilhabe ergänzen, vervollständigen. Er wird zu „einem vierten Schöpfer“²⁰⁵. Der Aspekt solcher geistigen Vervollständigung sollte sich in den späteren Masseninszenierungen monumental materialisieren.

In der zweiten Phase seines Schaffens beschäftigt sich Meyerhold mit den verschiedenen Formen des Volkstheaters. Im Mittelpunkt seines Interesses stehen dabei das französische Jahrmarktstheater, die *Commedia dell'arte* und der russische Balagan. An deren Spielweise beeindrucken ihn besonders das Artistisch-Körperliche der Bewegungen und das Gestisch-Demonstrative der Haltungen. Aus diesen Beobachtungen entwickelt er einen speziellen körperlich-plastischen Ausdruck, um den Widerspruch zwischen Körpersprache und verbaler Sprache hervorzuheben. Er sollte Grundlage für die Brechtschen Kategorien *V-Effekt* und *gesellschaftlicher Gestus* werden. Meyerhold seinerseits nennt diese von ihm propagierte und praktizierte Darstellungsweise „Plastik, die den Worten nicht entspricht“.

„Die Gesten, Posen, Blicke, das Schweigen bestimmen die Wahrheit in den Beziehungen der Menschen. Die Worte drücken noch nicht alles aus. Das bedeutet, daß die Zeichnung der Bewegungen auf der Bühne notwendig ist, damit der Zuschauer scharf beobachten kann, damit er das Material erhält, mit dem zwei Sprechende von einem dritten beobachtet werden können, ein Material, mit dessen Hilfe der Zuschauer die seelischen Erlebnisse der handelnden Personen enträtseln könnte.“²⁰⁶

²⁰⁴ Tairow, *Das entfesselte Theater*, a. a. O., S. 102.

²⁰⁵ Meyerhold, *Theaterarbeit 1917-1930*, a. a. O., S. 73.

²⁰⁶ Mejerchol'd, *O Teatré*, Sankt Petersburg 1913, S. 44 f., zit. n. E. Fiebach, *Von Craig bis Brecht*, a. a. O., S. 105.

Knapp und klar ist hier das Konzept des epischen Theaters umrissen. Durch allzu starke Betonung des Bildnerischen und der Gruppenarrangements in seiner Inszenierungspraxis handelt sich Meyerhold allerdings den Ruf ein, die Schauspieler nur als Marionetten zu behandeln. Gleichwohl zeigt sich in seiner vorrevolutionären Phase noch ein spielerischer Umgang zumindest mit seinen eigenen Ideen und seinen künstlerischen Impulsen.

„Alles, was ich für meine Kunst als Material wähle, entspricht nicht der Wahrheit der Wirklichkeit, sondern der Wahrheit meiner künstlerischen Laune.“²⁰⁷

Er misstraut hier (noch) der Erkenntnismöglichkeit ewiger Wahrheiten, anerkennt daher auch „das riesige Gebiet des Nichtenträtselten“. Dem will er mit der Groteske zu Leibe rücken, weil sie „das Übernatürliche sucht“. In einer „Synthese“ verbindet diese „die Extrakte der Gegensätze“ von Natürlichem und Übernatürlichem, schafft so „ein Bild des Phänomenalen und lässt die Zuschauer das Rätsel des Unbegreiflichen errahnen.“²⁰⁸ In jener Phase favorisiert er die sinnliche Bewegung des Einzelnen und die Dynamik der sich bewegenden Körper, um ein choreographisches Theater zu etablieren, das durchaus Parallelen zu den Arbeiten heutiger Choreographen aufzeigt.²⁰⁹

In gleicher Weise misstraut er dem Wort; es ist für ihn nur ein Muster, das sich aus Bewegung/Handlung ergibt. Sie ist ihm Sein, das Bewusst-Sein fundiert. Diese vulgärmaterialistische Position, aus der heraus er zum Neuerer wurde, gibt er auf, nachdem die Revolution ihn zum Volkskommissar gemacht hat.

Als entschiedener Anhänger der Oktoberrevolution setzt Meyerhold seine Theaterarbeit seit 1917 in den Dienst von Politik und Propaganda. Nun strebt er heraus aus *künstlichen Welten der Theatergebäude*, hinein in die Fabriken und Maschinenhallen. Deren Architektur umreißt die neuen theatralen Räume; aus ihrem Personal rekrutieren sich die neuen Darsteller, die nach Ende der Produktionsarbeit Theater spielen; für ein

²⁰⁷ W. E. Meyerhold/A. I. Tairow/J. B. Wachtangow, *Theateroktober*, hrsg. v. L. Hoffmann und D. Wardetzky, Frankfurt 1972, S. 93 f.

²⁰⁸ Ebd., S. 96.

²⁰⁹ Elemente früherer Arbeiten des Choreographen Hans Kresnik wirken oft wie Zitate Meyerholds.

Publikum, das sich aus den Kollegen der Spieler zusammensetzt. Ein Bewusstsein soll in jedem einzelnen geweckt werden, dass er nicht nur Produzent von Gebrauchsgütern ist, sondern auch Mitakteur am gesellschaftlichen Produktionsprozess, wie er zum Gelingen des theatralen Ereignisses beiträgt. Meyerhold will eine *Theatralisierung des Lebens*,²¹⁰ weil Arbeit und Erholung sich wechselnd durchdringen, somit die „Frage nach der Ermüdbarkeit“ dauerhaft obsolet wird.

„Die Arbeit muss leicht, angenehm und kontinuierlich vor sich gehen, und die Kunst muss von der neuen Klasse genützt werden als etwas wesentlich *Unentbehrliches*, das die Arbeitsprozesse der Arbeiter unterstützt, und zwar nicht nur im Sinne der Zerstreuung. *Nicht nur die Formen* unseres Schaffens müssen verändert werden, *sondern auch die Methode*.“²¹¹

Für Meyerhold heißt das nichts weniger, als dass die Arbeit des Schauspielers „die richtige Organisation der Arbeit aller Bürger“ markieren soll. Deshalb muss man „*die Bewegungen in der Arbeit ausfindig machen*, bei denen die gesamte Arbeitszeit maximal genützt werden kann.“²¹² Aus der Beobachtung der „erfahrenen Arbeiter“ filtert er dann vier Aspekte heraus, die eine *Biomechanik* seines Schauspielers konstituieren: 1. überflüssige, unproduktive Bewegungen werden ausgeschaltet, 2. der Arbeit wird Rhythmus unterlegt, 3. der „richtige Schwerpunkt“ des Körpers gefunden und 4. muss Ausdauer erlernt werden. Berücksichtigt man diese Grundlagen, ergibt sich eine „tänzerische Leichtigkeit“, die wie der „Anblick eines richtig arbeitenden Menschen [...] ein gewisses Vergnügen“²¹³ bereitet. Späteren stalinistischen Terror vor Augen, zeigt solcherart intellektueller Schwärmerei ihr wahres zyni-

²¹⁰ Weil er die Trennung von Freizeit und Arbeit in der kapitalistischen Produktionsweise nach der Revolution aufgehoben sah, definierte er den (mirakelhaft) neuen Arbeitsprozess als „freudige Lebensnotwendigkeit“. Vgl. ders., *Theaterarbeit*, a. a. O., S. 72 ff.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd. Meyerholds Romantisierung der *Arbeit* führt zur Verkennung des Unterschieds zwischen alltäglicher Praxis und ihrer Darstellung. Eugenio Barba, der mit seinem *Bios*-Prinzip auch den *körperlichen* Ansatz vertritt, sucht dem gegenüber in der Darstellung durch „Ausnahmetechnik“ einen höheren Energielevel zu erreichen.

sches Gesicht. Da es außerdem in der Kunst „immer um die Organisation von Material“ geht, „kongruieren“ in der „Person des Schauspielers“ auch

„[...] der Organisator und das, was organisiert werden soll (d. h. der Künstler und sein Material). In einer Formel ausgedrückt sieht das so aus: $N = A1 + A2$, wobei N der Schauspieler ist, A1 der Konstrukteur, der eine bestimmte Absicht hat und Anweisungen zur Realisierung dieser Absicht gibt, A2 ist der Körper des Schauspielers, der die Aufgaben des Konstrukteurs (des ersten A) ausführt und realisiert.“²¹⁴

Wenn dann im Folgenden noch betont wird, dass der Konstrukteur (A1) „sein Material – den Körper – so trainieren“ muss, „daß er die von außen (vom Schauspieler bzw. vom Regisseur) aufgetragenen Aufgaben augenblicklich ausführen kann“, dann zeigt sich das körperliche Sein des Darstellers in einer doppelten *Unter-Drückung*: zunächst durch die Ich-Person/das Wollen des Schauspielers, dann in noch umfassenderen Maße durch den Regisseur/das Sollen²¹⁵, dem angesichts von zigtausend Darstellern totalitäre Macht zuwächst, die in den Arbeitsberichten von Meyerhold sich als Omnipotenzgebaren offenbart. Mittels der *Taylorisierung*, die mit der Zergliederung in einzelne Arbeitsschritte und deren gleichzeitiger Effektivierung eine höhere Arbeitsproduktivität erreichen will, strebt er auch im Theater eine Instrumentalisierung aller körperlichen Bewegungen. Eine dazu kommende umfassende Ausschaltung alles Sinnlichen und Spontanen soll *Maximalziele* erreichen. In Wahrheit ahmt er damit die Entfremdung des Menschen im kapitalistischen Produktionsprozess nach; mit dieser Hinwendung verdammt er zugleich „Spontanspiel“ und „Erlebnisspiel“, die nach ihm „mittels Narkose“ erreicht werden, so dass „der Schauspieler immer so von Emotionen überflutet wurde, daß er auf keine Weise mehr für seine Bewegungen und seine Stimme einstehen konnte; es fehlte die Kontrolle.“²¹⁶ Um diese zu garantieren soll der Schauspieler „vom Äußeren zum Inneren“

²¹⁴ Ebd., S. 74.

²¹⁵ „augenblicklich ausführen“, „schnellstmöglichen Realisierung“, „Bewegungen garantiert“ und „maximale Produktivität“ stellen nur eine Auswahl der Begrifflichkeiten dar, mit denen der Theatermacher *operiert*.

²¹⁶ Meyerhold, *Theaterarbeit*, a. a. O., S. 76. Wir sind mit dieser Feststellung auch wieder (zurück) bei Diderot.

arbeiten, weil jeder „physische Zustand durch bestimmte physiologische Prozesse hervorgerufen“ wird.

„Indem der Schauspieler die richtige Lösung seines physischen Zustands herausfindet, erreicht er die Ausgangsstellung, wo bei ihm die „*Erregbarkeit*“ aufkommt, die die Zuschauer ansteckt, sie ins Spiel des Schauspielers einbezieht [...]. Aus einer ganzen Reihe von physischen Ausgangsstellungen und Zuständen entstehen jene „*Punkte der Erregbarkeit*“, aus denen dieses oder jenes Gefühl erwächst.“

Wenn derart untermauert das Gefühl *aufkommt*, hat der Schauspieler immer „ein gesichertes Fundament – die physische Voraussetzung“.²¹⁷ Es ist erstaunlich, wie nachhaltig dieses eindimensionale Modell, das jede dynamische Wechselwirkung ausschließt, in die heutigen Seminare zu *Körpersprache* und *Rhetorik* Eingang gefunden hat. Die Ironie der Geschichte ist, dass führende Manager und Politiker der spätkapitalistischen *Global Players* die einfachen Darstellungsmethoden dieses stalinistischen Revolutionärs, der Mangel und Misswirtschaft einer Funktioniärgesellschaft mitverwaltete, als Modell nehmen für die Präsentation ihrer Waren und Dienstleistungen einer Überflussesgesellschaft. Allenthalben verfolgen uns jene ausdruckslosen Posen, die mittels eingeübter äußerlicher Haltungen meinen, (wahre) Gefühle mobilisieren zu können.²¹⁸ Hier wie dort tritt die vertraute Trennung zwischen Person/ Subjekt und Körper/Objekt, die uns seit Descartes begleitet, in ihrer reinsten Form hervor. Meyerholds vermeintlich materialistischer Ansatz entpuppt sich als kristallklarer Idealismus, wenn er dem Konstrukteur/A1 die Verfügungsgewalt über seinen Körper/A2 zuweist. Denn dieser ist in der Phase der Produktion zunächst semiotisches Material, dem kein Sein/Eigenes zugesprochen wird. E. Fischer-Lichte ist zuzustimmen, wenn sie darauf verweist, dass Meyerhold das von ihm vehement bekämpfte Verkörperungskonzept des 19. Jahrhunderts lediglich „vom Kopf auf die Füße“ stellt, dessen Ignoranz gegenüber der „Spannung zwischen Leib-Sein und Körper-Haben“ jedoch fortschreibt.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Über die ritualisierte und massenhafte Anwendung dieser Körpersprache entstehen neue Formen und Systeme von Kommunikation, offen bleibt, ob diese *gefüllt* sind durch authentisches Material der Beteiligten.

„In beiden Fällen haben wir es mit dem Phantasma einer vollkommenen Beherrschbarkeit des Körpers zu tun. Es gibt kein Leib-Sein, sondern nur ein fast allmächtiges Subjekt, das nicht durch seinen Körper bedingt und bestimmt ist, vielmehr frei über ihn wie über ein beliebig formbares Material verfügen kann.“²¹⁹

Marxistisch gesprochen bestimmt erst das durch das *richtige* Bewusstsein der Wissenden geschaffene Sein das Bewusstsein der Unwissenden. Dem körperlichen Sein des Darstellers wird jegliches Eigene abgesprochen. Paradoxerweise soll aber der auf der Bühne agierende Körper durch seine „reflektorische Erregbarkeit“ direkt auf die (Körper der) Zuschauer wirken, in dem er sie „ansteckt, sie ins Spiel des Zuschauers einbezieht.“²²⁰ Wieder treffen wir auf das vertraute Schema *Identifikation*, das nun durch einen Virus seitens der Bühne ausgelöst wird. Neu ist eine bis dato nie gekannte Oberlehrer-Attitüde, die sich fortan durch das politische Theater zieht, und auch in den Diskursen der Postmoderne mit einer nunmehr blasierten Müdigkeit noch schale Triumphe feiert.

Sergej M. Eisenstein in der frühen Sowjetunion und Erwin Piscator in Deutschland sind zwei von vielen revolutionären *Theaterschaffenden*, die die Ideen Meyerholds aufnehmen und weiterentwickeln. Für beide stehen die *Massen* als Subjekt der Handlung und wesentlichstes Darstellungselement. Zur „Hebung des Niveaus der Qualifizierung und Ausstattung der Massen für ihr Alltagsleben“ tritt Eisenstein für die „Abschaffung der Institution des Theaters als solchem“ ein. Mittels „Attraktion“ als „aggressive(s) Moment“ will er „Zuschauer einer Einwirkung auf die Sinne oder Psyche“ aussetzen, die „experimentell überprüft“ und sogar „mathematisch berechnet“ ist, auf (von ihm, H. H.) „bestimmte emotionelle Erschütterungen des Aufnehmenden.“²²¹ Das theoretische Gestammel wollen wir angesichts beeindruckender Filme schnell vergessen; denn Eisensteins Stärke waren Tableaus und Arrangements, die in den Filmen, seinem eigentliches Genre, ihre Eindringlichkeit bis heute nicht verloren haben.

²¹⁹ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 137.

²²⁰ Meyerhold, *Theaterarbeit*, a. a. O., S. 76

²²¹ Vgl. Sergej M. Eisenstein, *Schriften 1. Streik*. Hersg. von Hans Joachim Schlegel, München 1974, S. 217 f.

Piscator schildert in seinen Aufführungsberichten eindrücklich, wie mühselig die angestrebte Ordnung und Steuerung der Massen in den Proben war.²²² Die verbürgte Wirkungsmacht seiner Revuen mag wohl zu einem gut Teil aus dieser Vergeblichkeit resultieren, die ja, wie viele Theater-Aktionen heutzutage (u. a. Schlingensiefel) belegen, durchaus ihren dramatischen Reiz hat. Die permanente Gefahr des Absturzes erzeugt im Mikrokosmos der jeweiligen Darstellungsebene wie im Makrokosmos des Geschehens zuweilen eine mehr oder weniger unfreiwillige Spannung, die das Ereignis am Leben hält. Der jederzeit klaffende Abgrund ins Bodenlose zeigt seinen absurden, mitunter zynischen Reiz. Hier stellt sich auch die Frage, ob die von Fischer-Lichte diagnostizierte Dopplung von Leib-Sein und Körper-Haben, von „phänomenalem Leib und semiotischen Körper“²²³ tatsächlich in den von ihr ausführlich geschilderten Performances anzutreffen ist; oder ob nicht auch in diesen der menschliche Körper wie eine unendlich perfektionierte Maschine durch klug kalkulierte Eingriffe ihres Konstrukteurs so weit optimiert werden kann, dass er gegenüber stärksten Schmerzempfindungen immunisiert wird?²²⁴ Erweist sich dann die *performative Wende* des Thea-

²²² Nachdem ihm mehrere Projekte völlig misslungen waren; „nichts als eine Inflation der Form“, schaffte er mit den „Webern“ von Hauptmann einen grandiosen Erfolg, obwohl die Generalprobe „ein vollkommenes Chaos“ war. „200 Menschen liefen und schrien durcheinander [...] die Schauspieler wussten zum Teil überhaupt nicht, wo sie hingehörten, mir selbst begann die Masse an Material, die noch zu ordnen war, über dem Kopf zusammenzuschlagen.“ Schließlich kam das Publikum und alles rettete sich wie von selbst: „Eine Begeisterung des Zuschaukönnens [...], eine unerhörte Bereitschaft dem Theater gegenüber war spürbar, wie sie nur im Proletariat zu finden ist. Aber schon sehr bald steigerte sich diese innere Bereitschaft zu wirklicher Aktivität: die Masse übernahm die Regie [...], ein einziges großes Schlachtfeld, eine einzige große Demonstration“ war die Folge. Für Piscator ergibt sich „die stärkste politisch-propagandistische Wirkung auf der Linie der stärksten künstlerischen Gestaltung.“ Erwin Piscator, *Das politische Theater*, neubearbeitet von Felix Gasbarra, Reinbek 1963, S. 74 f.

²²³ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 151.

²²⁴ Gerade das Beispiel Abramovic ist geeignet, diese These zu hinterfragen: Die Darstellerin malträtiert ihren Körper in einer Art, die ein orientalischer Fakir nicht übertreffen kann. Ihr Körper mutiert so zum Material ihres Konzepts. Andererseits wird sie mittels Hypnose etc. Körpertechniken entwickelt haben, um real zu fühlende Schmerzen zu lindern, wenn nicht zu

ters seit den Sechzigern als eine raffinierte Ambition einer Theaterwissenschaft, die nach ihrer Rechtfertigung sucht?

Am konsequentesten begegnen uns die Adepten und Epigonen jener mechanistischen Modelle der klassischen Moderne in der zeitgenössischen Computerkunst. Hier zeigt sich die gleiche (Leicht-) Gläubigkeit gegenüber den Möglichkeiten der (nunmehr) digitalen Technik, die Meyerhold und die Futuristen gegenüber der mechanischen Technik zeigten. In einer quasi *digitalen Mystik*²²⁵ wird dem Rechner/der digitalen Kunst zugetraut, was dem aufgeklärten Blick bisher verborgen blieb: das Unsichtbare hinter dem Sichtbaren zu finden, das Rätsel des Anfangs. Mit Recht fragt Th. Assheuer, was gerade die sterile Technik, die doch die Welt erst entzaubert hat, befähigt, „etwas Nichttechnisches ins Bild zu setzen?“²²⁶. Die Antwort des Medienkünstlers lautet, dass er mit Hilfe des Rechners hervorbringt, was nicht mehr zum „Binnenraum privater Erfahrung“ gehört, mithin keinerlei subjektivistische Färbung trägt. Somit sich als objektive Botschaft dem Wesen der Dinge nähert, ihren Pulsschlag im gemalten Rhythmus der Maschine widergibt. Der Künstler öffnet nur den medialen Raum, um im Auftrag der Evolution

eliminieren. Ihre Aktion basiert also auf einem Gefälle zwischen den von ihr aktuell empfundenen Schmerzen und den von den Zuschauern projizierten. Zugleich ist ihr Körper für sie selbst keinesfalls *Leib-Sein* sondern viel mehr *Körper-Haben*, indem ihm mittels Sublimierung alle Versuche der Gegenwehr *abgesprochen* werden. Der Name scheint Programm: Der Leib wird als Eigen-Fleisch-und-Blut auf dem Altar narzistischen Wollens und Sollens als *semiotischer Körper* geopfert. All die Bedeutungsverweise von Fischer-Lichte sprechen gegen ihre zuvor entwickelte Theorie. Zudem stößt die Bereitschaft ein „anything goes“ wahrhaftig zuzulassen an ihre Grenzen, wenn Zuschauer diese *beim Wort* nehmen. Als ein Besucher der Künstlerin einen (geladenen?) Revolver in die Hand gab, der auf ihre Schläfe zielte, wurde die Performance abgebrochen. (Vgl. Lehmann, *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 251.) Nimmt man Konzept und Anspruch der Künstlerin ernst, ist dieser Vorgang die eigentliche Performance. Wer die Latte sehr hoch legt, muss mit dem Schlimmsten rechnen. Die Wirklichkeit hat z. B. mit der Schlachtung von Strassenkindern in Südamerika solche letztlich doch nur symbolischen Aktionen längst überholt. Angesichts dieser Szenarien der Wirklichkeit wirken sie zynisch.

²²⁵ Thomas Assheuer prägt diesen Begriff in seinem gleichnamigen Artikel in der ZEIT vom 30. 12. 2004, S. 42.

²²⁶ Ebd.

an deren Schnittstelle zur Welt zu arbeiten. Für den Computerkünstler und Kybernetiker Herbert Franke spiegelt sich „in der algorithmischen Schönheit von Computerbildern [...] die mathematische Struktur der kosmischen Natur.“²²⁷ Somit scheint die künstlerische/künstliche Darstellung mit dem Referenz-Objekt versöhnt: Als unmittelbarer Ausdruck ihres Seins, Herzensschrift; als absolut authentisches Material. Alles äußere Erkennen verspricht vollkommenes Wiedererkennen. Platon wäre ruhig gestellt.

Letztlich sind wir zum reinen Naturalismus zurückgekehrt, gewandt wiederum im Kleid der *neuesten technischen Errungenschaften*, deren Vorgängermodelle Zola seinerzeit angesichts der Realisierungsmöglichkeiten *perfekter Bühnenbilder* pries. Gegenüber der *Biomechanik* Meyerholdscher Provenienz ist nun der Mensch-Darsteller (zu seinem Glück) der Aufgabe enthoben, sich diesem autistischen Geschehen zuzuordnen. Als Übermarionette fungiert nun die Maschine. Sie genügt sich selbst, löst jedoch auch kein Geheimnis, sondern fügt allenfalls „dem Sichtbaren ein neues Geheimnis hinzu.“²²⁸

Mit dem *Expressionismus* entwickelt sich in den Schützengräben des ersten Weltkriegs ein neuer Stil. Wiewohl er an Entwicklungen der Vorkriegsmoderne anknüpft, setzt er doch auch neue Akzente und rückt den Menschen, mithin im Theater den Schauspieler, wieder in den Focus seiner Aufmerksamkeit. Und mit ihm findet das Theater/die Kunst die Sprache wieder. „Ich bin ein Regisseur des Wortes und nicht der Dekoration“²²⁹, schrieb Leopold Jessner 1913, und Friedrich Wolf äußerte über Schreyer:

„Alle Helden der Reflexkünstler sind willensunfrei. Sie sind Tropfen im Strudel elementarer Triebe [...]. Das Ungeistige des Reflexkünstlers bekundet sich im Kastratentum eines geschwollenen, innen hohlen Sprachleibs

²²⁷ Zit. n. Assheuer, Ebd.

²²⁸ Ebd. Der Choreograph Merce Cunningham gibt Beispiele, wie die Verbindung von computergesteuerten Bildern und realen Körpern durchaus ein Spannungsfeld aufbauen kann, das den ewigen Widerspruch zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit erlebbar macht.

²²⁹ Leopold Jessner, „Meine Bewerbung um die Leitung des neuen Volkstheaters in Berlin“, in: *Der neue Weg*, Berlin 1913, Nr. 43, S. 1378. Zit. nach J. Fiebach, *Von Craig bis Brecht*, a. a. O., S. 152.

[...]. Wir müssen die Ideen in uns ballen, bis die Sprache aus ihnen explodiert“²³⁰

Das Wort als Vermittlungsinstanz kehrt auf die Bühne zurück.

„Jede große Kunst ist ein Kampf um Klarheit [...]. Es gilt, daß nun auch der Spieler das Wort in letzter Klarheit erlebe; daß er es spreche, unbedingt! Daß aus diesem nackten Wort die wesentliche Gebärde sich entfalte, keine phantastische!“²³¹

Letztlich wird das *Wort* mit den Theatermitteln des Realismus verteidigt, auch wenn P. Kornfeld in seinem Nachwort an den Schauspieler 1916 den Spielcharakter des Theaters betont und davor warnt, „eine Wirklichkeit vorzutäuschen“²³².

2.2.3 Handlungs-Aura vs. Seins-Weise: Brecht, Simmel, Plessner

Bertold Brecht ist zunächst Lyriker, dessen Gedichte Sprache, Stil und Atmosphäre des Expressionismus bedienen. Mehr der Darbietung als der Rezitation verpflichtet, vermittelt sich mit ihnen schon jener Gestus, der später als die epische Darstellungsweise zum Synonym für Brechtsches Theater werden sollte. Es ist der Versuch, Wort und Material zu versöhnen. Für W. Benjamin, Gefährte und Begutachter Brechtscher Arbeiten ist „kein Unterschied zwischen einem Menschenleben und einem Wort“.²³³ Wie wir bereits feststellten, sind die Grundzüge der epischen Spielweise bei Meyerhold entlehnt, nur geht Brecht anders mit ihnen um. Während Meyerhold über die betont körperliche Spielweise auch

²³⁰ Friedrich Wolf, „Vom Untergang der Sprache“, in: *Die neue Schaubühne*, 1919/1, S. 13 f.

²³¹ F. Wolf, „Wort und Gebärde“, in: Paul Pörtner, *Literatur-Revolution 1910-1925*, I, Neuwied 1960, S. 208.

²³² Paul Kornfeld, *Die Verführung*, Berlin 1916, S. 202. Zwei Jahre später will er „das Mensch-Irdische zum Attribut“ der Kunst machen. Ders., „Der beseeelte und der psychologische Mensch. Kunst, Theater und Anderes“, in: *Das junge Deutschland*, Berlin 1918/1, S. 2.

²³³ Walter Benjamin, „Was ist das epische Theater?“, in: *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main 1966, S. 21

den Zuschauer in den *Bann* des Geschehens ziehen will, sieht Brecht 1927 als „das Wesentliche am epischen Theater [...], daß es nicht so sehr an das Gefühl, sondern an die Ratio des Zuschauers appelliert.“²³⁴ Auch wenn die Gewichtung zwischen Gefühl und Verstand in seinen Veröffentlichungen schwankt, ist für Brecht in der Rezeption das eindeutige Primat beim Verstand und, als Folge daraus, auch in der Produktion. Bedeutsam für diese Denkweise ist sicherlich, dass er wie Aristoteles, Diderot und Schiller die Bühne *von unten* betrat, d. h. sein eigener Zugang erfolgte über die Rezeption. Diese Grundrichtung war zeitlebens für seinen Blick auf die Bühne bestimmend. Insofern lassen seine Aussagen bsw. über Shakespeare auch auf weitgehendes Unverständnis für die Wirkungsweise einer Dramatik schließen, die sich eigener Prozessualität ausliefert.

Indem er jeden schauspielerischen Versuch, eine lebendige Figur zu entwickeln oder eine Situation zu etablieren, als mystisches Blendwerk verurteilt, entzieht er dem dramatischen Vor-Gang das Sein, erstickt ihn mithin im Keim. Brecht will die letzten Geheimnisse der Bühne offenbaren, nichts soll mehr verdeckt bleiben. Der epische Schauspieler „spielt so, daß man die Alternative möglichst deutlich sieht“²³⁵ Der konventionelle Schauspieler „verwischt die Art, wie er selber zur Figur kam, für den Zuschauer.“ Stattdessen

„[...] tritt er schon verwandelt vor ihn hin, als ein von nichts beeinflusstes, also auch anscheinend von nichts beeinflussbares Faktum, ein ganz allgemeiner, absoluter, abstrakter Mensch.“²³⁶

Jeder Versuch, Sein, d. h. auch Gegenwärtigkeit auf der Bühne zu etablieren, ist demnach zu unterlassen. Für Brecht „bedeuten alle Sätze und Gesten Entscheidungen, bleibt die Person unter Kontrolle und wird

²³⁴ Bertolt Brecht, „Betrachtungen über die Schwierigkeiten des epischen Theaters“, in: *Schriften zum Theater 1*, Gesammelte Werke Bd. 15, Frankfurt am Main 1963, 1964, S. 132.

²³⁵ Brecht, „Neue Technik der Schauspielkunst“, in: ders., *Schriften zum Theater 1*, a. a. O., S. 343.

²³⁶ Brecht, „Über den Beruf des Schauspielers“, in: ders., *Schriften zum Theater 1*, a. a. O., S. 399.

getestet.“²³⁷ Denn das Theater zeigt eine „Welt des Scheins“. Sie muss aber „möglichst viele „reale“ Züge aufweisen, damit „möglichst sorgfältig versteckt“ bleibt, „daß sie nur ein Schein ist.“²³⁸ Wir wollen hier nicht den immanenten Widerspruch analysieren; in der Tendenz zeigt sich, wie stark Brecht selbst dem Identifikationsmodell in Wahrheit verhaftet ist, wie er sich beim vehementen Lösungsversuch in dessen Koordinaten fatal verstrickt. Weil er die vollkommene In-Eins-Setzung von Schauspieler und Figur als (drohende) Möglichkeit sieht, muss er unweigerlich beim (abstrakten) Zeichen landen, um diesen „Zauber“ zu verhindern.²³⁹ In seinen Analysen des *unwissenschaftlichen* Theaters sticht eine fast paranoide *Berührungs-Angst* gegenüber allem hervor, was sich dem rationalen Erfassen entzieht: *Einführung, ungerneigte und wilde Emotionen, Passivität, Erleben und Erfahren*.²⁴⁰ Stattdessen strebt das *Theater des wissenschaftlichen Zeitalters* nach *Bewegung*, einer Bewegung als alleinigem Agens des Menschen: zur Produktion, weil der Mensch allein kraft seiner Ratio Regelmäßigkeit/Mittelmäßigkeit garantiert.²⁴¹

²³⁷ Brecht, „Neue Technik der Schauspielkunst“, in: ders. *Schriften zum Theater*, a. a. O., S. 343.

²³⁸ Brecht, „Über das Merkwürdige und das Sehenswerte“, in: ders., *Schriften zum Theater 1*, a. a. O., S. 339.

²³⁹ „Der Zuschauer musste aus der Hypnose entlassen, der Schauspieler der Aufgabe entbürdet werden, sich total in die darzustellende Figur zu verwandeln.“ Brecht unterstellt Stanislawski fälschlicherweise Totalverwandlung und führt als weiteren Beleg für dessen Mystizismus sein Vokabular an, das „seinen mystischen kultischen Charakter zutage“ fördere. Letzteres ist richtig. Vgl. „Neue Technik der Schauspielkunst“, a. a. O., S. 382.

²⁴⁰ Tabori berichtet von der Berührungsangst Brechts gegenüber dem Pathologischen wie überhaupt „allem, was Psychologie ist.“ Darüber habe „sich Brecht nie äußern wollen [...]“; er objektiviert sich.“ Wend Kässens (Hrsg.), *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*, a. a. O., S. 24.

²⁴¹ Der Bezug zu Schillers *mittleren Stimmung*, in der „Sinnlichkeit und Vernunft zugleich tätig sind“, und die er als *ästhetischen Zustand* „der realen und aktiven Bestimmbarkeit“ nennt, ist evident. Vgl. ders., *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, a. a. O., S. 83. Zudem wirkt die materialistisch orientierte Hegel-Rezeption, die statt *Wesen* und *Selbst Allgemeines* und *Konkretes* setzt. Die *Bewegung des reinen Geistes* wird, materialistisch gewendet, in *Produktion* übersetzt. Und um das telologische Prinzip zu vermeiden, muss ein *Werkmeister* alles in *Szene setzen*, die *Norm erfüllen*.

Im *Messingkauf* propagiert Brecht den *P-Typus* für seine neue Dramatik, weil dieser sich an den (ewigen) Bewegungen der Gestirne orientiert, obwohl diesen noch der „Mangel“ kleiner Unregelmäßigkeiten zukommt. Ähnlich verhält es sich mit der neuen Dramatik. Auch sie „muß die Bewegungen der Menschen nicht als mechanische darstellen“, jedoch „auf mittlere summarische Aussagen hinauswollen“, indem der Einzelfall, mit dem man es in der Dramatik zu tun hat, als solcher auch bezeichnet wird, „seine Abweichungen vom ‚Gesetzmäßigen‘ immer wieder angeben“ werden.

„Die Dramatik vom P-Typus, die auf den ersten Blick den Zuschauer so sehr viel mehr sich selber überlässt, setzt ihn doch mehr instand zu handeln. Ihr sensationeller Schritt, die Einfühlung des Zuschauers weitgehend aufzugeben, hat nur den Zweck, die Welt in ihren Darstellungen dem Menschen auszuliefern, anstatt, wie es die Dramatik vom K-Typus tut, der Welt den Menschen auszuliefern.“²⁴²

Hintergrund dieser Wirkungsästhetik, ist ein Handlungsbegriff, der, ganz im Sinne der Zwei-Welten-Theorie, geistige und körperliche Aktivität trennt, und letzterer einen Trieb/Willen, mithin psychische Ursachen fürs Handeln, voran setzt. Im Falle Brechts treffen wir wieder auf das Hegelsche Bewusstsein; dieses (bzw. *Bewusstheit*) wird zum Ausgangspunkt (richtigen) Handelns erklärt. Georg Simmel sieht darin einen „Rest jener populären Metaphysik, die, aus Anthropomorphismus und naivem Kausalbedürfnis hervorgegangen, vom Sprachgebrauch her der Wissenschaft vererbt ist.“ Simmel dreht den Spieß um, indem er, gemäß dem Spruch *der Appetit kommt beim Essen*, eine Theorie entwickelt, nach der Wille und Trieb nur ein „Bewusstseinsreflex“ der beginnenden Handlung bzw. der „schon stattfindenden Innervation“ sind.²⁴³

²⁴² Vgl. Brecht, „Der Messingkauf“, in: *Schriften zum Theater 2, Gesammelte Werke* Bd. 16, a. a. O., S. 541.

²⁴³ Georg Simmel, „Skizze einer Willentheorie“, in: *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900, Gesamtausgabe* Bd. 5, a. a. O., S. 133 f. Simmel sieht als reale Ursache für den Beginn aller motorischen Vorgänge einen unmittelbar vorausgehenden *Innervationszustand*, „dessen psychisches Signal dann das Triebgefühl bildet.“ (Ebd., S. 134) Wir werden im Weiteren sehen, dass diese Erkenntnis für die Tätigkeit des Schauspielers sehr weitgehende Auswirkungen hat.

Sinnvolles Handeln erfolgt bei Brecht, ganz im Gegensatz zur aristotelischen Sicht, immer nur als Bewirken. Sein Subjekt begibt sich in theoretischer und praktischer Hinsicht auf einen Selbst-Stand, von dem aus es sich die geschichtliche und natürliche Welt gegenüberstellt und in den Griff zu bekommen trachtet. Sein Handeln ist demnach zunächst theoretisch, als es der Objektwelt ihre Grundstruktur vorzuschreiben trachtet, statt sie ebenfalls als selbst-ständige, je eigene Zwecke in sich tragende Wesenheit anzuerkennen. Aristoteles bezeichnet diese Art des Handelns als *Poiesis* und trennt sie von jener der *Praxis*, die sich eingebunden sieht in den Weltzusammenhang.²⁴⁴ Da Brecht, wie eine große Mehrheit innerhalb der Moderne, jedes (gesellschaftliche) Handeln dem Primat des Bewirkens unterordnet, gibt es für ihn in der künstlerischen Arbeit kein Handeln, das sich einem Seienden aussetzt (*den Mensch der Welt ausliefert*) und dieses als ein noch nicht vollendetes Werden mit offenen Möglichkeiten begreift; sondern jeder Handlungsakt ist darauf aus, wilde, ungezügelte Natur zu bestimmen und zu beherrschen. Konsequenterweise wird damit auch der passive schauspielerische Akt des sich *Einlassens auf die Figur* dem Beherrschen als von der praktischen Vernunft entworfenen Gesetz unterordnet; mit der Folge, dass Entwicklung und Handeln der Figur dem nämlichen Prozess zugewiesen sind. Beides kennt immer nur Anfang des Handelns, weil das Subjekt sich stets als bewirkende Ursache versteht, die Wirklichkeit aufgreift, um sie zu verändern. Dieses *Sollen in Permanenz*, das kein Sein zulässt, verhindert jede Korrespondenz des Einen mit dem Anderen, demnach auch jeglichen Fluss der Ereignisse, mithin jede Bewegung aus sich selbst. Andererseits ist es einem Weltbild verhaftet, das sich absolut dem *Werden* verschreibt, weil es im *Sein* ausschließlich Stillstand und Erstarrung sieht.²⁴⁵ Als Marxist und Korsch-Schüler misstraut Brecht auch der idea-

²⁴⁴ Nach Aristoteles hat poetisches Tun sein „Endziel außerhalb seiner selbst“, was für die Praxis nicht der Fall ist, „denn wertvolles Handeln ist selbst Endziel.“ Aristoteles, *Nikomachische Ethik* VI, 5, 1140 b. Diese ist ganz im Sinne des *glückhaften Einklangs* mit dem normativ bestimmten Ganzen des allgemeinen Lebens sich selbst vollziehendes (individuelles) Handeln, das sich selbst Zweck ist. Es kommt dem nahe, was wir *ganzheitliches Denken und Handeln* nennen.

²⁴⁵ Die häufig anzutreffende Verwechslung des Seins als abstraktem Begriff mit dem Sein als der Gesamtheit der seienden Dinge vollzieht auch Brecht.

listischen Hegelschen Formel von der *Selbstbewegung der Idee*, weil sie ihm passiv und mystisch erscheint. Nach marxistischer Sicht lässt sie den Menschen als Subjekt der Geschichte außen vor. Deshalb orientiert sich Brechts Modell des epischen Theaters weitgehend an einem mechanischen Entwicklungsmodell heraklitischer Prägung, nach dem Bewegung in fest umschriebene Momente zerlegt, und ihr Träger jeweils in einem ihm reservierten Raum-Teil platziert ist. W. Benjamin schildert den Mechanismus in seinem Aufsatz *Was ist episches Theater* anschaulich anhand der Geste, die „zwei Vorzüge“ hat:

„Erstens ist sie nur in gewissem Grade verfälschbar, und zwar je unauffälliger und gewohnheitsmäßiger sie ist, desto weniger. Zweitens hat sie im Gegensatz zu den Aktionen und Unternehmungen der Leute einen fixierbaren Anfang und ein fixierbares Ende. Diese streng rahmenhafte Geschlossenheit jedes Elements einer Handlung, die doch als ganze im lebendigen Fluß sich befindet, ist sogar eines der dialektischen Grundphänomene der Geste.“²⁴⁶

Als Apologet des epischen Theaters ist es Benjamin offensichtlich entgangen, dass der Gestus durch den Charakter des Zeigens seine *Unauffälligkeit*, die als Garant für *Unverfälschbarkeit* fungiert, notwendig verliert. Er ist Zitat und insofern Reproduktion. Shuji Terayama, dessen Theaterarbeit der sechziger und siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts in starkem Maße von einem antirationalistischen Impetus geprägt ist, befasst sich kritisch mit Benjamins Gestus-Begriff: „Da er zitierbar, reproduzierbar ist, bietet das Theater Lehrmaterial für die Wirklichkeit [...]. Weitergabe von Wissen. Das heißt: Theater kann Erfahrung nicht weitergeben. [...] zu Wissen gemachten Erfahrungen kann man nicht begegnen.“²⁴⁷

Dazu verdammt er jeglichen existentialistischen oder individualistischen Seinsbegriffs, wie wir ihn bei Kierkegaard oder Schleiermacher antreffen.

²⁴⁶ In: Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main 1966, S. 9.

²⁴⁷ In einer Diskussion im Sommer 1970 zum Thema „Gewalt, Sexualität, Sprache, Theater und Politik“. In: Shuji Terayama, *Theater contra Ideologie*, hrsg. und übers. von M. Hubricht. Frankfurt am Main 1971, S. 60 ff. Der Autor trennt sich von jedem Versuch, Wirklichkeit abzubilden, stattdessen will er „Theater mitten in der Alltäglichkeit lebendig...machen.“ Als ein „Ort, der die Möglichkeit der Erfahrung als Milieu schafft. [...] Der Schauspieler, der die Erinnerung an das Leben vor dem Theater auf der

Ein weiterer Widerspruch zeigt noch eklatantere Folgen: Zunächst ist nach diesem Modell Bewegung eigentlich ausgeschlossen, denn kontinuierliche Bewegung lässt sich nicht auf Festigkeiten reduzieren, oder aber wir verfolgen nur einen Wechsel von unterschiedlichen Seinszuständen, die aber aufgrund der Bewegung niemals sich selbst finden, d. h. etablieren. Benjamin selbst bezeichnet den „Zustand“, den das epische Theater „aufdeckt“ als „Dialektik im Stillstand.“²⁴⁸ Zenons berühmter Einwurf gegen den Begriff der Bewegung, wonach der fliegende Pfeil in Wirklichkeit ruhen müsse, erfährt hier unfreiwillig seine Wiedergeburt.²⁴⁹ Fortwährendes Unterbrechen der Bühnenhandlung und Zeige-Gestus jeder Einzelhandlung verhindern mit voller Absicht den Fluss des Geschehens, jedes Moment ist atomisiert. Dazu gesellt sich die

Bühne zitiert, diese Erinnerung auf der Bühne spielt, kann nichts weitergeben, selbst dann nicht, wenn es sich um einen brutalen Mord handelt.“ Ebd. Es ist klar, dass hier Weitergabe an Material/Energie gebunden ist. Nach diesem Verständnis ist sie eine *Gabe*, die als solche im Empfänger weiterwirkt, seine eigene Begabung auffrischt, auffüllt; während reines Wissen erst den Umweg über den Geist des Rezipienten macht, was echte *Erfahrung* ausschließt. Deshalb ist für Terayama die „Zeit der Herrschaft des Logos über die Welt zuende“, weil es „Hochmut“ ist, „zu glauben das Theater könne etwas lehren.“ Allenfalls kann es *beunruhigen* und so den *emotionalen Boden* für Veränderung schaffen. Vgl. ebd., S. 63. Diese Position, die sich in der Tradition von Artaud sieht, wird sich als wichtige Wegmarke zu jenem Theater verstehen, dass den Charakter des Performativen in stärkerem Maße berücksichtigt.

²⁴⁸ Ebd., S. 20. Durch dieses Opak-Werden des Mediums geht, von Brecht auch beabsichtigt, die Ganzheit des Geschehens verloren, so dass man *vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sieht*. Die Entkopplung der implizit verbundenen Elemente durch bewusstes Beachten löst auch das implizite Wissen und Können auf. Wolfgang Blankenburg bezeichnet das in seinem gleichnamigen Buch als „*Verlust der natürlichen Selbstverständlichkeit*“. Vgl. ders., Stuttgart 1971.

²⁴⁹ Der fliegende Pfeil ruht demnach deshalb, weil er in jedem Moment in einem bestimmten Raumabschnitt ist, der seinem Raummaß entspricht. Deshalb hat der Pfeil keine Bewegungsmöglichkeit, er ruht in jedem Moment. Die gesamte Zeit besteht jedoch aus einzelnen Augenblicken, deshalb ruht der Pfeil immer. Anders ausgedrückt: wo ein Ding *ist*, kann es sich nicht bewegen, wo es nicht ist, kann es nichts tun und sich folglich nicht bewegen.

Distanz zur darzustellenden Figur, so dass der Schauspieler immer nur treibt, niemals sich dem Treiben aussetzen kann.

„Der Schauspieler muss eine Sache zeigen, und er muß sich zeigen. Er zeigt die Sache natürlich, indem er sich zeigt, und er zeigt sich, indem er die Sache zeigt. Obwohl dies zusammenfällt, darf es doch nicht so zusammenfallen, daß der Gegensatz (Unterschied) zwischen diesen beiden Aufgaben verschwindet.“²⁵⁰

Benjamin verweist mit Recht auf Parallelen zur Tieckschen *Dramaturgie der Reflexion*, um aber im nächsten Satz die neue Qualität des epischen Theaters zu unterstreichen, die durch eine *Dialektik von Theorie und Praxis* garantiert sei. In Wahrheit ist es natürlich ein Theater, dessen Vorgänge einer permanenten und gezielten Reflexion unterworfen sind, und zwar von Seiten der Bühne und des Parketts. Konsequenter wird im o. g. Programmheft das „epische Stück“ als „ein Gebäude, das *rationell* (hg. H. H.) betrachtet werden muß“²⁵¹, bezeichnet. Die Vielfältigkeit der Aufgaben, die vom Schauspieler in jedem Augenblick erfüllt werden *müssen*, verhindern jegliches Einlassen auf Figur und Situation. Einem unabdingbaren Produktionszwang ausgesetzt, unterwirft er sich absolut dessen Sollen.²⁵² Genuine Vorgänge sind der Theorie des epischen Theaters nach *Zeigen, Demonstrieren* und *Vorführen* von Abläufen,²⁵³ die jedoch eine Illusion von Aktivität vorgaukeln, weil sie die Empfin-

²⁵⁰ Aus dem Programmheft von *Mann ist Mann*. Zitiert nach W. Benjamin, *Versuche über Brecht*, a. a. O., S. 18.

²⁵¹ Ebd., S. 19.

²⁵² Eine Passage aus *Neue Technik der Schauspielkunst* verdeutlicht diese Zwangssituation: „Der Schauspieler *soll* seine Rolle in der Haltung des Staunenden und Widersprechenden lesen. Nicht nur das Zustandekommen der Vorgänge, von denen er liest, auch das Verhalten seiner Rollenfigur, das er erfährt, *muß* er auf die Waagschale legen [...] keine *darf* er als gegeben“ annehmen. In: *Schriften zum Theater 1*, a. a. O., S. 343. Die Forderungen scheinen unendlich, so dass man sich fragen muss, inwieweit der Schauspieler überhaupt etwas von seiner Rollenfigur „erfährt“.

²⁵³ Natürlich hat dieses Modell nie in Reinkultur stattgefunden. Die erhaltenen Aufzeichnungen vermitteln aber einen Eindruck von der Statuarik der realisierten epischen Spielweise, die keinesfalls Impulse zum Handeln setzt, weil sie diese ja nicht als Ursache für Handeln sieht.

dung von Passivität, das Affiziertwerden durch die realen Handlungen, die auch (quasi nebenher) durchgeführt werden, verdecken. Deshalb entwickeln sich auch keine Spannkkräfte zu einem wie auch immer gearteten Handeln, weil sich niemals ein *Gefühl* des Beginnens ergibt, das Ausdruck des sich abzeichnenden Handelns/In-Bewegung-kommen-des-Materials wäre. Nach Simmel ist diese „erste Innervation [...] selbst noch unbestimmt, keimhaft und lässt einer Mannigfaltigkeit möglicher Richtungen und Bestimmungen Raum [...]“.²⁵⁴ So greift sie unmittelbar, erweist sich als ansteckend, weil sie nach Ausbreitung/Zeiträumlichkeit strebt. Auf diese Weise wird sie körperlich, kann erneute Bewegung auslösen. Folgt man dieser Theorie erreicht das epische Theater das blanke Gegenteil seiner Absicht; denn es fordert zum Stillstand, weil es das *Wollen* als Interruptus in die Kausalkette der Handlungsabläufe setzt. In Wahrheit ist Wollen aber kein Glied „der in sich geschlossenen, in dem Handeln mündenden physischen Reihe“, sondern dessen „bloßes psychisches Mitklingen“²⁵⁵, mit dem sich das Bewusstsein in einem stillschweigenden Akt der Materialveränderung versichert. Stimmt diese Annahme, dann braucht es kein wie auch immer geartetes Unterbrechen der Handlung/„*Fixieren des Nicht-Sondern*“²⁵⁶, damit der Wille als Moment der Steuerung sich zeigt. Er fungiert per se als Korrektiv, und in jedem Moment von Unmittelbarkeit lassen sich viele Möglichkeiten erahnen, die der in Gang gesetzten Handlung offen stehen. In der lebendigen Darstellung konstituiert dieses Korrektiv die Spannung zwischen Sollen und Sein, die sich als Mikrokosmos des Dramatischen zeigt. Brecht winkt, während er die Handlung unterbricht, sozusagen mit dem Zaunpfahl, um Schauspieler und Figur *unter Kontrolle* zu *testen*. Seiner

²⁵⁴ Simmel, „Skizze einer Willenstheorie“, in: *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*, a. a. O., S. 135.

²⁵⁵ Ebd., S. 138.

²⁵⁶ Brecht verlangt, dass der Schauspieler „zu dem, was er macht, noch etwas ausfindig, namhaft und ahnbar macht, was er nicht macht; das heißt er spielt so, daß man die Alternative möglichst deutlich sieht [...]. Das was er *nicht* macht, muß in dem enthalten und aufgehoben sein, was er macht.“ Bert Brecht, „Neue Technik der Schauspielkunst“, in: ders. *Schriften zum Theater*, a. a. O., S. 343. Wie meist erschöpft sich Brecht auch hier in den Vorschriften, ohne dem Schauspieler in Wahrheit die *Technik* deren Herstellung zu erläutern.

Hypnose-Theorie nach, müssten alle nicht episch spielenden Schauspieler früher oder später im Wahnsinn enden.

Ein weiteres Moment unterschlägt die Methode der *permanenten Reflexion*: Jeder Versuch, die Welt herzuleiten, sei es aus Empfindungen oder Analyse, bleibt künstlich; denn die „Welt ist da, vor aller Analyse“²⁵⁷. Er rekurriert letztlich auf eine Art unverletzlicher (objektiver) Subjektivität, glaubt im *inneren Menschen* (Augustinus) ein immerwährendes konstitutives Vermögen zu fassen. Dabei gründet jede Reflexion auf ein Unreflektiertes, haftet ihr selbst Ereignischarakter an. Sie erscheint sich nur „als wahrhaftige Schöpfung, als Wandlung in der Struktur des Bewusstseins“. In Wahrheit muss sie die Welt unabhängig von ihrer Leistung, sie zu erkennen, annehmen als eine, „die dem Subjekt damit gegeben ist, daß es selbst sich gegeben ist.“²⁵⁸

Wie den Gestirnen ist auch jedem Menschen die Abweichung/Dezentrierung eingeschrieben, auch wenn er sich dessen nicht bewusst ist. Statt diese Abweichung mit dem Verweis auf den Mittelwert zu relativieren, hat das lebendige Theater seine Stoffe immer aus dieser Differenz entliehen. Weil die unterschiedliche Qualität von Trieb/Willen und Tat, die eine Ergänzung bzw. Harmonisierung beider kaum zulässt, erst jene Spannung erzeugt, die zur Ausgestaltung der dramatischen Figur notwendig ist. Am Mörder Woyzeck erleben wir, wie der Trieb/Wille zur Tat dieser nicht vorausgeht, sondern allein „die Bewusstseinsseite oder –folge der schon beginnenden Handlung ist“²⁵⁹, auch wenn die äußerlich erscheinende Tat erst nach Erkennung des Triebs (auch von Woyzeck selbst) einsetzt. Die Kluft/den Riss zwischen den physischen Handlungen und dem Willen als ihrem Reflex im Bewusstsein des Menschen zu untersuchen, schafft auch hier die innere Spannung für die fragmentarische Handlung. Letztlich überzeugt Meyerhold mit seinem Prinzip, physische Handlungen immer nur von physischen abzuleiten,

²⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1965, S. 6.

²⁵⁸ Ebd. Merleau-Ponty betont in Anlehnung an Husserl gleichfalls die Notwendigkeit, „diese Bewegung“ des „durch und durch Verhältnis zur Welt“ seins, „aufzuheben [...] außer Spiel zu setzen“, doch nicht, um dann zu reflektieren, sondern um sie „zu wachem Erleben und zur Erscheinung zu bringen“. Er nennt diesen Vorgang „Reduktion“ oder nach Eugen Fink „'Erstaunen' angesichts einer Welt.“ Vgl. Ebd., S. 10.

²⁵⁹ Simmel, „Skizze einer Willenstheorie“, a. a. O., S. 133.

mehr als Brecht, der primär den Willen als Impulsgeber sieht; ihm dadurch (unfreiwillig) eine Seelenenergie sui generis zuschreibt und Kant näher steht, als ihm lieb sein dürfte. Auch lässt er all die unendlichen Nuancierungen in Inhalt und Form der willensartigen Prozesse in seiner Dramatik ungenutzt. Zusätzlich nimmt er den Schauspielern Gestaltungsspielräume, die unmittelbar alternative Handlungsmöglichkeiten ahnen lassen. Die Frage, ob sich Entscheidungsmöglichkeiten in einem statischen Modell überhaupt aufzeigen lassen, ob sie nicht eher eine Dynamik voraussetzen, wollen wir hier nicht weiter verfolgen.

Nach G. Simmel lässt Kunst zwar „das Sein der Gestaltungen [...] draußen“²⁶⁰, etabliert aber im Fall des Theaters eine neue Form von Sein. Dieses ist Resultat eines Ineinandergreifens von purem Da-Sein des Schauspielers auf der Bühne und „Versinnlichung des nur geistig Gegebenen“ durch ihn. Brecht irrt, wenn er dem Theater nur Scheincharakter zuspricht und seine Möglichkeit nur darin sieht, im Kopf des Zuschauers eine *zurechtgeträumte* Welt, die „richtiger ist als die richtige“²⁶¹ als utopische Fiktion zu erzeugen. In Wahrheit steht das Theater jenseits des Gegensatzes von Sein und Schein, es suggeriert nicht Wirklichkeit sondern Wahrhaftigkeit. Wenn der Spieler die im Text vorgegebenen *Elemente der Realität* versinnlicht, setzt er sie als seine subjektiven „Ordnungen des Sinnenlebens“²⁶² der Raum-Zeitlichkeit der Bühne aus, lässt sie demgemäß real werden, indem er sie „aus dem Vorrat der (ideellen) Inhalte alles Seins“²⁶³ in ein neues, anderes Sein überführt. Er

²⁶⁰ Georg Simmel, *Vom Realismus in der Kunst. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908/2*, in: *Gesamtausgabe*, Hrsg. von Otthein Rammstedt, Bd. 8, S. 410. An anderer Stelle betont Simmel: „Das Sein hat auf der Bühne nichts zu suchen.“ Vgl. „Zur Philosophie des Schauspielers“, in: *Gesamtausgabe* Bd. 20, *Posthume Veröffentlichungen*, S. 193. Hiermit ist jenes Sein der Wirklichkeit gemeint, das inhaltlicher Gegenstand der Darstellung ist und das Naturalismus und Realismus meint simulieren zu können. H.-Th. Lehmann attestiert der Theaterfigur „immer nur *Ankunft*, nicht *Anwesenheit*“, ihre Qualität ist „*Darstellbarkeit*“ statt *Darstellung*. Vgl. ders., *Postdramatisches Theater*, a. a. O., S. 443.

²⁶¹ Vgl. Brecht, „Neue Technik der Schauspielkunst“, in: ders. *Schriften zum Theater*, a. a. O., S. 339.

²⁶² Ebd., S. 195.

²⁶³ Ebd., S. 194. Peter Brook, wiewohl in seiner praktischen Arbeit eher antibrechtisch, schätzt die Technik der *Verfremdung* dennoch, vergleicht sie mit

ist so Schöpfer einer neuen Welt, die sich im Akt der *Versinnbildlichung* auf der Bühne realisiert. Zugleich auch Bewohner dieser von ihm geschaffenen Welt und ihren Gesetzmäßigkeiten ausgeliefert, die in Analogie zu denen der Wirklichkeit stehen.

Für den Zuschauer ergeben sich „Qualitäten der Wirklichkeit“ oder auch „das Glück der Wirklichkeit“, ohne das die Wirklichkeit selbst sich in ihrem Sein zeigt. Diese „sekundären psychologischen Reaktionen“ zeigen sich nach Simmel auch dann, wenn das Kunstwerk nicht „durch rohe Illusion mit der Wirklichkeitsform seiner Inhalte zu konkurrieren trachtet“.²⁶⁴ Auch wenn die Anhänger des Illusionstheater in dem Bewusstsein arbeiten, die Dinge zu zeigen, *wie sie wirklich sind*, bringen sie in Wahrheit jedoch nur das zustande, was ihre subjektive physische und psychische Konstitution leisten kann. Dessen sind sich sowohl die Anhänger des naturalistischen Theaters, wie auch ihre Gegner nicht bewusst. Insofern greifen die Verbesserungsvorschläge der Moderne nicht; ihr Kampf gegen Illusion und Identifikation beschäftigt sich mit Chimären.

Wesentliche Ursache für diesen Kampf auf zwei Fronten ist eine doppelte Fixierung: auf die Wirklichkeit selbst und auf die der Wirklichkeit entlehnte Bühnenfigur, die Simmel als *Komplex des literarisch Erfassbaren* bezeichnet. Im Naturalismus sollen beide Komponenten möglichst authentisch, d. h. ihren inneren Gesetzmäßigkeiten entsprechend vom Schauspieler in der verkörperten Figur zum Einklang gebracht werden. Seinen Gegnern ist dieses Vorgehen zu affirmativ; sie wollen, wie bsw. Brecht, den Prozess der Harmonisierung unterbrechen, um so die *inneren Gesetzmäßigkeiten* der unakzeptablen Wirklichkeit durchschaubar und damit veränderbar zu machen. Beide Positionen glauben an die Wirkungsmacht eines Modells, das dem Schauspieler statt eigenständiger schöpferischer Tätigkeit lediglich Gestaltungsfunktion zu-

„Etwas-gegen-das-Licht-Halten“, weil sie durch ihren Grad an „*Unehrlichkeit*“ eine allzu romantische Haltung des Schauspielers verhindert, ihn dazu bringt, seine „eigenen Klischees (zu) erkennen.“ Vgl. Peter Brook, *Der leere Raum*, a. a. O., S. 124 u. 171. Diese Betonung der Brechtschen Qualitäten ist weniger zu verstehen als Propagierung seines Ansatzes, vielmehr als notwendiges Korrektiv gegenüber allzu großem Vertrauen, sich den körperlichen und emotionalen Impulsen absolut und ungezügelt hinzugeben.

²⁶⁴ Simmel, „Vom Realismus in der Kunst“, a. a. O., S. 408 f.

weist. Dessen Freiheitsproblem ist ihnen in seiner Tiefendimension gar nicht aufgegangen, sehen sie ihn doch verharrend auf dem Boden eines allgemeinen Seins, konfrontiert mit dem Sollen der künstlichen Textur des Dramas. Gefesselt in dieser Zwickmühle scheint ihnen für sein spezifisches Da-Sein und dessen eigenständiges schöpferisches Potential keinerlei Raum.

Konsequenterweise betritt bei Brecht der Schauspieler des epischen Theaters die Bühne als *Mensch ohne Eigenschaften*: „Er tritt leer an.“²⁶⁵ Auch wenn es hier auf die Figur bezogen ist, die sich erst „durch das Eingehen von Beziehungen zu anderen Figuren“²⁶⁶ entwickelt, ist dieses *leer* doch in einem umfassenderen Sinne gemeint. Der Schauspieler tritt in seinem (leiblichen) Selbst nicht in Erscheinung, er ist nur *Haltung*, zeigt nur *Interessen*.

„Um die Figuren darzustellen, muß der Schauspieler ihnen gegenüber Interessen haben [...]. Er muß seine Figuren gleichsam erziehen. So enthalten die Figuren zweierlei Ichs, die einander widersprechen, das eine davon ist das des Schauspielers. Als Schauspieler nimmt er teil an der Erziehung (planmäßigen Veränderung) seiner Figuren durch den Zuschauer. Er ist es, der diese letztere anregen muß. Er ist selber Zuschauer, und der Entwurf eines solchen Zuschauers ist die zweite Figur, die der Schauspieler zu entwerfen hat.“²⁶⁷

Abgesehen davon, dass Brecht wohl das zweite Ich der Figur meint (statt zweite Figur), ergibt sich aus dieser Konstruktion, dass auch der Figur keine *Eigenschaften* zukommen.²⁶⁸ Sie ist leerer Resonanzraum

²⁶⁵ Brecht, „Über den Beruf des Schauspielers“, a. a. O., S. 395.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Unter Punkt „6 Die Singularität der Figur“ fragt er zwar: „Wo ist er selber, der Lebendige, Unverwechselbare [...]?“ Um zu antworten: „Kein Zweifel, dieses ego muß dargestellt werden.“ Doch im Wie ergeht sich Brecht in wirren Floskeln vom Konkreten und Allgemeinen, um dann festzustellen, dass „unter Umständen gesellschaftliche Maßnahmen fehlen, welche seine Reaktion nach der Richtung der allgemeinsten (klassenmäßigen) hin noch ändern könnten. Für die Praxis (gesellschaftliche Behandlung)“ sieht er „etwas für uns Unbewegliches, ein Amalgam“, das den „Werkzeugen trotz“ und das er in der „Darstellung mitschleppen“ muss. Das Selbst also ein

von Haltungen und Interessen, die mit denen der anderen Figuren korrespondieren. Die Bühne wird so von einer Ansammlung leib- und seeleloser Gestalten bevölkert, getragen von körperlosen Schauspielern; diese *absolvieren* ihre „Parts [...] exakten Chauffeuren“ gleich, „die ihre Maschine gut behandeln“. ²⁶⁹ Platons Höhlenbewohner lassen grüßen.

Im Gegensatz zum aristotelischen Theater verlegt das epische Theater den gesellschaftlichen Diskurs nicht nur in die Handlung, sondern zusätzlich in die vormalig dramatische Figur. Diese erlebt nun nicht mehr die Fallhöhe/Spannung subjektiver Empfindungen, stattdessen muss sie Aspekte des Diskurses mittels des *gesellschaftlichen Gestus* aufzeigen/verdeutlichen. Sie lebt und agiert nun nicht mehr entlang des Risses, der ihr individuelles Sein durchzieht; sie bildet nur noch den Resonanzraum für dialektische Denkfiguren, die Widersprüche aufzeigen, richtiges und falsches Verhalten demonstrieren, politisches Handeln initiieren sollen. Einer *Monade* gleich, zeigt sich kein Wesen, das die Welt vorstellt, sondern sie *sich* vorstellt. Vom Zwang besessen, in jeder Figur möglichst umfassend deren gesellschaftliche Konfiguration zu erfassen, endet Brecht bei subjektlosen Gestalten, die letztlich weder ein Gegenüber haben, noch eines brauchen. Sie genügen sich selbst, weil sie sich selbst erklären. Zeigt sich das Wesen der Monade darin, die Gesamtheit aller anderen „vorzustellen“, so wollen Brechts Figuren mittels der dialektischen Spielweise *objektive Gesetzmäßigkeiten* aufdecken, denen der Mensch unterstellt ist, mit jenem Hang zu absoluter Objektivität, der alles Subjektive ausschließt. Weil eine Monade nichts als objektive Weltvorstellung *verkörpert*, erfährt sie ausschließlich andere objektive Welten. Erfährt das Subjekt sich als zur Absolutheit des Daseins gesteigert und derart dem Nicht-Greifbaren und Nicht-Begreifbaren ausgesetzt, muss es zwangsläufig bei einem objektiven Dasein Schutz suchen, ²⁷⁰ entleert sich allem leiblichen Sein. Der Schauspieler, im Bemühen, Hülle für diese Denkfabrik zu sein, lässt im Off sein eigen Fleisch und Blut zurück.

Utensil, das für das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters überflüssig und störend ist.

²⁶⁹ Ebd., S. 397 „Das persönliche Hineingehen, die Investierung von privatem Temperament [...] gefährdet beinahe immer die gedankliche Struktur der Szene.“ Ebd.

²⁷⁰ Leibniz nennt diese graduelle Erhöhung des Weltvorstellens „Apperzeption“. Vgl. G. Simmel, „Vom Sein und Werden“, a. a. O., S. 86.

In der Praxis griff Brecht gern auf kernige, blutvolle Schauspieler zurück, denen die Theorie des epischen Theaters weder Attitüden des Gefälligen noch der Charge austreiben konnte.

*

Schon in seiner ersten Abhandlung *Zur Philosophie des Schauspielers* von 1908 entwickelt Georg Simmel einen Ansatz, der die Differenz²⁷¹ als Kern des Dramatischen von der Figur in den Schauspieler selbst verlegt. Er sieht ein „Wunder“ darin, dass eine „spontane, aus dem Wesensgrunde [...] hervorbrechende Aeüßerung“, in Wahrheit einen „anderswoher gegebenen und geformten Inhalt zum Ausdruck“ bringt, der als „eine fremde, feste Notwendigkeit von jenem persönlichen, eigengesetzlichen Gefühl und Verhalten vorgefunden“²⁷² wird. Damit verneint Simmel sowohl „falsche Objektivität“, die den Schauspieler zur Marionette seiner Rolle macht, aber auch „falsche Subjektivität“, nach der die Rolle allein nach dem Schauspieler auszurichten ist. Stattdessen strebt er nach einem „Ideal“, das der Schauspieler mit seiner Individualität zu formen hat. Im Gegensatz zum bildenden Künstler tritt dieser mit seiner aktuellen Subjektivität in das Werk ein, und jenes bleibt „in den räumlich-zeitlichen Grenzen seines Daseins beschlossen“. So kennzeichnet das „Übergewicht der Personalität“²⁷³ die schauspielerische Leistung.

„[...] er bietet sich dar, das Tun und das Leiden, das man an ihm sieht, ist das seiner Person, die sich, scheinbar wie in der Realität des Lebens, damit entfaltet.“²⁷⁴

In diesem schöpferischen Prozess sieht Simmel die Harmonisierung „zweier, ihrer Wesenheit nach gegeneinander selbständiger Prinzipien“, und das Zusammenfallen „heterogener Seins- und Kraftreihen“.²⁷⁵ Indem er eine Trennlinie zieht zwischen Sinnlichkeit und Wirklichkeit, entbindet er den Künstler von der für jede Ästhetik fatalen Forderung

²⁷¹ Georg Simmel nennt es „den inneren Gegensatz“. Vgl. ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908* Bd. 2, Gesamtausgabe Bd. 8, a. a. O., S. 424.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Ebd., S. 428.

²⁷⁴ Ebd., S. 431.

²⁷⁵ Ebd.

nach wie auch immer gearteter Abbildung der Wirklichkeit; führt sein Tun quasi einer vierten Dimension zu, die sich den Gesetzen der Wirklichkeit²⁷⁶ entzieht. „Das Drama als Ganzes steht nicht an einem fixierten Punkt der Zeit, so wenig, wie des Raumes.“ Es zeigt sich zwar als „ein nach beiden Seiten hin fixiertes Gebilde“, dieses ist aber auf die „außerhalb seiner bestehenden, nach allen Dimensionen hin ins Unendliche erstreckten Ordnungen“ ausgerichtet. Die Bühne zeigt sich so in der ihr eigenen Raum-Zeitlichkeit, die mittels der „Ordnungen des Sinnenlebens“²⁷⁷ geschaffen und erfasst wird. Schöpfer und Ordner dieses neuen Gebildes²⁷⁸, das sich zwischen der abstrakten Zeitlosigkeit des Dramas und der sinnlich-konkreten Fixiertheit des Vorgangs in der Erfahrungswelt manifestiert, ist der Schauspieler. Dieser setzt sich in der praktischen Beschäftigung mit dem Text, d. h. in den *Proben* einem Prozess aus, in dem die ihm gemäße „künstlerische Versinnlichung“ sich allmählich verfestigt. Voraussetzung für das Gelingen ist eine „Einheit oder Analogie der Formgesetze“²⁷⁹ deren spontan Sinnlichem der Schauspieler folgt, weil sie das (unsinnliche) Ideelle des Stoffes geprägt haben. Der Schauspieler folgt demnach nicht inneren Gesetzmäßigkeiten der Natur, sondern denen des Schaffensprozesses, aus dem das Kunstwerk entstand. Er setzt sich diesem aus, öffnet so sein Äußeres für des-

²⁷⁶ Diese Trennung wird in der überarbeiteten Fassung „Zur Philosophie des Schauspielers“ von 1923 noch konsequenter herausgearbeitet. Hier ist „Wirklichkeit [...] etwas, was zur Sinneserscheinung *hinzukommt*, eine geheimnisvolle Verfestigung der Sinneseindrücke.“ Deshalb ordnet er sie auch dem Bereich des Metaphysischen, Unsinnlichen zu, der nicht zur Kunst gehört, die „sich im Sinnlichen hält“. In: Gesamtausgabe Bd. 20, a. a. O., S. 193. Wie wir am Beispiel der Quantentheorie sehen, ist diese Sicht jedoch keineswegs so metaphysisch, wie es Simmel schien. Im Gegenteil: Was auch Einstein nicht wahrhaben wollte, hat sich bestätigt: es gibt auch im Kleinsten keinerlei Konstanten. Vgl. Kap. 5.

²⁷⁷ Sie haben das „dichterische Gebilde“ erfasst und in die „Sinnlichkeit der Realität gesetzt“. Vgl. ebd., S. 195.

²⁷⁸ Simmel nennt es „die stilisierte Sinnlichkeit in der Bühnenerscheinung des Dramas“. Ebd., S. 196.

²⁷⁹ Ebd., S. 199. Diese Sichtweise steht im Gegensatz zu der von Aristoteles, der Analogien zwischen Bildungsstrukturen von *res extensa* und Kunstwerken fordert und so die Basis für die klassische Nachahmungstheorie schuf. Vgl. 6.3.4.

sen inneren Gehalt, macht sich *durchlässig*²⁸⁰. Es ist fast eine Binsenweisheit unter Theaterleuten, dass beim Spielen das Bewusstsein um die Ursachen und Hintergründe der Handlungen dem Schauspieler eher hinderlich ist. So spielt bzw. *erfüllt* derjenige, der seine Rolle rational gar nicht *erfasst* oder *begriffen* hat, meist besser als derjenige, der sie konstant reflektiert.

Für Simmel ist das *Künstlerisch-Sinnliche* „mehr als Sinnliches“, weil das, was es ausdrückt, „selbst schon ein künstlerisch Gestaltetes ist und deshalb nicht *neben* jener sinnlichen Gesamtheit liegt, sondern wirklich in sie hineingehe und sie durch sich selbst bereichern kann.“²⁸¹ Wäre es pur Sinnliches, gäbe es nur zwei einander widersprechende Möglichkeiten der Umsetzung: Entweder vollzöge sich die Umsetzung des Dramas von Seiten des Darstellers ausschließlich *aktiv*, dann bliebe das *Erleben* des, bzw. *Sich-Ausliefern* dem bereits Vorgefundenen aus, und dessen künstlerischer Gehalt würde geopfert.²⁸² (Denn der Schauspieler fügte seiner Sinnlichkeit allenfalls den rational erfassbaren Gehalt des Dramas hinzu, unterschläge also dessen ideellen; er spielte sich selbst mit/in den Worten eines anderen.) Im Falle der rein *passiven* Aufnahme, vorausgesetzt sie wäre möglich, bliebe das Selbst des Schauspielers außen vor, während das Drama als „schon fertige Kunst“²⁸³ sich quasi selbst aufführte/darstellte, indem es den Schauspieler als subjektloses Medium nutzte. Jedoch ist der Schauspieler weder die Marionette der Rolle, noch ist der literarische Text eine Matrix, aus der sich herauspressen lässt, was diese ihrem Wesen nach nicht enthält. Vielmehr steht das Tun des Schauspielers als ein Drittes, das „aus eigener Wurzel wachsend“²⁸⁴, weder die Wirklichkeit/Natur erschließen/abbilden noch das

²⁸⁰ Dieser Begriff ist in der Bühnensprache geläufig für den geschilderten Vorgang. Beim guten Schauspieler erfolgt die innere und äußere Gestaltung/Gestaltwerdung so kongruent, dass die Impulse für die physischen Handlungen einem Selbstlauf entspringen und ohne Bewusstsein der psychischen erfolgen, zu jenen aber in direktem Bezug stehen.

²⁸¹ Ebd., S. 199.

²⁸² Simmel sieht im *Inhalt* des Dramas, wie jedes Kunstwerks ein Dasein, das *Erleben* und *Wachsen* an ihm ermöglicht. Vgl. Ebd., S. 198.

²⁸³ Simmel weist an anderer Stelle nach, dass das Drama als „Komplex des literarisch erfassbaren“, dem jedes Sinnliche fehlt. Vgl. Ebd., S. 192.

²⁸⁴ Ebd., S. 202.

Drama *umsetzen* oder beide zu einer Synthese bringen will. Es ist sich „selbst das Ziel des Weges“ und keine Transferleistung für ihm äußerliche Ziele.

Als „schauspielerische Attitüde“²⁸⁵ ist diese Anlage in jedem Menschen mehr oder weniger angelegt. Im Alltag spielt eine Rolle, wer eine Uniform anzieht; er legt sich damit nicht nur eine neue Haut zu, denn die Hülle muss gefüllt werden. So setzt sich ein Sollen in Gang, das das Sein seines Trägers als Folge des Rollenverhaltens verändert. Letzteres mag noch so sehr der Individualität des Rollen- bzw. Uniformträgers entsprechen, es wird niemals identisch bzw. deckungsgleich mit ihm sein. Trotzdem geht der Rollenträger *wirklich/tatsächlich* in die vorgegebene Rolle hinein, sie wird Teil seiner subjektiven Wirklichkeit. Deren zunächst ideelle Form füllt sich, läßt sich auf mit seiner Existenz/seinem Dasein und wird so objektive Wirklichkeit.

„Dieses nun: dass der Mensch ein vorgezeichnetes Anderes als seine zentrale eigene sich selbst überlassene Entwicklung darlege oder darstelle, damit aber dennoch sein eigenes Sein nicht schlechthin verläßt, sondern das Andere mit diesem Sein selbst erfüllt und dessen Strömung in jene vielfach geteilten Adern leitet, deren jede, obgleich in einem vorbestehenden Flussbett verlaufend, das ganze innere Sein zu besonderer Gestaltung aufnimmt – das ist die Vorform der Schauspielkunst.“²⁸⁶

Andererseits sagt der Volksmund nicht umsonst, dass der Rollenträger mit deren Aufgaben, die nun seine sind, auch *wächst*. Er füllt nicht nur die Rolle aus, sondern je mehr und je besser er sie ausfüllt, umso mehr wird sie auch sein Wesen verändern. Der Schauspieler erfährt diesen reflexiven Mechanismus während einer intensiven Probenzeit und danach u. U. bei jeder Aufführung neu. Trotzdem zeigt seine Art der *Rollenerarbeitung* eine wesentliche Differenz zu der geschilderten Rollen-

²⁸⁵ Für Simmel ist die *schauspielerische Attitüde* eine ursprünglich angelegte „schöpferisch gestaltende Reaktion gewisser Naturen gegenüber den Eindrücken des Lebens“. Ebd., S. 203.

²⁸⁶ Ebd., S. 204. Für ihn geht „dieses Ein-Anderer-Sein [...] aus der tiefsten, eigensten Wesens- und Triebsschicht des Individuums“ hervor. „Daß dem Schauspieler die Rolle bis zu jedem einzelnen Wort vorgeschrieben ist, ist nur eine Zuspitzung...dieser allgemeinen, auch bei einer Improvisation geltenden Aufgabe.“ Ebd., S. 206.

annahme im Alltag: Sie erwächst nicht aus der Realität des Lebens, sondern aus einer von dieser abstrahierten Form, die, wie wir bereits aufzeigten, lediglich Analogien zur sog. Wirklichkeit enthält. Auch wenn kein Mensch die gesamte Wirklichkeit in seinem Tun erfassen kann, da sie nach G. Simmel ohnehin metaphysischer Natur ist, sondern nur Ausschnitte, Verkürzungen, subjektive Wahrnehmungsmomente von ihr für sich heraushebt, um sich in ihnen und mit ihnen zu orten; so geschieht dies doch weitgehend analog einer subjektiven Färbung, entspricht also jeweils individuellem Sein und dessen Wahrnehmung.

Dem Schauspieler dagegen sind diese Ausschnitte vorgeben. Möglicherweise widersprechen sie zunächst sogar seiner Wahrnehmung von Wirklichkeit, sind ihm womöglich *völlig fremd*. Trotzdem gehört es zu seinen Aufgaben, verlangt es der Beruf von seiner Verfasstheit, sich diesen ihm vorerst unbegreiflichen Wirklichkeitsanalogien anzunähern, sie sich zu *Eigen* zu machen.²⁸⁷ Es muss also in stärkerem Maße in seiner Natur/Anlage liegen, sich diesen fremden, unbekanntem Zonen des Daseins derart extensiv auszusetzen. Was bei anderen Naturen Blockaden und Ängste fördert, sollte bei ihm Freiräume schaffen, Horizonte öffnen, zu Überschreitungen ermutigen. Ein-Anderer-Sein-Wollen geht „aus der tiefsten, eigensten Wesens- und Triebsschicht des Individuums“²⁸⁸ hervor und äußert sich beim Schauspieler als Trieb, gelebte und erlebte Momente von Sein zu erzeugen, die nicht mit dem Selbst identisch sind.

Für Helmuth Plessner spielen Schauspieler „ein anderes Sein“, indem sie sich „von sich ablösen“ und in andere „verwandeln“. In diesem Wandlungsprozess „entfaltet“ sich deren Individualität, während sie „zugleich verschwindet“. Alle Vorgänge vollziehen sich aber „im Material der eigenen Existenz“. Während das Rollenspiel im Alltag nur „ein Stück“ des Selbst zur Abspaltung verlangt, umfasst beim Schauspieler

²⁸⁷ Das mag auch im wirklichen Leben mitunter der Fall sein, für den Schauspieler ist es die Regel.

²⁸⁸ Ebd., S. 206. Simmel spricht im Weiteren von „Erzeugung eines Bildes von Persönlichkeit“ etc. Mit dieser Formulierung fällt er hinter seine vorherige Analyse zurück. Es werden nicht nur dreidimensionale Bilder auf der Bühne erzeugt, sondern die lebenden Bilder enthalten eine vierte Dimension, die ihnen Sein/Leben zuspricht. S. 215 stellt er daher fest: Der Schauspieler „bietet sich *dar*, das Tun und Leiden, das man an ihm sieht, ist das seiner Person [...]“

„dieses Stück ihn selbst, als Leib und Seele“²⁸⁹. Durch diesen radikalen Schnitt vergewissert er sich seiner selbst bis auf den Grund, macht sich so durchsichtig für andere.

„Er selbst ist sein eigenes Mittel, d. h. er spaltet sich in sich selbst, bleibt aber, um im Bild zu bleiben, diesseits des Spaltes, hinter der Figur, die er verkörpert, stehen. Er darf der Abspaltung nicht verfallen, wie etwa der Hysteriker oder der Schizophrene, sondern muß mit der Kontrolle über die bildhafte Verkörperung den Abstand zu ihr wahren. Nur in solchem Abstand spielt er.“²⁹⁰

Gegenüber Simmel beobachten wir eine entscheidende Veränderung: das Verhältnis zwischen Rolle und Schauspieler-Selbst ist neu gewichtet. Der Schauspieler „mischt“ nicht mehr nur die Rolle mit der eigenen Individualität, sondern sein Selbst wird gleichfalls „mit dem Bild einer Rolle durchtränkt“.²⁹¹ Für Plessner wurde diese Wendung vollzogen, als die Maske des ritualisierten Theaters fiel, und der menschliche Körper als Äquivalent für sie zum *Vorschein* kam.

„Mit dem Fortfall der Maske wird der Leib selbst zum Kunstmittel. Der Darsteller bleibt hinter seinem eigenen Aussehen genauso verborgen, wie der kultische Tänzer.“²⁹²

Folgt man dieser Erkenntnis, erweisen sich jene Performanz-Theorien als fragwürdig, die davon ausgehen, dass der Akteur seinen Körper, bzw. sein Selbst „ungeschützt“ preisgibt. Dabei ist es eine Binsenweisheit unter Theaterleuten, das gerade Nacktheit und, als ihre Steigerung, *tatsächliche* Gewalt gegen den eigenen Körper in Wahrheit eine Schutzschicht/Maske voraussetzt, um jene Leichtigkeit der Darstellung zu erreichen, die gerade solche Akte der grenzenlosen Aussetzung verlangen; sie wird als intimer Vorgang in der Probenphase aufgebaut.²⁹³ Aber

²⁸⁹ Helmuth Plessner, „Zur Anthropologie des Schauspielers“, in: ders.; *Zwischen Philosophie und Gesellschaft*, a. a. O., S. 181 ff.

²⁹⁰ Ebd., S. 184.

²⁹¹ „Er *ist* nur, wenn er sich hat.“ Ebd., S. 185.

²⁹² Ebd., S. 184.

²⁹³ Deshalb können wir den Beobachtungen und Schlüssen von E. Fischer-Lichte am Beispiel der Performances von Marina Abramovic nicht folgen.

diese Maske lebt, wie jede gute Maske, weil sie durchwebt ist mit der aktuellen Befindlichkeit des Darstellers, d. h. sie offenbart. Trotzdem erfüllt sie auch jenen Schutz, den die Maske ihrem Träger zukommen lässt.

Was offenbart das Theater? Wenn es etwas zu offenbaren gibt, muss dahinter ein Geheimnis stecken. Die dargestellten Geschichten sind uns mehr oder weniger bekannt, die Spielweisen der bekannten Darsteller uns weitgehend vertraut. Es muss also etwas Drittes sein, das nicht im Text steht, das nicht zum handwerklichen Repertoire des Darstellers gehört. Für Simmel liegt es darin, „daß dieses sich unmittelbar darbietende, spontan ausströmende und wirkende Leben an einem anderswoher gegebenen und geformten Inhalt Ausdruck gewinnt“.²⁹⁴ Es fasziniert ihn, wie perfekt diese *ursprüngliche schauspielerische Attitüde* „in der Linie, die das Sollen von sich aus vorschreibt“, funktioniert. Sie funktioniert, weil der Schauspieler „aus der Spontaneität der Seele heraus will, was er nach dem Imperativ der Rolle soll.“²⁹⁵ Ist also jeder gelungene Darstellungsakt eine Parabel auf den kategorischen Imperativ Kants?

Plessners anthropologischer Ansatz ortet das Besondere des Darstellungsaktes darin, dass sich hier „in besonderer Hinsicht die menschliche Konfiguration“ enthüllt. Weil der Schauspieler das *schon sein muß*, zu dem er sich macht. Dieses ihm fremde Sein in der eigenen Existenz freizulegen, in dem er sich im Abstand betrachtet; sich quasi von außen zusieht, wie Mächte des scheinbar Fremden in ihm Wirkung zeitigen, das schafft die *eigentliche Spannung*. Dieser Vorgang ist immer neu, immer anders, für Zuschauer und Darsteller.

Sie schwanken zwischen phänomenologischer und analytischer respektive semiotischer Beschreibung, ohne ein Bezugssystem zwischen beiden Polen zu entwickeln.

²⁹⁴ Simmel, „Zur Philosophie des Schauspielers“, Gesamtausgabe Bd. 20, a. O., S. 216.

²⁹⁵ Ebd., S. 217. Er legt sich „den Imperativ [...] selbst auf [...], der einer rein ideellen Ordnung zugehört“, um in seiner Befolgung „eigenstes unabgelenktes Wesen“ zu entwickeln. Hinter dem Imperativ verbirgt sich jener „Wesensgrund [...], aus dem heraus der Dichter die Persönlichkeit geschaffen hat“. (Ebd., S. 216)

„Zwischen Natur und Gott, zwischen dem, was kein Selbst ist, und dem, was ganz Selbst ist, steht der Mensch, der sein Selbst sich präsentiert.“²⁹⁶

In all der Gebrochenheit, die ihm als Sonderwesen in dieser Welt zukommt. Ernst Blochs Diagnose des menschlichen Seins, das *sich nicht hat*²⁹⁷, klingt wie der Startschuss für das *anthropologische Experiment*²⁹⁸ Theater, in dem der Schauspieler sein Selbst der Auffassung des Seins in der Rolle aussetzt, um uns und sich selbst in der Spannung von Sollen und Sein der Exzentrik des Daseins zu vergewissern. Leitfaden während seiner gezielten Expedition zum Anderen/Fremden ist ihm das Eigene/Selbst, an dem er den aktuellen Status punktuell ortet, um sich im Strudel des unübersichtlichen fremden Terrains nicht zu verlieren.²⁹⁹ Der Rückbehalt des Selbst ist aber auch Garant für die Erhaltung des Spielcharakters während des *Experiments*. Dieser verweist immerzu auf die künstliche Einheit des Rollenträgers mit dem Dargestellten und die sich offenbarende dezentrierte (zufällige) mit sich selbst.

Das Theater schafft Sein als Materialität, die mehr ist als die Farbe auf dem gemalten Bild: Es lebt und wird belebt, setzt Vorgänge, die nicht nur Realität simulieren sondern enthalten und so ihrerseits neue Vor-

²⁹⁶ Plessner, „Zur Anthropologie des Schauspielers“, a. a. O., S. 191. Auf den ersten Blick scheint dieses Modell dem phänomenologischen von Ingarden und dem seines Schülers Dietrich Steinbeck verwandt, der das Theater auf eine „Grundsituation“, Wahrnehmung eines Schauspielers in einer fiktionalen Situation durch den Zuschauer, reduziert. Indem er dann aber das *Phänomen* Schauspieler in drei Ebenen spaltet, Person, Figur und als Schaltstelle dazwischen, den Rollenträger („eigenartige Gebilde“), kehrt er letztlich zum klassischen mimetischen Modell zurück; verstärkt es sogar, indem der Schauspieler neben der *Figur* ein zusätzliches *Gebilde* setzen muss. Der Praktiker rauft sich die Haare! Vgl. Dietrich Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970, S. 91. Der Praktiker rauft sich die Haare!

²⁹⁷ „[...] all dies empfindet sich nicht, es muss dazu erst aus sich herausgehen.“ Vgl. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1959, S. 49 ff.

²⁹⁸ Plessner subsumiert das dramatische Theater unter diesem Begriff. Vgl. ders., „Zur Anthropologie des Schauspielers“, a. a. O., S. 190.

²⁹⁹ Simmel sieht irrtümlich das „autochthone Dasein [...] ohne Rest in die vorgefundene Gestalt“ aufgehen. Vgl. ders., *Philosophie des Schauspielers*, a. a. O., S. 205.

gänge auslösen. Insofern ist der Schauspieler nicht nur Akteur, er ist zugleich Reakteur, wenn er dem auch von ihm ausgelösten Handlungsverlauf ausgeliefert ist. Konstantin Stanislawskis späte Betonung der *physischen Handlungen* reflektiert diese Tatsache.

2.2.4 Leidens-Spiele: Artaud

Für Stanislawski sind sie als Arbeitsmittel des Schauspielers zur Findung einer möglichst wirklichkeitsnahen Situation resp. Rolle lediglich Bestandteil der Probenphase. Bei Antonin Artaud rücken sie als *direkte Aktion* ins Zentrum der Aufführung. Allerdings rekurrieren sie für ihn nicht auf eine wie auch immer geartete Realität, sondern schöpfen aus einer *Über-Wirklichkeit*, die befreit ist von den „falschen Schatten“³⁰⁰ einer vorgeblichen Realität. Die ist in Wahrheit verstellt durch „Ideen, Logik, Ordnung [...] Vernunft“, deshalb will er diese „ins Nichts des Todes zurück“³⁰¹ schicken. Stattdessen sollen „Ideen, die mit der Schöpfung, dem Werden, dem Chaos zu tun haben und alle kosmischer Natur sind“³⁰² sich als magische absolut *wirksame Aktion* äußern. An anderer Stelle spricht er vom „Theater der Aktion schlechthin“³⁰³ und knüpft damit an den Fest/Kult- und Rauschgedanken der frühen Moderne an. Doch während dort Camouflage und augenzwinkernde Koketterie mit-schwingen, zeigt er sich bei Artaud mit bitterem/tödlichen Ernst, der seine Freunde und Mitstreiter aufschreckt. Seine *Herzesschrift* ist mit echtem Blut geschrieben.

³⁰⁰ Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, aus dem Franz. von Gerd Henniger, Frankfurt am Main 1969, S. 14.

³⁰¹ Antonin Artaud, *Die Nervenwaage und andere Texte*, aus d. Franz. übertr. von Dieter Hülsmanns u. Friedolin Reske. Die Auswahl der Texte besorgt v. Dieter Hülsmanns, Frankfurt am Main 1964, S. 88. Er spricht auch von „Verfaultheit der Vernunft“, an der „wir leiden“. Vgl. *Selected Writings*, New York 1976. zit. nach R. Bharucha, „Die Kollision der Kulturen“, in: W. Pfaff u. a. (Hrsg.), *Der Sprechende Körper*, a. a. O., S. 219.

³⁰² Artaud, *Das Theater und sein Double*, a. a. O., S. 96.

³⁰³ Ebd., S. 104.

„Ich weiß nicht, was das ist: die Dinge [...] jeder menschliche Zustand entzieht sich meiner Kenntnis, nichts auf der Welt kreist für mich. Ich leide entsetzlich unter dem Leben.“

Hier spricht die blanke Verzweiflung am Da-Sein. Auch in Gott findet er keinen Halt, der verfüge nur über ihn, bis zum Absurden, habe ihn lediglich leben lassen in einer „Leere aus Verneinung, aus verbitterter Verleugnung“ seiner selbst.

„[...] bis auf den geringsten Impuls hat er fühlendes und denkendes Leben in mir zerstört [...]. Selbst um in den Zustand des Selbstmords zu gelangen, muß ich die Rückkehr meines Ichs erwarten, benötige ich das freie Spiel aller Äußerungen meines Seins.“

Derart der Herrschaft über Körper und Geist verlustig, sieht er auch sein „ganzes Unbewußtes befehligt [...] durch Impulse.“³⁰⁴ Zwischen sich und der Welt sieht er den „Bruch gänzlich vollzogen“.³⁰⁵ Hier zeigt sich keinerlei mimetisches Gebaren mehr, sondern Geist und Körper des Künstlers sind diesem verlustig Werden an der Welt total ausgesetzt. Derart selbstlos konzipiert, erweist sich Artauds Theaterarbeit als *magische Operation*³⁰⁶ am eigenen Organismus, den Bruch immerfort zementierend. Dieser Umstand ist von Mitstreitern und Epigonen in seiner vollen Dimension nicht beachtet worden. Permanente Überschreitung der Grenze zum Anderen, Unbekannten, ohne Halt im Eigenen/Selbst³⁰⁷

³⁰⁴ Artaud, *Die Nervenwaage und andere Texte*, Frankfurt/Main 1964, S. 58.

³⁰⁵ Ebd., S. 100.

³⁰⁶ Er selbst benutzt diesen Begriff in unterschiedlichen Zusammenhängen, um die unmittelbar physische und sinnlich wahrnehmbare Tätigkeit zu bezeichnen, die an die archaischen Rituale gemahnt. Fatalerweise überträgt er diesen selbstlosen Zustand auf den Schauspieler, mithin auf jeden Künstler, der sein Dasein/sich selbst opfernd dem Zuschauer darbietet. Die Bezüge zu Jesu Kreuzigung sind unübersehbar.

³⁰⁷ Grotowski weist in seinem Essay *Er war nicht ganz er selbst* auf diesen Umstand hin. Vgl. ders., *Für ein armes Theater*, Berlin 1994. Deshalb sieht er auch seine Hinwendung zum orientalischen Theater als *einzigste Fehlinterpretation*, weil er stets das *Unbekannte mit dem Unbekannten*, das *Magische mit dem Magischen* erkläre. H. Plessner betont, dass der Schauspieler in seinem Selbst stets diesseits der Grenze ist.

ist Grundlage seines Ansatzes und insofern auch Forderung an den Schauspieler. Sie kennt keinerlei Trennung zwischen Künstlerischem und Psychotischem, im Gegenteil, das eine bedingt das andere. Aber beider Wirkungsmechanismen werden von Artaud nicht in der Person des Schauspielers angesiedelt, sondern als umzusetzende Forderung an ihn erhoben. Er ist wie bei Meyerhold Material, dem vom *alleinigen Schöpfer*, dem Regisseur bzw. *Exorzisten*³⁰⁸ die notwendigen Qualitäten oktroyiert werden; nicht handelnde Person, nur Träger und Opfer einer Handlung, in der „körperliche, gewaltsame Bilder, die Sensibilität des Zuschauers, der im Theater wie in einem Wirbelsturm höherer Kräfte gefangen ist, zermalmen und hypnotisieren.“³⁰⁹ Indem sich Artaud in seinem Selbst auf Gedeih und Verderb der *magischen Operation Theater* aussetzt, ist ihm der Blick auf die Mechanismen der Bühne verstellt. Also klammert er sie in Wahrheit aus und verfolgt letztendlich eine Wirkungsästhetik, deren Perspektive allein dem Blick des Rezipienten folgt. Ihm gilt sein ganzes Augenmerk. Für ihn und mit ihm findet das Ereignis statt; d. h. er ist Mitarbeiter des Regisseurs, Voller der dessen Konzepts. Der Schauspieler ist „eine Art passives, neutrales Element, weil ihm jede Initiative aufs strengste untersagt bleibt“, er ist Erfüllungsgehilfe, dessen Tätigkeitsfeld sich erstreckt von „gut seufzen“ können bis „eine Rede mit all seiner persönlichen Überzeugungskraft bestreiten“. Dazwischen „liegt die ganze Spanne zwischen Mensch und Instrument.“³¹⁰ Die Erwähnung der *persönlichen Überzeugungskraft* sollte uns nicht täuschen. Artaud meint damit lediglich *mimetisches Vermögen*, das für ihn losgelöst vom körperlichen Selbst des Spielers ist. Dieses wird ganz Material für die Bühne. Wir verwiesen schon auf die christlichen Bezüge seines Ansatzes, die sich (wie bei Stanislawski) auch in der Diktion zeigen. Noch stärker sind diejenigen zum archaischen Ritual, dessen Abläufe Artaud nahezu kopiert. Anstelle des Tiers, das dort sein Leben opfert, steht hier der Schauspieler, dessen Vernichtung/Zerstörung Voraussetzung für die angestrebte Wirkung beim Zuschauer ist.³¹¹ Konfrontiert mit womöglich blutigen Konsequenzen des

³⁰⁸ Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main 1969, S. 97 f.

³⁰⁹ Ebd., S. 86 f.

³¹⁰ Ebd., S. 106.

³¹¹ Vgl. die entsprechenden Ausführungen in Kapitel 4.1.1 und 4.1.4.

Die Einschätzung vieler (auch kritischer) Nachfolger, Artaud habe die Bühne freigemacht, entfesselt von den Zwängen des Sollens, des leeren

Ansatzes, weicht Artaud aus, indem er „jene Grausamkeit, die wir uns gegenseitig antun können, indem wir einander zerstückeln“, ausschließt und stattdessen „die sehr viel schrecklichere und notwendigere Grausamkeit, welche die Dinge uns gegenüber üben können“,³¹² anführt. Die Antwort auf die Frage, von wem diese dann auf der Bühne in ihrer Unmittelbarkeit getätigt oder vollzogen werden, bleibt Artaud schuldig. Stattdessen führt er *gewisse Begriffe* an, „die alles lenken und leiten“ und „ihre Energie in sich tragen“,³¹³ die im Zuschauer dessen verborgene Energien freisetzen.

Wir erleben nun nicht mehr die Aktion schlechthin, sondern sehen uns konfrontiert mit einer „Metaphysik des Wortes“, in der „Wörter zu Zauberformeln“ werden. Um dann mit einem „Lyrismus der Gebärde“ zu

Aktionismus etc. können wir nicht teilen. In der Tat suchte er eine „Schar geweihter Schauspieler und Regisseure [...], die aus ihrer eigenen Persönlichkeit eine endlose Folge leidenschaftlicher Szenenbilder“ schaffen. Aber Voraussetzung für diesen Akt ist wie bei Stanislawski die völlige Aufgabe des Eigenen, zugunsten von etwas, das Brook „Geheil“ oder „Totem“ nennt, und das er in Kontakt stehend mit den „eigenen Repressionen“ sieht. Er fragt sich, ob dieser Vorgang etwas „offenbart“, ob dieser Kontakt „schöpferisch, therapeutisch“ ist. Oder ob uns „Artaud mit seiner Leidenschaft“ nicht „zurück in eine Unterwelt, fort vom Streben, fort vom Licht“ zerrt. Die folgenden Fragen sind eher als Resümee zu verstehen, weil Brook zu höflich ist, um Artaud vollständig zu verdammen: „Gibt es einen faschistischen Ruch im Kult der Unvernunft? Ist es ein Kult des Unsichtbaren, Anti-Intelligenten? Ist es eine Leugnung des Verstandes?“ Vgl. Peter Brook, *Der leere Raum*, aus d. Englischen v. Walter Hasenclever, a. a. O., S. 76 f. In Wahrheit interessiert sich Artaud sowenig für den Schauspieler, wie er sich für sein eigenes Selbst/für sich selbst interessiert. Hinter der völligen Preisgabe der eignen Existenz verbirgt sich mitunter Eitelkeit, die alles Authentische erschlägt. Die Fotos, die ihn als Darsteller zeigen, bezeugen dies m. E. eindeutig.

³¹² Ebd., S. 84. An anderer Stelle spricht er von „Grausamkeit im kosmischen Sinn der Unerbittlichkeit [...]. Wenn der verborgene Gott schafft, folgt er der grausamen Notwendigkeit des Schaffens, die ihm selbst auferlegt ist. Und das Theater im Sinne fortgesetzter Schöpfung und völlig magischer Handlung gehorcht dieser Notwendigkeit.“ Vgl. Antonin Artaud, *OEuvres Complètes*, Bd. 5, Paris 1964, S. 155. Zit. nach Fiebach; *Von Craig bis Brecht*, a. a. O., S. 176.

³¹³ Artaud, *Das Theater und sein Double*, a. a. O., S. 84.

korrespondieren, sowie „das Empfinden für eine neue und tiefgründigere Geistigkeit“ zu wecken.³¹⁴ Unvermittelt ist das Bühnengeschehen zu einem semiotischen System mutiert: nicht Leidenschaften erscheinen und Flammenherde züngeln, nicht *Vollständiges*, *Echtes* ereignet sich, sondern *Hieroglyphen* werden nun gezeigt, die zu entschlüsseln sind.

Wie im asiatischen Theater, das für Artaud stilbildend war, das er aber nur funktional und oberflächlich rezipierte und deshalb im Wesen auch nicht erfasste³¹⁵, gibt sich der Wert der Darstellung aus den Zeichen, die für den Zuschauer gesendet werden. Auch wenn der Körper des Darstellers zu höchstem expressiven Ausdruck gebracht wird, tangiert dies nach Artaud niemals dessen Existenz, sondern nur die des Schöpfers/Künstlers und Zuschauers. Er steht hiermit in der Tradition einer Denkbewegung, der wir seit Diderot immer wieder begegnen: Je stärker der (sinnliche) Ausdruck *in* der Darstellung verlangt ist, umso weniger wird die reale Involviertheit des Schauspielers vorausgesetzt. Artaud schreibt zwar, dass „gerade deshalb menschliche Wesen auf dem Theater“ sind, weil durch sie die „der gemachten Gebärde innewohnende Kraft zum Vorschein zu bringen“ ist, aber „Kunst machen“ bedeutet für ihn, „eine Gebärde ihres Widerhalls im Organismus“ (des Darstellers) zu „berauben“. Derart gezügelt wird sie deshalb von ihm auch nur *gemacht*. Macht er sie „unter entsprechenden Bedingungen und mit der erforderlichen Kraft“, findet sie ihren Widerhall im Organismus des Zuschauers und entwickelt dort eine „der gemachten Gebärde entsprechende Haltung“. Er vergleicht diesen Mechanismus mit der Wirkung von Flötentönen auf Schlangen und nennt ihn „eine sehr durchdringende, sehr lang anhaltende Massage“.³¹⁶

Artauds Forderung nach absoluter Gegenwärtigkeit im Theater, die Zustände von Trance und Hypnose zulässt, bezieht sich vornehmlich auf das Publikum und dessen Verhältnis zum Akt der Aufführung. Er sieht es in der Rolle eines Kranken, welcher in einem der Psychoanalyse vergleichbaren Prozess von Seiten der Bühne geheilt wird. Arzt und Heiler ist der Regisseur, der in Anlehnung an Platons Demiurg, eine Welt der Grausamkeit, des Überrealen entwirft, in die der Zuschauer

³¹⁴ Vgl. ebd., S. 96 f.

³¹⁵ Nach R. Bharucha degradiert er die Aufführungstraditionen des Ostens zu „austauschbaren Erscheinungen in einem amorphen System.“ Ders., „Die Kollision der Kulturen“, a. a. O., S. 220.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 86 f.

während der Aufführung geworfen ist. Von dieser Welt aller „Double des Theaters“³¹⁷ wird der Zuschauer *angesteckt*; durchlebt er sie, wird er die gewünschte Heilung erfahren. Artaud verfolgt im Hinblick auf die Rezeption das klassische Einfühlungsmodell und kommt notwendig auf die aristotelischen Begriffe Illusion³¹⁸ und Katharsis. Bezüglich der Produktion hängt er einem semiotischen Modell an, in dem Erhabenes erscheint, dessen Qualität nicht genuin ist (es gibt nur Quantität) sondern allein mittels Einbildungskraft des Zuschauers zum Tragen kommt. Das Modell entspricht ziemlich genau Kants *Erhabenem* in *Kritik der Urteilskraft*.³¹⁹ Artaud lädt es auf mit Mystizismen, schwört auf *engsten rituellen Zusammenhalt* von (heiliger) Handlung und (gläubiger) Gemeinde, so dass eine *räumlich-körperliche Sprache* (spezifische Kommunikation) reale und künstlerische Ebenen vollständig miteinander verschmilzt.

„Und so wie im Raum keinen unbesetzten Fleck, wird es auch für Geist und Sensibilität des Zuschauers keine Atempause und keinen leeren Fleck geben. Das heißt: zwischen Theater und Leben wird es keine reinliche Scheidung, keine Unterbrechung mehr geben.“³²⁰

Dieses absolute Sein der Zuschauer wird erkaufte mit einem absoluten Sollen von Seiten der Darsteller. Unter der Metapher „*Ausdrucks des Raums*“ werden eine Reihe von Forderungen an sie gestellt, die vorzüglich handwerklich-technische Fähigkeiten voraussetzen und zum Einsatz fordern: „Intonation, [...] sichtbare Sprache der Gegenstände, der Bewe-

³¹⁷ Für Artaud sind diese Doubles „die Metaphysik, die Pest, die Grausamkeit, das Energie-Potential, das die Mythen macht.“ Da die Menschen diese im wirklichen Leben nicht mehr „verkörpern, so verkörpert sie das Theater.“ Artaud, *OEvres Complètes*, Bd. 5, a. a. O., S. 272 f. Hier folgt Artaud den Spuren des mythischen Theaters, ohne dessen Involviertheit der Tänzer/Darsteller zu berücksichtigen. Vgl. 5.3.2. u. 5.4.1.

³¹⁸ „Das Theater wird erst dann wieder es selbst werden, das heißt echtes Illusionsmittel darstellen können, wenn es dem Zuschauer entsprechende Traumniederschläge liefert [...]“ Im Weiteren spricht er von „Rechten der Imagination“. Vgl. Artaud, *Das Theater und sein Double*, a. a. O., S. 98.

³¹⁹ Was Kant allerdings nur auf die Natur angewendet sieht. Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., B 76 ff.

³²⁰ Ebd., S. 135, Vgl. auch 97-107.

gungen, der Haltungen“, etc. Das alles soll „bis ins Zeichenhafte erweitert werden, indem man diese Zeichen als eine Art Alphabet ordnet.“ In Kombination mit bühnentechnischen Aktivitäten wird schließlich eine Ordnung geschaffen, die „aus Figuren und Gegenständen richtige Hieroglyphen bildet und sich ihrer Symbolik und ihrer Korrespondenzen in Bezug auf alle Organe und auf allen Ebenen bedient.“³²¹ Letztlich möchte Artaud „den Geist [...] körperlich auf die Bahn von *irgendetwas* (hvgh. H. H.) bringen“. Deren unbekanntes Seiten wahrzunehmen sollen die *Sinne geschärft und verfeinert* werden.

Im Gegensatz zu Brechts geschlossenem semiotischen System, das bei Darstellern und Zuschauern ans Denken appelliert und Mobilisierung sozialer Phantasie anstrebt, möchte Artaud auf Seiten der Zuschauer allein deren Sinne schärfen, dabei aber jegliche Reflexion ausschließen. Für ihn gibt es keine Möglichkeit von Erkenntnis, stattdessen zeigt er sich als Anhänger einer Phänomenologie, die Wahrnehmung „ohne jede Vermittlung von Erscheinungen“³²² postuliert. Was von Seiten der Bühne an Wahrnehmbarem produziert wird, ist aber nicht Konkretes, sondern Symbolisches, Geistiges. Indem das leibliche Selbst der Darsteller als Leerstelle behandelt wird, ist ihr Agieren weder in Vorgänge noch in Figürlichkeit eingebunden. Ihr Dasein ist auf seine Wesenheit reduziert, insofern sind sie selbst nicht existent.³²³ Allein der Geist ihrer

³²¹ Ebd., S. 97.

³²² Nach der Phänomenologie existiert keine unüberwindliche Schranke für unmittelbare Wahrnehmung, die Artaud meint mit seinem Theater der Grausamkeit überbrücken zu müssen. Husserl bezeichnet es als *prinzipiellen Irrtum* zu meinen, dass ein Ding uns *prinzipiell* nie in einer „adäquaten, das leibhaftige Selbst ohne jede Vermittlung durch „Erscheinungen“ gebenden Wahrnehmung“ gegeben sei. Vgl. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Erstes Buch: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, hrsg. von Walter Biemel, in: *Husserliana* Bd. III, Haag 1950, S. 98. Deshalb erscheint der verbissene Kampf gegen solche vermeintlichen Widerstände mitunter als einer gegen Windmühlenflügel.

³²³ Das zeigt sich besonders in seinem Aufsatz *Ein Gefühlsathlet*: Zunächst scheint sich Artaud dem Körper des Schauspielers zuzuwenden. In Wahrheit zielt seine Untersuchung jedoch auf einen entleerten Leib, dem jedes personale Attribut ausgetrieben ist: „Der begabte Schauspieler findet in seinem Instinkt, was [...] er zur Ausstrahlung bringen muß; aber er würde sehr erstaunt sein, wenn man ihm eröffnete, daß diese Kräfte [...] wirklich existieren.“

Vollzüge materialisiert sich für die Zuschauer. Diese Trennung von Wesen und Existenz vollzieht eine absolute Reduktion der Welt, indem deren Bewohner stets nur die Zustände ihrer selbst erleben. So, wie im transzendentalen Idealismus die Welt nur noch als bloßes Korrelat der Erkenntnis erscheint, zeigt sie sich in dieser Form des Sensualismus nur als Zustand des Bewusstseins. Deshalb gibt es für Artaud auch keinerlei Abstand mehr zwischen Traum, Rausch und Wirklichkeit. Alles ist einer reinen „Phänomenologie des Leidens“³²⁴ unterworfen. Es gibt auch keinerlei Bewegung, denn alles ist Wesen und deshalb immer zugleich. Die Tatsache, dass jeder Augenblick, im Leben wie auf der Bühne, mein Wahrnehmungsfeld mit Eindrücken auch flüchtigster Art erfüllt, die ich zwar niemals mit dem wahrgenommenen Kontext umfassend verbinden kann, die ich aber gleichwohl dem Geschehen unmittelbar zuordnen kann, wird von Artaud ignoriert.

*

Wahrnehmung ist der Phänomenologie nach, weder Wissenschaft von der Welt noch ein Akt wohlervogener Stellungnahme. Aber sie ist „der Untergrund, von dem überhaupt erst Akte sich abzuheben vermögen und den sie beständig voraussetzen.“³²⁵

tieren [...]. Damit man sich seiner Gefühlwelt bedienen kann [...] muß man das Menschenwesen als ein Double sehen [...].“ (*Double*, S. 140) Der Schauspieler folgt demnach den Vorgaben eines Meisters bzw. Yogi, um das in seinem Körper zu finden, zu dem er selbst keinen Zugang, keine Wahrnehmung hat. „Von vorneherein die Punkte des Körpers zu kennen, die es anzurühren gilt, heißt den Zuschauer in magische Trance versetzen.“ (*Double*, S. 147) Techniken, die in fernöstlichen Ritualen den eigenen Körpers in Ekstase bringen, sollen hier den Zuschauer solcher Aktion „anstecken“. Auf die Fehlrezeption des von Artaud sog. *orientalischen Theaters* verwiesen wir schon. Die körperliche und geistige Verfassung des Schauspielers bleibt ausgespart.

³²⁴ Vgl. Susan Sonntags gleichnamigen Essay *Im Zeichen des Saturn*, Essays, München, Wien 1981.

³²⁵ Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a. a. O., S. 7.

Brecht und Artaud verbindet der zentrierte Blick auf das Parkett. Dieses setzt sich bei Artaud einer unmittelbaren Transformation aus³²⁶, während Brecht auf eine nachhaltige Wirkung setzt, die, durch Reflexion ausgelöst, zu politischem Handeln führt. Artaud glaubt nicht an gesellschaftliche Veränderung, wie er auch jedwede Entscheidungsfähigkeit und –möglichkeit des Menschen ausschließt: „Wir sind nicht frei. Und noch kann uns der Himmel auf den Kopf fallen. Und das Theater ist dazu da, uns zunächst einmal dies beizubringen.“³²⁷ Deshalb steht im Zentrum seines Theaters auch nicht der einzelne Mensch, sondern allenfalls die Gattung/*Masse*, die zudem der Dingwelt/den *Dingen* erbarmungslos ausgeliefert ist.

„Vom Standpunkt des Geistes bedeutet Grausamkeit Unerbittlichkeit, Durchführung und erbarmungslose Entschlossenheit, nicht umkehrbare, absolute Determination.“³²⁸

Wie Brechts *dialektisches Theater* zur realen Aktion treiben will, möchte Artauds *Theater der Grausamkeit* jegliche reale Aktion unterbinden, ja, es will die „Nutzlosigkeit der Handlung“ lehren, „die, einmal ausgeführt, nicht mehr ausgeführt werden kann“. Stattdessen preist es „den höheren Nutzen des von der Handlung ungenutzten Zustands, der [...] *umgekehrt*, die Sublimierung hervorruft.“³²⁹ Statt Anregung/Impuls zum Handeln also Läuterung, Reinigung und Transformation: die „niedere Sinnlichkeit“ wird durch körperliche Mittel attackiert in reine Kräfte gewandelt. Diese mobilisieren im Kopf des Zuschauers (wie des

³²⁶ Bernd Mattheus spricht im Vorwort zu *Das Theater und sein Double* von „Suggestionstechniken zur emotionalen Handhabung des Zuschauers“. Vgl. Artaud, *Das Theater und sein Double*, a. a. O., S. 225.

³²⁷ Artaud, *Das Theater und sein Double*, a. a. O., S. 85.

³²⁸ Ebd., S. 109. Die Stücke Becketts diesem apodiktischen Determinismus Artauds zuzuordnen, wie das teilweise geschieht (M. Braun, F. Rellstab, J. Fiebach, J. Kott), ignoriert das komisch-groteske Spiel deren Figuren mit ihren Unausweichlichkeitsphantasien.

³²⁹ Ebd., S. 87. „Ein wirkliches Theaterstück stört die Ruhe der Sinne auf, setzt das komprimierte Unbewusste frei, treibt zu einer Art virtuellen Revolte, die übrigens nur dann ihren ganzen Preis wert sein kann, wenn sie virtuell bleibt und den versammelten Kollektiven eine schwierige und heroische Haltung auferlegt.“ Ebd., S. 30.

Dichters) „übernatürliche Bilder [...], ein Blut von Bildern, eine blutige Bilderfontäne“, die ihn fühlen lassen, „wie eine höhere Aktion durch ihn hindurchgegangen ist“, und ihm so „die außergewöhnlichen, wesentlichen Bewegungen seines Denkens“ vor Augen führen. Artaud spricht insofern einer Bewusstseinsweiterung das Wort, als er „Gewalt und Blut in den Dienst der Gewalt des Denkens“³³⁰ stellt. Wie ihm das orientalische Theater nur Konstrukt war, dem er sein eigenes Kopfkino aufpfropfte, ist ihm auch die reale Bühne nur Modell für sehr intime Leidensphantasien, nie Ort für Praxis, nie Raum für reale Menschen. Die *höhere Aktion*, welche Simmel und Plessner im theatralen Vorgang sehen, wenn sie dem Schauspieler im Prozess seiner Darstellung/ Verkörperung eine derartige Erhöhung zutrauen, ordnet Artaud Zuschauer und Dichter zu. Beide erleben den Vorgang der Darstellung wie eine psychedelische Droge, die ihr Denken in unbekannte Bahnen lenkt. Die Droge selbst, mithin der reale Bühnenvorgang ist nur unter dem Aspekt seiner Haupt- und Nebenwirkungen von Interesse. Herstellung und Zusammensetzung werden als quasi naturgegeben angesehen. Die seit Aristoteles (zumeist) klaffende Lücke zwischen Dichter und Publikum gähnt weiter. Die Opsis bleibt unbesetzt.

2.2.5 Lebensform Theater: Grotowski, Brook, Living Theatre

Für Peter Brook war es ein „Schock, zur Frage gezwungen zu werden, warum man überhaupt Schauspieler ist.“³³¹ Im Weiteren kommt er schließlich zu der Feststellung, dass Grotowskis *Theaterlaboratorium* keine Flucht aus der Welt ist, sondern „ein Weg zu leben“ als „Weg zum Leben“. Schlagartig orientieren sich so die Vorgaben der traditionellen (europäischen) Theaterarbeit auf ein neues Ziel: den Schauspieler. Die sog. *Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, die in Stanislawskis Methode nur Vorstufe für die *Arbeit an der Rolle* war, tritt nun ins Zentrum des Geschehens. Darstellung im Theater heißt jetzt:

³³⁰ Ebd., S. 87 f.

³³¹ „Vorwort“, in: Jerzy Grotowski, *Für ein armes Theater*, aus dem Engl. von F. Heibert, Velber 1969, S. 10.

„[...] sich selbst gegenüberzutreten angesichts einfacher, unwiderleglicher Herausforderungen [...]. Das heißt, wir betrachten die persönliche und szenische Technik des Schauspielers als den Kern der Theaterkunst.“³³²

Im Vergleich mit dem bisher skizzierten europäischen Theaterkanon seit Diderot erscheint der kurze und prägnante Aufsatz J. Grotowskis *Für ein Armes Theater* wie ein Brennglas, unter dem die tragenden Säulen der Bühnenpraxis hervortreten und das aus schwülstigen Entwürfen und diffusen Projektionen bestehende Nebelfeld der Moderne lichten. Dabei formuliert er nur wenige Essentials, die sich eigentlich aus jeder ernsthaften Theaterpraxis ergeben sollten.

1. Im Zentrum der Arbeit steht der Schauspieler. Alle Zeichen, alles Wahrnehmbare und alles Bedeutete resultiert, soweit es in Handlungen eingebunden ist, aus dessen Tun.
2. Dieses ergibt sich aus aktiven und passiven Phasen, die sich gegenseitig auslösend und ergänzend Präsenz schaffen.
3. Beide Komponenten des Tuns vollziehen sich zunächst im Körper des Darstellers. Er ist ihr Nährboden und ihr Agens.
4. Sie zeigen sich als Vorgänge, denen, beabsichtigt oder unbeabsichtigt, Seins- und Zeichencharakter zukommt.
5. Darsteller und Zuschauer teilen und bestimmen gemeinsam die Raum-Zeitlichkeit der Aufführung.
6. Jede gelungene Aufführung ist ein Akt der Grenzüberschreitung, indem sie leibliche und geistige, rationale und irrationale Elemente bindet.
7. Dieser Akt vollzieht sich als Prozess, der sich jedem Abschluss, jeder End-Gültigkeit verweigert.
8. Die Arbeit zwischen Regisseur und Schauspieler ist intim; von ihrer Produktivität zehren beide, und beide wachsen in ihr, begleitet von *Beobachtung* und *Erstaunen*.

Der Begriff *armes Theater* resultiert aus Grotowskis Konzentration auf den Schauspieler als Künstler und Mensch. Ihm allein gilt sein Augenmerk, alles Zusätzliche wird als störender Zierrat von der Bühne verbannt. Diese Fokussierung erfordert eine individuelle und intime Ausei-

³³² Grotowski, *Für ein armes Theater*, a. a. O., S. 13.

nersetzung mit dem Selbst auf Seiten von Schauspieler und Regisseur; beide müssen es/sich offen legen, Grotowski nennt es *offenbaren*. Das ist der Kerngedanke seiner Methode, der sich von Stanislawskis *Arbeit* im Sinne von *bearbeiten* unterscheidet.³³³ Es ist ein Akt des Ergründens, den wir in der Beschäftigung mit dem Mythos umfassender verfolgen werden. Indem alles *Individuelle und Innerste enthüllt* wird, verschwinden auch die Züge des Individuellen und der Schauspieler wird zum *Paradigma der Menschheit*.

Insofern setzt sich Grotowski radikal von anderen deduktiven Ansätzen ab, die mit Anleihen aus den unterschiedlichsten Methoden arbeiten³³⁴ und entwickelt in der Zusammenarbeit mit jedem einzelnen Schauspieler dessen individuelle Methode. Wenn diese Forschungsarbeit den „Intuitionsblitz eines anderen offenbaren und bestätigen“ kann, erfüllt das beide mit großer „Demut“.³³⁵ Im Verlauf der Arbeit ist alles auf das „Reifen“ des Schauspielers konzentriert. Es ergibt sich aus einer „Spannung hin bis zum Äußersten“, die durch eine „Bloßlegung“ der jeweiligen Intimität sich „ausdrückt – und dies alles ohne den leisesten Anflug von Egoismus und Selbstgefälligkeit“. Grotowski verfolgt, wie sich der Schauspieler „selbst“/in seinem Selbst „als absolutes Geschenk“ hingibt. Er nennt diese Technik, die unter der „Einbeziehung aller psychischen und körperlichen Kräfte“ stattfindet „Trance“, weil sie „aus den intimsten Schichten seines Seins und seiner Instinkte“ hervorgeht und zu

³³³ Grotowski will freilegen, reduzieren, *herausdestillieren* aus dem körperlichen und geistigen Selbst des Schauspielers, damit sich dieses, von allen äußeren und inneren Widerständen befreit, in einer „Rolle als System von Zeichen“ wieder findet, das aufzeigt, „was sich hinter der Maske der gewöhnlichen Ansichten verbirgt: die Dialektik des menschlichen Verhaltens.“ Ebd., S. 16. Er nennt das selbst „*via negativa*“ und setzt sich damit von seinem Lehrer Stanislawski ab, der die zu findende Rolle mit dem Material des Schauspieler-Ich erschaffen will.

³³⁴ Womöglich kommt er zu dieser souveränen Haltung, weil er sich praktisch mit unterschiedlichen Methoden beschäftigt hat. Er selbst nennt Dullins Rhythmusübungen, Desartes Reaktionssysteme, Stanislawskis physische Handlungen, Meyerholds Biomechanik, Wachtangows Synthese; ferner Trainingstechniken des orientalischen Theaters, u. a. der Peking-Oper, des indischen Kathakali und des japanischen No-Theaters. Vgl. Ebd., S. 14.

³³⁵ Ebd., S. 25. Deduktive Methoden, die er überall im zeitgenössischen Theater sieht, nennt er distanzierend *synthetisches Theater*.

einem „Durchstrahlen“ führt. Wobei die Durchlässigkeit nicht Selbstzweck ist, vielmehr soll sie „die Widerstände des Organismus gegen diesen psychischen Vorgang eliminieren.“ Er will damit die Verzögerung zwischen innerem Impuls und äußerer Reaktion ausschalten, so dass Impuls und sichtbare Reaktion zusammenfallen.

„Der Körper verschwindet, verbrennt, und der Zuschauer sieht nur eine Reihe sichtbarer Impulse.“³³⁶

Was wie ein Nachvollzug von Artauds Gedanken erscheint, ist in Wahrheit dessen Gegenteil: Artaud unterstreicht den körperlichen Vorgang, macht das Material schwer und eliminiert das Geistige/Psychische beim Schauspieler, um es dem Zuschauer zu schenken. Bühnenvorgänge zeigen sich als Aktionismus, dem jegliche Begründung im Selbst fehlt. Statt das Banale der direkten Aktion zu bekämpfen, wird es mobilisiert:

„Man tanzt, man erlebt eine Ekstase; und danach bleibt nichts übrig. Die wirkliche Rebellion in der Kunst ist ausdauernd, beherrscht, niemals dilettantisch.“³³⁷

Deshalb ruft Grotowski nach einer *Tat*, die sich ihrer Verantwortung im Sinne einer Antwort des Eigenen bewusst ist. Er eliminiert das Widerständige, macht so den Körper leicht, schafft die Illusion seiner Auflösung, um ihn in ein Energiefeld zu verwandeln, das von Geist erfüllt ist. Indem die körperlichen Blockierungen, deren Ursprünge z. T. im Psychischen liegen, *zerstört* werden, ist der „Bewußtseinszustand“ einer „passiven Bereitschaft“ erreicht, „eine aktive Rolle zu verwirklichen“. Grotowskis Ziel ist, dass man nicht „das und das tun will“, sondern „darauf verzichtet, es nicht zu tun“.³³⁸ Die Passivität des Schauspielers ist nicht die eines Objekts, das von Außen dirigiert wird, sondern resultiert, ganz im Sinne von Plessner und Simmel, aus der Bereitschaft des Subjekts, sein körperliches Selbst zum Objekt zu machen (*Leib sein - Körper haben*). Nicht im Sinne eines Determinismus, der alles Tun dem

³³⁶ Alles Ebd., S. 14 f.

³³⁷ Jerzy Grotowski, „Du bist jemandes Sohn“, in: Pfaff u. a. (Hrsg.), *Der sprechende Körper*, a. a. O., S. 203.

³³⁸ Grotowski, *Für ein armes Theater*, a. a. O., S. 15.

„Primitivismus“ ausliefert („Man arbeitet an instinktmäßigen Elementen des Körpers *und verliert dabei die Kontrolle über sich selbst*“), sondern im Sinne einer Technik, die an den „beiden äußersten Polen“ gleichzeitig arbeitet: „im Anfang zu sein“ und „am Anfang zu *stehen*“.³³⁹ Damit löst Grotowski den gordischen Knoten, der sich aus der Faktizität ergibt, dass der Schauspieler kreativ tätig sein *soll* während er sich zugleich opfert, um Manövriermasse für die Gestalt/Figur der Rolle *sein*. Bisher, zuletzt bei Artaud, wurde damit Preisgabe seiner Persönlichkeit gleichgesetzt, während im Gegenzug die Allmacht des Dichters/Regisseurs wuchs. Indem Grotowski beider Offenbaren fördert, dies als gegenseitiges und/oder auch wechselseitiges Wachsen und Reifen definiert, rettet er die schauspielerische Subjektivität und ermutigt den Regisseur seinerseits, sich gleichfalls zum Objekt der (gemeinsamen) Untersuchung zu machen. Auch P. Brook betont in seiner praktischen Arbeit diesen Aspekt, indem er mit entsprechenden Übungen alle am Prozess Beteiligten psychisch und körperlich durchlässig machen will, um so größere Souveränität in der Darstellung zu gewinnen. Ziel ist bei ihm ein Höchstmaß an Spontaneität, um durch sie *unbewusst* Barrieren zu sprengen, ein Höchstmaß an Individualität und Subjektivität zu mobilisieren und zu realisieren, „die sich in anderen Lebensbereichen nicht oder kaum entfalten können.“ Er möchte so „Routine hinter sich“³⁴⁰ lassen und „den Schauspieler immer wieder an die Grenzen seiner Möglichkeiten“³⁴¹ führen.

„Der Vorgang ist nicht der Willenskraft unterworfen, obwohl er bis zu einem gewissen Punkt von Konzentration, Vertrauen, Bloßlegung und beinahe völligem Aufgehen im Schauspielerhandwerk abhängt.“³⁴²

Dieses Paradox des willenlosen, aber zielgerichteten und bewussten Handelns resultiert aus einem Phänomen, das G. Simmel als Folge des immer *Wieder-Holens* erkennt und das einen Automatismus der Reakti-

³³⁹ Grotowski, *Du bist jemandes Sohn*, a. a. O., S. 207 f.

³⁴⁰ Peter Brook, *Der leere Raum*, a. a. O., S. 86. Er spricht immer in der „wir“-Form und betont damit den gruppodynamischen Prozess der Arbeit. Im Vorwort zu *Für ein armes Theater* bekennt er, von Grotowski den Ensemble-Gedanken übernommen zu haben. Vgl. a. a. O., S. 11.

³⁴¹ Brook, *Der leere Raum*, a. a. O., S. 183.

³⁴² Grotowski, *Für ein armes Theater*, a. a. O., S. 15.

onen bzw. eine Konditionierung fördert. Peter Brook beschäftigt sich ausführlich mit diesem Phänomen, bettet es ein in eine Formel, die er „R R A“ nennt, was sich aus den Begriffen „*Répétition*, *Représentation*, *Assistance*“ ergibt. Wiederholung erscheint zunächst als „mechanische“ und „langweilige“ Tätigkeit, ein „Konzept ohne Wärme“, es „leugnet das Leben“ und ist eigentlich „tödlich“, „der Keim zum Untergang“. Aber „an ein Ziel gesäumt, von einem Willen getrieben, ist die Wiederholung schöpferisch; denn sie bringt alles Physische „zum absoluten Gehorsam“, gewinnt dadurch „totale Freiheit“, weil unendlich viele Ausdrucksbereiche geöffnet, Handlungsbereiche zugänglich werden, die normalerweise verschlossen sind. So kann in der Darstellung etwas aus der Vergangenheit wieder gezeigt werden, „etwas, das einmal war und jetzt ist“. Die vermeintlich mechanische Wiederholung ist in Wahrheit ein immerwährendes Wieder-Holen, das immer neue Wege des Her-Holens eröffnet, und immer andere Ergebnisse/Repräsentationen zutage bringt.

So wird ein Fundus an *Erfahrungen* geschaffen, dessen Vielfältigkeit die Tiefen-Schichtung einer geglückten und erfüllten *Darstellung* garantiert. Das Präsent-Machen dieser Dimensionen verlangt nach Brook aber noch ein Zusätzliches, den Zuschauer. Seine *Assistance* füllt jenes Vakuum, das den Unterschied zwischen Leere der Probestühne und Atmosphäre des gefüllten Theaterraums ausmacht: Er repräsentiert Ziel und Sinn der Proben, elenden Wiederholungen, indem er den Schlüssel dafür in der Hand hält, alles „Fleisch werden zu lassen“; indem er als Hebamme fungiert, wird ihm das Kind geschenkt.

„ [...] das Publikum leistet *Assistance*. Mit diesem Dabeisein, dem Dabeisein von Augen und Wünschen und Genuß und Konzentration wandelt sich *Répétition* zur *Représentation* [...] was für den einen präsent ist, ist es auch für den anderen.“³⁴³

Voraussetzung für die kreative Methode des Wieder-Holens ist, dass „die Tafel immer wieder leergewischt“³⁴⁴ wird, man im Theater immer

³⁴³ Vgl. *Der leere Raum*, a. a. O., S. 204-206

³⁴⁴ Ebd., S. 207. In ihrer Beschäftigung mit dem Rhythmus, der ja auch Wiederholen ist, betont Simone Mahrenholz, dass „Kreativität und rhythmische Phänomene“ neben dem Handlungscharakter auch sein „dialektisches Komplement“ teilen: „das Zufallen, ein Moment der Passivität“. Dies.,

wieder von vorne anfängt. Diese *Lebensarbeit*, derjenigen des Sisyphus gleich, intensiv, rigoros, diszipliniert und präzise, übernimmt Brook von Grotowski, gibt ihr aber den Charakter des Spielerischen, während jener ihr Absolutheit und Heiligkeit zumisst.³⁴⁵ Im Grunde dreht es sich hier um das, was die verschiedenen Performanzkonzepte als „Wirklichkeit der medialen Verkörperungsbedingung“ bezeichnen, die sie an der „Schnittstelle zwischen Ausführen und Aufführen“ lokalisieren. Diese Wirklichkeit konstituiert sich in starkem Maße durch den „Zusammenhang von Iterabilität und Theatralität“³⁴⁶, d. h. durch die Wiederholbarkeit symbolischer Handlungen und ihren Darstellungsmodi. Wobei die zunehmende Theatralisierung des Performanzbegriffs zutiefst mit der Tendenz zu dessen Iteralisierung zusammenhängt. Danach ergeben sich der jedem theatralen Akt eigene performative Charakter und die ihm zugestandene Wirklichkeit maßgeblich durch die Dynamik von Reproduktion und Iteration. Deshalb versteht sich dieser Ansatz nicht nur als Deutungsmodell für sprachliche oder künstlerische Symbolhandlungen, sondern ebenso für jede Alltagsinszenierung. Im Lichte dieser Theorie erscheint jede Alltags-Handlung als Zitat einer bereits erfolgten, die sich in der aktuellen wieder findet/vergegenwärtigt.³⁴⁷ Naturgemäß sehen wir uns damit rituellem Handeln konfrontiert, und zwangsläufig muss eine Theorie, die sich der Wechselwirkung von Verkörperungsbedingungen

„Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurablen. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität“, in: P. Primavesi/S. Mahrenholz (Hrsg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, a. a. O., S. 156. Sie sieht Wiederholung als „Symmetrie in der Zeit“ (Ebd., S. 158) und zitiert John Dewey, für den ästhetische Wiederkehr „lebendig, physiologisch und funktional“ ist. (Ders., *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main 1980, S. 197.)

³⁴⁵ Für Brook sind Shakespeares Dramen wichtigste Orientierung, weil in ihnen das Heilige und das Profane genial zueinander in Beziehung gesetzt sind, und derart strukturiert ein größtmögliches Spielfeld eröffnen.

³⁴⁶ Uwe Wirth, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: ders. (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, S. 40 ff.

³⁴⁷ Vgl. Jacques Derridas Konzept der *Aufpfropfung*, nachdem jede verwendete Äußerung sich auf ein bereits verwendetes Modell (Äußerungs-Token) bezieht. Es dreht sich also um ein Wiederverwenden zuvor vollzogener Akte in anderen Kontexten. Ders., „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders., *Limited Inc.*, übers. v. Werner Rapp, Wien: Passagen 2001, S. 15-45.

und Übertragungsbedingungen verschreibt, die Frage nach dem „Körper als Zeichen“ in die nach dem „Körper der Zeichen“ transformieren.³⁴⁸

*

Was Brook wie Grotowski an diesem *leblosen* Dressurakt interessiert, ist nicht primär die „manifeste Spur jener *Rule of Replication*“, die den Transformationsprozess des abstrakten *Type* in ein individuelles *Token*³⁴⁹ beschreibt, sondern jener Prozess der im und am „Körper der Zeichen“ vonstatten geht. Nach H. Kurzenberger ist die Stimme des Schauspielers der „Schwellenort“ an dem Körper und Bedeutung zusammenkommen, damit setzt er sich von jenen ab, die allen Bedeutungsballast der Zeichentheorie über Bord werfen und nur noch dem Ereignischarakter des performativen Akts Gewicht verleihen. Michel Foucault spricht der sog. „historischen Aussage“ ebenso eine diskursanalytische Aussagekraft zu, weil ihr ein „genuiner Index“ zugrunde liegt. Diesen gewinnt sie durch ihre *wiederholbare Materialität*, die einer *Monumentalisierung* gleichkommt.³⁵⁰ Deren wesentliches Element

³⁴⁸ In diesem Zusammenhang scheint es erwähnenswert, darauf hinzuweisen, dass sich eine Generation von Theatersemiotikern innerhalb von zehn Jahren zu Anhängern des Performanzkonzepts wandelte: u. a. Wolfgang Iser, Erika Fischer-Lichte etc.

³⁴⁹ Wir beziehen uns auf die Analyse von Charles Sanders Peirce, dessen Semiotik auf der Unterscheidung des abstrakten *type* vom individuellen *token* basiert, wobei die *Regeln der Signifikation* die Bezeichnungsbewegung, die *Regeln der Replication* sowohl die Wiederholbarkeit, mit ihr aber auch den o. g. Transformationsprozess umfassen. Dabei kommt der *Replica* als *Instance of Application* eine besondere Bedeutung zu, als sie nämlich Symbole in einem Äußerungskontext verankern, mithin verkörpert und demnach erfahrbar macht. Vgl. Wirth (Hrsg.), *Performanzbegriff*, a. a. O., S.48 f.

³⁵⁰ Michel Foucault, *Die Archäologie des Wissens*, Aus d. Franz. v. Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1981, S. 149. „Der illokutionäre Akte ist das, [...] was sich durch die Tatsache selbst vollzogen hat, daß es eine Aussage gegeben hat – und genau diese Aussage (und keine andere) unter ganz bestimmten Umständen.“ Ebd., S. 121. Sybille Krämer spricht von „den stummen Prozeduren, der lautlosen Materialität der Medien, in denen unsere Sprachlichkeit sich vollzieht.“ Dies., „Sprache-Stimme-Schrift. Sieben

ist bei Brooks und Grotowskis der Darsteller, der sich selbst Zeichen-Körper, *Repräsentamen*, ist.

Für Grotowski konzentriert sich der Schauspieler „nicht auf die geistige Technik“, sondern auf die „Gestaltung der Rolle“, mithin auf den Aufbau einer Form, auf den „Ausdruck von Zeichen – das heißt auf Kunsthaftigkeit“. Für ihn besteht „kein Widerspruch zwischen innerer Technik und Kunsthaftigkeit (Artikulation einer Rolle durch Zeichen)“, weil erstere infolge der langen Probenarbeit passiv (als Automatismus) erfolgt, während letztere jener vom Zuschauer „wahrnehmbare“ Teil von Figur und deren Handeln ist.³⁵¹ Beides ist mit Geistigem gefüllt, das in Spannung zu ihm steht, sich gegen die Form *wehrt*. Insofern ergibt sich keine Abfolge von gewöhnlichen Bewegungen und Haltungen, sondern „ein System aus Zeichen, die zeigen, was sich hinter der Maske der gewöhnlichen Ansichten verbirgt: die Dialektik des menschlichen Verhaltens.“³⁵² Allerdings sind diese Zeichen keine abstrakten Gebilde, sondern „Elemente“, die aus *natürlichem* Verhalten herausgefiltert werden, das einen reinen Impuls *verdunkelt*.

„Wer aber ist die Person, die das Lied singt? Bist du es? Doch wenn es ein Lied deiner Großmutter ist, bist du es dann noch immer? Wenn du aber in dir durch die Impulse deines Körpers deine Großmutter entdeckst, dann hast weder ‚du‘ noch ‚deine Großmutter gesungen‘, du bist’s, der seine Großmutter erforscht, welche singt.“³⁵³

Gedanken über die Performativität als Medialität“, in: Wirth (Hrsg.), *Performatanz*, a. a. O., S. 39.

³⁵¹ Grotowski, *Für ein Armes Theater*, a. a. O., S. 15 Durch die Spannung zwischen innerem Prozess und Form werden beide gestärkt und zugleich „das Geistige“ zur Kunstgestalt *hingeführt*. „Die Form ist wie eine Falle mit einem Köder, auf die der geistige Prozeß spontan anspricht und gegen die er sich *wehrt*.“ Ebd., S. 16.

³⁵² Ebd., S. 16. Weiter schreibt er: „In einem Augenblick des psychischen Schocks, des Schreckens, der Todesgefahr oder der ungeheuren Freude benimmt sich ein Mensch nicht „natürlich“. Ein Mensch in einem gesteigerten geistigen Zustand befindlich, verwendet rhythmisch artikulierte Zeichen, beginnt zu tanzen, zu singen. Ein Zeichen, keine gewöhnliche Bewegung, stellt für uns die elementare Größe des Ausdrucks dar.“ Ebd.

³⁵³ Grotowski, „Du bist jemandes Sohn“, in: Pfaff u.a. (Hrsg.), *Der Sprechende Körper*, a. a. O., S. 212.

Danach wird der Raum nicht darüber kodiert, was man singt, sondern auf die „Art und Weise, wie man singt“.³⁵⁴ Auch in der Realität ist sein Augenmerk auf den unverfälschten, *reinen Impuls* gerichtet. Im Schauspieler selbst, in seinem Selbst kulminieren beide Bereiche, äußere Welt und seine *individuelle Psychophysiologie* zu Zeichen, die nicht *unbeweglich* sind, wie „die hieroglyphischen Zeichen des orientalischen Theaters“. Seine Zeichen sind „skelettartige Formen menschlicher Handlungen sind, Kristallisationen einer Rolle, Artikulationen der individuellen Psychophysiologie des Schauspielers.“³⁵⁵ Dergestalt findet ein „Zusammenprall mit den Ursprüngen“³⁵⁶ statt, und das „Dunkel in uns“ wird „langsam durchsichtig“.³⁵⁷ Die Differenz scheint gering, ist aber in Wahrheit fundamental. Grotowski möchte lediglich das Dunkel durchschaubar machen, während Brook auch im sumpfigsten Grau immer noch einen Strahl Licht erhaschen möchte.³⁵⁸ Er schafft diese Atmosphäre des Lichten, Hellen mit sehr unterschiedlichen Mitteln; deren wichtigstes ist, niemals auf eine einzige Grundstimmung zu setzen, sondern im Sinne Shakespeares das Heilige mit dem Profanem zu konfrontieren. Er möchte das Unsichtbare „durch die Präsenz des Darstellers sichtbar“ machen.

„Wir wissen, dass die Erscheinungswelt eine Kruste ist – unter der Kruste ist der Glutstoff, den wir sehen, wenn wir in den Vulkan blicken. Wie können wir diese Energie anzapfen?“³⁵⁹

Wie Plessner sehen Brook und Grotowski im theatralen Vorgang selbst, im Mikrokosmos der Verkörperung, die Möglichkeit, diesen Riss zwischen den mannigfaltigen Erscheinungen und deren Wesensgehalt auszudrücken. Das bedeutet für Grotowski, die Praxis selbst zu befragen,

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Grotowski, *Für ein armes Theater*, a. a. O., S. 24.

³⁵⁶ Ebd., S. 22.

³⁵⁷ Ebd., S. 21 f.

³⁵⁸ Im Blick auf Artaud und die in den Sechzigern geläufigen Formen des Happenings sieht Brook als häufiges Ergebnis rein spontanen, erkenntnislosen Agierens das „immer gleiche schmuddelige Grau“, das gerade in der Verbindung mit dem „frenetischen Gebaren des Schockers“ das Publikum „zur Apathie hin vergewaltigt“. Ders., *Der leere Raum*, a. a. O., S. 79.

³⁵⁹ Ebd., S. 92.

weil „viel eher die Produktion zur Bewußtheit führt, als daß sie Produkt der Bewußtheit ist.“³⁶⁰ Diese Praxis findet auf der Bühne statt und hat ihren Kern im Schauspieler selbst. Er sieht sich konfrontiert mit den *Ursprüngen*, den eigenen und denen der Außen-Welt. Deshalb bringt ihn Identifikation nicht weiter. Stattdessen gilt es, alle Bereiche des Wissens *von Grund auf* neu zu betrachten, was für Grotowski einer „neuen, rationalen Betrachtung des Problems ‚Mythos‘“ gleichkommt. Es gilt, dessen „schlecht passende Haut“ überzustreifen, um so die Relativität aktueller Probleme in ein übergreifendes Bezugssystem zu setzen. In der Wirklichkeit des Darstellungsakts sieht er den Mythos im Schauspieler verkörpert. Sein Agieren versinnbildlicht eine *konkrete mythische Situation*.³⁶¹ Die ist keineswegs von Ehrfurcht, Heiligkeit oder gar Mystizismus geprägt, denn schon im kultischen Theater wurde der Mythos von der Gemeinde *einverleibt*, indem diese ihn „profanierte oder vielmehr ihn überschritt.“³⁶²

P. Brook sieht gleichfalls eine neue Sehnsucht nach Ritualen, warnt aber zugleich vor der Gefahr, dass „‚höher‘ nur netter bedeutet – ‚edel‘ sein nur ‚anständig‘ sein“ heißt. Deshalb sollten wir mit Ritualen nur umgehen, „wenn ein Ritual sich auf unserer Ebene zuträgt“.³⁶³ Grotowski und Brook geht es letztlich um eine Entmystifizierung des Mythos, wobei Ersterer dessen Atmosphäre des Dunklen, Drohenden weitgehend verhaftet bleibt, während Brook ihn zum Hellen und Lichten führen will.

Beider Warnung vor dem Irrationalen wird in einer Zeit ausgesprochen, in der sich breite Strömungen des internationalen Theaters verstärkt einem rituell orientierten Ereignis-Kult zuwenden. Prägend in dieser Bewegung erweist sich das Living Theatre, dessen Tourneen weltweit die neue Ausrichtung (vor allem in Theaterkreisen) populär machen. Unmittelbarkeit ist Programm; denn „was immer du tust, übertrifft alles, was inszeniert ist“, und „Theater ist die Welt“.³⁶⁴ Darstellung ist nicht mehr gefragt, weder als *via negativa* Grotowskischer Prägung, noch im

³⁶⁰ Grotowski, *Für ein Armes Theater*, a. a. O., S. 17.

³⁶¹ Ebd., S. 22 ff.

³⁶² Ebd., S. 23. Hier misstraut Grotowski dem absoluten Charakter des Heiligen, in seiner Praxis ist aber eine zunehmende Hinwendung zu beobachten, als er Aspekte des Ritualen verstärkt einbezieht.

³⁶³ Brook, *Der leere Raum*, a. a. O., S. 67.

³⁶⁴ Julien Beck, „Theater in diesen harten Zeiten“, in: Theater heute, 9. Jg. Mai 1968, Nr. 5, S. 13.

Sinne einer Formung in der Tradition von Stanislawski, schon gar nicht im Hinblick auf ein Modell der Nachahmung oder Identifikation. Die *reine Herzensschrift* hat wieder Konjunktur, ohne dass dies deren neuen Apologeten vollauf bewusst sein dürfte.

„[...] bei *Hänsel und Gretel* habe ich etwas verspürt [...] dorthin gehen wo die Empfindungen verspürt werden können [...] wo jedes wirkliche Gefühl zuerst eine Gefühlverwirrung stiftet dann verursacht die Gefühlsverwirrung Verzweiflung / dann schlägt die Verzweiflung in die Dunkelheit der Seele ein / wird eine rituelle Wunde / eine geheiligte Reinigung / woraus Neues hervorgeht / meine Unzufriedenheit [...]“³⁶⁵

Im Grunde ist auch der Darsteller nicht mehr gefragt, es gibt nichts mehr darzustellen, schon gar nichts mehr zu verkörpern. Letztlich zeigt sich eine „Kunst der Kunstlosigkeit“³⁶⁶, weil sich alles vorgeblich in einer Identität von Kunst und Leben zeigt. Jeder Vorgang verlangt absolutes Sein, vollzieht sich vor Publikum, erweist sich so als *Performance*. Ein neues Genre scheint geboren. Differenzen zwischen bildender Kunst, Theater und Musik werden ebenso geschleift, wie die zwischen künstlerischer Tätigkeit und profanem Handeln; gerade Letzteres zeigt sich in *radikaler* Zuspitzung als vermeintlich *wahre Kunst*.³⁶⁷

³⁶⁵ Ebd., S. 14.

³⁶⁶ Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, a. a. O., S. 460.

³⁶⁷ Die *Aktionskunst*, die eine extreme Ausführung in den „Abreaktionsspielen“ und dem „Orgien Mysterien Theater“ von Hermann Nitsch erreichte, erklärte den menschlichen Körper zum zentralen Forschungsobjekt, untersuchte dessen reale Wahrnehmungen und Affekte in künstlich geschaffenen Extremsituationen. Wir ersparen uns an dieser Stelle ein weiteres Eingehen auf die verschiedenen Entwürfe, weisen nur darauf hin, dass ihre führenden Protagonisten mit einzelnen Aktionen auch deshalb Kult-Status erreichten, weil ihre Tabubrüche mit größtem kategorischen Imperativ vorgetragen wurden. So dass jegliche Haltung zu den Aktionen eine Stellungnahme nach sich zog. Es verblüfft, wie im Rahmen der Performanzdebatte wissenschaftliche Arbeiten über Performances von Personen geschrieben werden, die solchen nie beiwohnten. Wo doch die Wirkung, somit auch die „Beschreibbarkeit“, vorrangig von der Teilnahme abhängig ist.

„Auf dem alten, konventionellen theater ‚spielt‘ der Schauspieler seinen part. Das ist nicht wirklichkeit. In meinem theater ist alles real [...]. Bei mir ist das lamm wirklich tot, ich schütte blut darüber, und ich werfe es fort – all dies ist wirklich [...]. Wir müssen die dinge intensiv erleben, um uns abzureagieren.“³⁶⁸

Die Fähigkeit des Theaters, eigenständige Wirklichkeiten zu schaffen, wird gänzlich negiert. Die Apologeten der zweiten Moderne anerkennen kein Erleben, das auf künstlichen und wirklichkeitsfremden Impulsen beruht, die dann mit der Eigengesetzlichkeit des Theaters korrespondieren. Insofern bewegt sich das Happening auch nicht „an der Grenze von Kunst und Leben“, wie J. Diederichs schreibt,³⁶⁹ sondern seinem Selbstverständnis nach ist es eine *höhere* Form von Leben, *Gedankengut*, wie sein Ahnherr Artaud bereits formulierte, in seiner Praxis erweist es sich aber meist als Klischee des Wirklichen, als *Klappern* des Banalen.

2.2.6 Emphatische Erkenntnis: Performanz & Performativität

Ob sich die Akteure der ersten Performances in den Fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts des performativen Charakters ihres Tuns bewusst waren, entzieht sich unserer Kenntnis. Fest steht, dass in etwa der gleichen Zeit, in der John L. Austin seine Theorie der Sprechakte als Paradigmenwechsel in der Sprachwissenschaft formuliert, eine Gruppe junger Künstler unterschiedlicher Gattungen sich der neuartigen Erprobung literarischen, musikalischen und künstlerischen Materials widmet, die jeden bisherigen Modus von Aufführung und Darstellung sprengt. Im Rahmen der Sommerschule des Black Mountain Colleges findet 1952 jener obskure „untitled event“ statt, der als „Urszene“ einer Folge von unzähligen disparaten Aufführungen gesehen wird, die sich in einem zentralen Aspekt ihrer Struktur gleichen: anstatt einer *referentiellen* Darstellung innerweltlicher Zusammenhänge rücken deren *performative*

³⁶⁸ Hermann Nitsch, *Orgien Mysterien Theater*, Darmstadt 1969, S. 13. Seine blutrünstigen Veranstaltungen zogen eine Gemeinde an, die sektenartige Züge zeigte; diese auch mit Berufung auf die antiken dionysischen Vereinigungen kultivierte.

³⁶⁹ Joachim Diederichs, „Zum Begriff ‚Performance‘“. In: *documenta 6*, Bd. 1, Kassel 1977, S. 281.

Möglichkeiten und damit die Konstituierung einer neuen (synthetischen?) Wirklichkeit ins Zentrum des Geschehens.³⁷⁰ Dies erfolgt bei der *performance art*, die nach Bohle/König „Aufführungen in ihrer extremsten, reinsten Form“ darstellt, so „das Flüchtige und Einmalige fokussiert wird“.³⁷¹ Deshalb arbeitet diese Kunstrichtung konsequent ohne Vorlage, baut auf spontane, unmittelbare Materialität (Räumlichkeit, Körperlichkeit etc.), Medialität (z. B. Interaktion) und Ästhetizität, um durch die Einmaligkeit des Vorgangs jeden Bezug zur Relativität einer Aufführung oder den Anschein eines wie auch immer gearteten repräsentativen Charakters gegenüber einer höher stehenden Vorlage zu vermeiden. Nach Bohle/König steht bei der „Bedeutungszuschreibung das im Mittelpunkt, was als Wirkung auf den individuellen Zuschauer erzeugt wird, also in etwa das Perlokutionäre im Sinne der Sprechakttheorie.“ So sehen die Autoren den Ausdruck *performativ* in diesem Zusammenhang als „adjektivische Ableitung zum Nomen *Performanz* bzw. zu seinem Gegenstück *performance* im Englischen.“ Beides steht in „deutlicher Opposition zum Textuellen“, wie auch zur Repräsentation.³⁷²

In seiner Ringvorlesung „How to do things with words“ konstruiert John L. Austin 1955 den Gegensatz von *performatives* und *constative utterances*³⁷³, löst damit in Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie einen Diskurs aus, der später auf die Kulturwissenschaften übergreift und erst

³⁷⁰ Die Musiker John Cage, David Tudor, Jay Watts, der Maler Robert Rauschenberg, der Tänzer Merce Cunningham und die Dichter Charles Olson und Mary Caroline Richards arbeiteten ohne vorherige Proben allein nach einer Partitur, die ihnen vor der Vorstellung ausgehändigt worden war. In dieser waren lediglich „time brackets“ eingetragen, die Zeiten für Aktionen, Pausen und Stille angaben, damit sie von jedem Teilnehmer individuell gefüllt würden. Zwischen den Aktionen sollte möglichst keine kausale Beziehung sich herstellen lassen, damit „anything that happened after that happened in the observer himself“ garantiert sei. (John Cage, zit. n. Roselee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York 1988, S. 126.) Vgl. auch E. Fischer-Lichte, *Grenzgänge und Tauschhandel*, in: dies. (Hrsg.), *Theater seit den sechziger Jahren*, Tübingen 1998, S. 1.

³⁷¹ Ulrike Bohle/Ekkehard König, „Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft“, in: *Paragrana* Bd. 10/1, Berlin 2001, S. 8.

³⁷² Ebd., S. 6 f.

³⁷³ Vgl. John L. Austin, *How to do things with words*, Oxford 1975.

in den letzten Jahren die wahre Dimension seines Forschungsfelds freigibt. Zeigt er doch seinerseits performative Züge, als sich immer neue Schnittflächen mit anderen neuen Disziplinen eröffnen, so dass sich *performative* bzw. *Performativität* inzwischen zu einem *umbrella term* der Kulturwissenschaften entwickelt hat.³⁷⁴ Uwe Wirth spricht von einer „*Theatralisierung* des Performanzbegriffs“, die mit seiner „*Iteralisierung*“ einhergeht und durch beider Kongruenz zu einer „*Medialisierung* des Performativen führt“. Eine ursprünglich sprachphilosophische Betrachtung, die primär auf die kommunikative Funktion der Sprechakte ausgerichtet war, wird so zunehmend in den Hintergrund gedrängt von einem kulturwissenschaftlichen Performanzkonzept, das die „Wirklichkeit der medialen Verkörperungsbedingung“ untersucht.

„Diese Verkörperungsbedingungen werden maßgeblich von der Dynamik der Reproduzierbarkeit und der Iterierbarkeit bestimmt.“³⁷⁵

Gegenüber diesem progressiven und dynamischen Transformationskonzept, das sich der Beobachtung einer selbst wandelnden Materialität verschreibt, erscheinen rückblickend die sprachphilosophischen Ansätze von Austin, Searle und Chomsky weitgehend statisch, idealistisch und eindimensional.³⁷⁶ Sehen sie doch hinter jedem Akt und dessen Vollzug

³⁷⁴ Allein das Spannungsfeld Performativität und Ereignis eröffnet einen Katalog von Themen, der sich von vom „Kampf um ein Straßenschild“ über „Inszenierungen von Parteitag“ bis zur „Tätowierung als Medienereignis“ erstreckt. Vgl. Erika Fischer-Lichte u. a. (Hrsg.), *Performativität und Ereignis*, Tübingen 2003.

³⁷⁵ Uwe Wirth, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: ders. (Hrsg.), *Performanz*, a. a. O., S. 42.

³⁷⁶ Wir können hier weder auf die Entwicklung eingehen, die Austin selbst in seiner Theorie vornahm, als er die Gegenüberstellung der Begriffe *constative* und *performative* aufgibt, um sie durch die triadische Unterscheidung von lokutionären, illokutionären bzw. perlokutionären Akten zu ersetzen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sowohl Austin als auch in seiner Nachfolge Searle eine „klare Privilegierung der Illokution gegenüber der Perlokution“ (Vgl. Uwe Wirth, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, a. a. O., S. 13.) vornehmen. Vgl. Sybille Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, Frankfurt am Main 2001, S. 50 ff.; Ekkehard König, „Performativ“ und „Performanz“, in: *Paragrana* Bd. 7/1, Berlin 1998, S. 59 ff. sowie Ulrike Bohle/

ausschließlich subjektives Wirken, mithin ein Sollen, das dem rationalen Verhalten resp. der Reflexion von Sprecher und Rezipient verhaftet ist. Gerade in der eindeutigen Privilegierung des Illokutionären (Vollzug einer Handlung, indem man etwas sagt, „*saying makes it so*“) gegenüber dem Perlokutionären³⁷⁷, das sich mit dem Verlauf der Wirkungen beschäftigt, welche der Sprechakt auslöst, zeigt sich eine folgenreiche Eindimensionalität, welche die Indienstnahme der Sprechakttheorie außerhalb wissenschaftlicher und künstlerischer Diskurse weitgehend verhinderte.

Die von diesem Ansatz abgeleitete Habermassche *Theorie des kommunikativen Handelns* hatte vor allem in Deutschland zur Folge, sich einem harmoniesüchtigen Sprachgebrauch (Stichwort: *herrschaftsfreier Diskurs*) zu verschreiben, der Kommunikation mehr oder weniger aus der Konventionalität des illokutionären Aktes ableitet. Indem er darin Chomkys *grammatische Kompetenz* mit der *konventionalen Illokution* Searles verbindet, meint er eine kommunikative Kompetenz zu erreichen, die den *performativen Widerspruch*³⁷⁸ zwischen illokutionären und perlokutionären Akten ausschließt, ganz im neutestamentalischen Sinne: *Deine Rede sei ja oder nein*. Damit meint er eine Form der Interaktion zu installieren, die Kommunikation in Richtung eines Konsensmodells ausrichtet. Intention und Konvention werden als parallel verlaufende

Ekkehard König, „Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft“, in: *Paragrana* Bd. 10/1, Berlin 2001, S. 6 ff.

³⁷⁷ Austin interessierte der perlokutionäre Gebrauch nicht, wegen dessen „klug berechneten Wirkung“ (Ders., *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1979, S. 122.), Searle sieht bei den meisten illokutionären Akten „kein wesentlich perlokutionäres Ziel, das per definitionem zu dem entsprechenden Verbum gehört.“ (John R. Searle, „Eine Taxonomie illokutionärer Akte“, in: ders., *Ausdruck und Bedeutung*, Frankfurt am Main 1982, S. 19). Bei Chomsky wiederum ist das Perlokutionäre eher der *competence* zuzurechnen, die bei ihm aber im Gegensatz zu *performance* gesehen, und die eindeutig mit dem Makel des rein Rationalen verhaftet ist, sich demnach „in den sprachlichen Daten niemals in ihrer reinen Form präsentiert.“ Vgl. Noam Chomsky, *Aspekte der Syntax-Theorie*, Frankfurt am Main 1972, S. 14 f.

³⁷⁸ Nach J. Habermas tritt ein performativer Widerspruch ein, „wenn eine konstative Sprechhandlung ‘Kp’ auf nicht kontingenten Voraussetzungen beruht, deren propositionaler Gehalt der behaupteten Aussage ‘p’ widerspricht.“ Jürgen Habermas, „Universalisierungsanspruch und performativer Widerspruch“, in: Wirth (Hrsg.), *Performanz*, a. a. O., S. 163.

Wirkungsinstanzen gesehen, welche einen *Originalmodus*³⁷⁹ ermöglichen. Sprache stiftet danach Handeln, verdeutlicht einen Vollzug und eröffnet dessen Ersetzung. Sie erscheint zuletzt als dessen idealisierte und leichter handhabbare Variante. Intentionalistische Gegenmodelle, das Ostentative einer Äußerung betonend, damit auf eine Stärkung der beabsichtigten oder unbeabsichtigten Bedeutung, „Meaning“³⁸⁰, einer Äußerung rekurrierend, treten erst in den neunziger Jahren verstärkt in Erscheinung.

*

Nun verstehen Bohle/König Performativität im Zusammenhang mit den unterschiedlichen Vorgängen „Verkörperlichung, Inszenierung, Vollzug, Vergegenwärtigung“ als „weitgehend ähnlicher Begriff“. Performanz zeigt sich demnach sowohl in der Rezeption als auch in der Produktion theatraler Vorgänge. Offensichtlich werden hier beide Prozesse gleichgesetzt resp. verwechselt. Zu fragen bleibt, durch welche Mittel das Einmalige fokussiert wird und durch wen die Bedeutungszuschreibung erfolgt. Nicht zuletzt, ob nicht *performing art* in absolutem Gegensatz zu dem steht, was wir unter Verkörperung oder gar Inszenierung verstehen.

U. Wirth trennt dagegen zwischen dem *konstativen Akt* des Benennens, der für ihn als „performativer Akt mit direkter respektive deklarierte Funktion zu verstehen“ ist, und der darin enthaltenen „Aufforderung zu einer *Performance*, also einer Selbstinszenierung“.³⁸¹ Er beobachtet diese Mechanik auch bei Chomsky, wenn dieser in *Aspekte der Syntax* zwi-

³⁷⁹ Vgl. Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt am Main 1987, S. 388.

³⁸⁰ Vgl. Paul Grice, *Utterer's Meaning and Intention*, in: *Studies in the Way of Words*, Harvard (UP) 1991 b

³⁸¹ Wirth, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“; a. a. O., S. 41 f. Er stützt sich dabei auf Judith Butler, die in *Körper von Gewicht*. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts diese Trennung vornimmt und im ersten Teil eine Aufforderung sieht, wie bsw. „Sei ein Mädchen!“ damit in der Folge das Mädchen die Norm „zitieren“ muss, um sich als „lebendiges Subjekt“ zu qualifizieren. (Frankfurt am Main 1997, S. 383 ff.) Nach ihr wird derart ein Prozess eröffnet, „mit dem ein bestimmtes Zum-Mädchen-Werden erzwungen wird“. Ebd., S. 318.

schen *competence* und *performance* derart differenziert, dass er mit ersterer die „Kenntnis“ eines Sprecher-Hörers „im aktuellen Gebrauch“ der Sprache in konkreten Situationen verbindet, während *performance* mit *parole* konnotiert und deshalb als *phänomenales Ereignis* zu sehen ist, dem immer Grade an Deformation gegenüber der *competence*, als idealisiertem „System generativer Prozesse“ anhaften.³⁸² Inwieweit in der Ausführung/Performance eine Regel/Intention noch durchscheint, soll uns hier nicht näher beschäftigen, gerade weil es eine Art Endlos-Debatte der Literaturwissenschaft und Theaterkritik hinsichtlich des Verhältnisses Text-Inszenierung im Theater ist.³⁸³

In unserer Untersuchung unterteilen wir den performativen Prozess deshalb in zwei Stufen:

1. Eine, die den Prozess initiiert, also ein *aktives Subjekt* voraussetzt, das einem *Wollen* oder *Sollen* folgt. (Ob im Falle des Wollens eine Eigen-dynamik des Affektiven vorausgeht, wie G. Simmel das sieht, sei hier dahingestellt.) Ihr zuzuordnen sind Intention, Illokution, Iteration, Ostentation und Bereiche des Selbstreflexuellen. In deren Summe ergibt sich eine subjektive Handlungs- und Äußerungsabsicht, die mit dem Derridaschen Begriff der *Aufpfropfung*³⁸⁴ zu vergleichen ist. Diesen

³⁸² Vgl. Noam Chomsky, *Aspekte der Syntax-Theorie*, aus dem Amerikan. übers. und hrsg. von einem Kollektiv unter Ltg. von Ewald Jung, Frankfurt am Main 1972, S. 14 f.

³⁸³ Nach Wirth etabliert Chomskys „Idealisierung der Kompetenz [...] ein deduktives Type-Token-Ableitungsverhältnis, welches jeden „induktiven Rückschluss“ von der phänomenalen Ebene der Performanz auf die Ebene der Kompetenz von vorneherein ausschließt.“ Ders., „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, a. a. O., S. 12. John R. Searle zieht eine klare Trennlinie zwischen Sprechakt als abstraktem *Äußerungstyp*, der aus einer universalen Struktur und Sprache resultiert und *token* als konkreter Äußerung, die nur einer einzelnen Sprache zukommt. Ders., „Eine Taxonomie illokutionärer Akte“, a. a. O., S. 18 f.

³⁸⁴ Vgl. J. Derrida, „Signatur, Ereignis, Kontext“, in: ders., *Limited Inc.*, Wien 2001, S. 27 f.: Ein „schriftliches Syntagma“ kann danach „immer aus der Verkettung, in der es gefaßt oder gegeben“, herausgenommen werden, ohne dass sein Funktionieren darunter leidet. Man kann ihm dann „andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen *aufpfropft*.“ Derart neu geortet, kann es „neue Kontexte zeugen.“ Ebd., S. 32.

Vorgang subsumieren wir unter dem Begriff des *Performativen*, der unserem *Sollen* gleichkommt. Nach Krämer/Stahlhut zeigen Vorgänge der Setzung bzw. der Behauptung eine „gemeinsame Grundintention“, die „mit „konstituiert und nicht gegeben“ gekennzeichnet werden“³⁸⁵ kann.

2. Nachdem dieses Neue in die Welt gekommen ist, setzt es sich einem Prozess des Wachsens resp. der Veredelung aus, der weniger durch Intention und Konstitution geprägt ist, sondern dadurch, dass das Perlokutionäre im Material arbeitet, indem dieses sich einer Transformation oder Metamorphose unterzieht. Diesen Prozess nennen wir *Performanz*; er ist (tendenziell) passiv, weil er ein Sein etabliert, in dem sich das Subjekt/Repräsentamen als Veränderndes erfährt. Beide Stufen ergeben jene „*performative Akthaftigkeit*“, die Inszenierungen/*theatrale* Aufführungen von der „*vor-performativen Ereignishaftigkeit*“³⁸⁶ vieler Performances radikal unterscheidet.

Inwieweit die ersten *Performances* erfüllten, was heute als Konsens unter Performanz bzw. Performativität verstanden wird, bleibt zu fragen. Ob sie überhaupt mit *performativer Absicht* geschaffen werden oder nicht vielmehr als naive Variante dem gleichen Aufklärungs-Impetus Tribut zollten, der die damalige kritische gesellschaftspolitische Atmosphäre bestimmte.

Beim *untitled event*, wie auch bei John L. Austins *performative* stand ein gehöriges Maß Chuzpe Pate bei der Wortfindung, bezeichnet *event* doch jedes noch so banale Ereignis, und erst *untitled* gibt ihm einen gewichtigeren Beigeschmack, während *performative* eindeutig von *to perform* abgeleitet ist und dergestalt der passende Deckel auf jenen Topf ist, indem die Aktion (*action*) bzw. der Akt gegart wird.³⁸⁷

³⁸⁵ Krämer/Stahlhut, „Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“, in: *Paragrana* 10/1, a. a. O., S. 45

³⁸⁶ Wirth, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: ders. (Hrsg.), *Performanz*, a. a. O., S. 21. Derrida spricht von einem „absoluten Verankerungszentrum“, das den Akt vom reinen Ereignis trennt. Vgl. ders., „Signatur Ereignis Kontext“, a. a. O., S. 40.

³⁸⁷ Rückblickend schreibt Austin 1961: „Es ist durchaus verzeihlich, nicht zu wissen, was das Wort performativ bedeutet. Es ist ein neues Wort und ein garstiges Wort, und vielleicht hat es auch keine sonderlich großartige Bedeutung. Eines spricht jedenfalls für das Wort, nämlich dass es nicht tief

Orientieren wir uns an den Kategorien Austins und Searles, kommt jedem Geschehen im Theater ein performativer Charakter zu, weil jede Äußerung immer zugleich Vollzug ist, auch wenn gar nichts passiert. Letzteres Phänomen ergibt sich aus der Spannung zwischen Bühne und (Zuschauer-) Raum, *opsis* und *theatron*, die mitunter dann am stärksten ist, wenn sich nichts vollzieht. Auch jede andere Art von Aufführung, sei sie profaner, sakraler oder symbolischer Natur ist danach eine *Performance*. Wie wir bereits feststellten, ist sie damit nicht sogleich *performativ*; denn dieser Qualität geht ein Konstitutionsgedanke voraus, der die o. g. Aspekte berücksichtigt. Andererseits zeigen Performanz und Performativität im Theater sich in unterschiedlichen Ausprägungen und verschieden starker Intensität.

Krämer/Stahlhut unterscheiden zwischen drei verschiedenen Performanzkonzepten, die je nach Stärke des Eingriffs in ein innerweltliches Geschehen als „schwach“, „stark“ und „radikal“ kategorisiert werden.³⁸⁸

1. Danach zeigt sich eine „propositional-performative Doppelstruktur, wenn wir mit dem Sprechen zugleich „etwas innerhalb der Welt tun“. So tritt (lediglich) die allgemeine „Handlungs- und Gebrauchsdimension der Rede“ in Erscheinung, indem sie sich *performativ* zeigt. Dieses „schwache Performanzkonzept“ vereinigt Searles Sprechakttheorie mit Habermas' universal-pragmatischer Kommunikationstheorie.

2. Eine Äußerung die das, was sie bezeichnet, zugleich auch vollzieht, ist hiernach performativ, weil sie die „vertraute Unterscheidung zwischen Wort und Sache, zwischen Darstellungsmittel und Dargestelltem“ außer Kraft setzt. Worte werden zu Taten und „Weltzustände werden durch Sprache nicht nur repräsentiert, vielmehr konstituiert und verändert“. Das geschieht nicht nur innerhalb des Mediums Sprache, sondern „im Medium jedweden symbolischen Handelns“. Dadurch eröffnen sich Möglichkeiten, dass Sprache und Ausdruck, Argumentation und Inszenierung auseinander laufen, sich widersprechen.

klings.“ J. L. Austin, „Performative Äußerungen“, in: *Gesammelte philosophische Aufsätze*, übers. u. hg. v. Joachim Schulte, Stuttgart 1986, S. 305.

³⁸⁸ Krämer/Stahlhut, „Das „Performative“ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“, a. a. O., S. 55 f.

Krämer/Stahlhut sprechen hier von einer „Doppelbelichtung“. Auf dieses „starke Performanzkonzept“ baut Austins Begriff der *performativen Äußerungen*, aber auch das sich in den 60er Jahren entwickelnde sog. Regietheater.

3. Das „radikale Performanzkonzept“ zeigt sich dann, wenn „die Grenzen von dichotomischen Klassifikationen, Typologien und Theorien“ aufgezeigt und dann aufgeweicht werden. In einem ersten Schritt fungiert danach das Performative als „die eine Seite der Unterscheidung und artikuliert dabei Sachverhalte, die [...] randständig“ sind. Dadurch wird als zweiter Schritt eine „Dynamik in Gang“ gesetzt, die „das dichotomische Schema als ganzes“ destabilisiert. So kann dadurch die Differenz der binären Schemata Kompetenz/Performanz sowie konstative/performative Äußerungen aufgelöst werden. Theaterformen, die diesem Konzept zuzuordnen sind, verstehen sich als Prozesse, die das sog. Zwei-Welten-Modell gezielt aushebeln, und damit auch die Trennung von semiotischem und performativem Produktions- und Rezeptionsmodell.³⁸⁹

Jede Theateraufführung arbeitet sprachlich und gestisch mit *expliziten Performativa*, die im Gegensatz zum profanen Sprechakt, den Charakter des Performativen keineswegs aufheben, weil sie nicht wie im Sprechakt ausdrücklich geäußert werden (z. B. durch entsprechende Verben). Stattdessen schaffen sie durch „strikte Repetition“³⁹⁰, „rituelle Einstellung“³⁹¹, „Ostentation“³⁹² und „Framing“³⁹³ eine Materialität und

³⁸⁹ In Kapitel 5.3 ff. zeigen wir, wie der Schauspieler seinen Zugriff zur Figur aus diesem sog. *Randständigen* findet, wie der Regisseur sein Inszenierungskonzept u. U. auf einen zunächst völlig belanglosen Nebenaspekt der Textur aufbaut.

³⁹⁰ Vgl. Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, a. a. O., S. 143.

³⁹¹ Vgl. Andréa Belliger und David J. Krieger (Hg.), *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Opladen 1998, S. 29.

³⁹² Umberto Eco, „Semiotik der Theateraufführung“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz*, a. a. O., S. 262 ff. Er verweist neben der ostentativen auch auf die indexikalische Funktion. Vgl. auch Marvin Carlson, *Performance: a critical introduction*, London, New York 1996. S. 39.

Medialität für den Zeit-Raum des Ereignisses, auf die der Foucaultsche Begriff der *historischen Monumentalität*³⁹⁴ zutreffend erscheint.

*

Untersuchen wir zunächst diese unterschiedlichen Qualitäten auf ihre praktische Anwendbarkeit im Theater: In der Beschäftigung mit den Arbeitsweisen von Grotowski und Brook stießen wir auf das Zusammenspiel von Repetition und Iteration, setzten es in Bezug zu Searles *tyke and token* und Foucaults *wiederholbare Aktualität von Verkörperungsakten*. Wir stellten fest, dass sich daraus eine Eigendynamik des Materials (*performative force*, Searle) ergibt, die sich nicht aus dem Willen/der Intention des sprechenden Individuums speist, sondern aus „dem Vermächtnis früherer überpersönlicher sprachlicher und außersprachlicher Praktiken“.³⁹⁵ Die Haltung, aus der heraus solche Vorgänge resultieren, bezeichnen Belliger und Krieger als *rituelle Einstellung*. Der Akteur ist nicht auf Erwerb oder Weitergabe von Wissen ausgerichtet, sondern auf das Erstellen von „paradigmatischen Erkenntnisgrenzen“.³⁹⁶ Im Grunde handelt es sich hier um das Gegenmodell von J. Habermas' *herrschaftsfreiem Diskurs*³⁹⁷, als nämlich ein Selektionsmechanismus in Gang gesetzt wird, der konventionelle Sprech-Handlung, unmittelbares Erleben/Erfahrung und Reflexion in eine wechselseitige Spannung bringt, die Möglichkeiten für widersprüchliche Eindrücke geradezu *eröffnet*. Ziel ist nicht Wahrheit sondern (widerstreitende) Erfahrung, Ausloten von Bruchstellen, Erleben von Dezentrierung. Die Suche nach Wahrheit erfolgt auf einer anderen Ebene, auf die wir weiter hinten eingehen.

Indem genuine Vorgänge zur Darstellung kommen, erfolgt ihre Umwandlung in *degenerierte Indices*³⁹⁸, nach Fischer-Lichte übernehmen

³⁹³ Ervin Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, übers. von Hermann Vetter, Frankfurt am Main 1996 (1974), S. 57.

³⁹⁴ Vgl. Michel Foucault, *Die Archäologie des Wissens*, a. a. O., S. 149.

³⁹⁵ Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, a. a. O., S. 144.

³⁹⁶ Belliger / Krieger, *Ritualtheorien*, a. a. O., S. 29.

³⁹⁷ Den J. Habermas als Ziel seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* sieht.

³⁹⁸ Vgl. Ch. S. Pierce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, a. a. O., S. 157.

sie damit als *performative Gesten*³⁹⁹ spezifische theatrale Funktionen. Wesentlicher Garant für die Umwandlung ist der *ostentative* Charakter jeder Darstellung, der nicht, wie von Brecht gefordert, der Darstellungshaltung zuzugeben ist, weil er genuin ohnehin aus der Spannung zwischen *theatron* und *opsis* entsteht. Indem etwas zur Darstellung gelangt, erlangt es Ostentation, herausgehoben aus dem Alltagsgeschehen, erhält es einen *Rahmen*.⁴⁰⁰ Der Rahmen bringt die *indexikalische Funktion* des Dargestellten zum Tragen, fördert den von Austin bereits festgestellten *Sea-Change*, durch den einerseits „Äußerungen von der Lebenswelt in die Theaterwelt“ als „modulierende Transformation“⁴⁰¹ versetzt werden, durch den andererseits das Ergebnis dieser Transformation seinen Bezug zur Lebenswelt mit der (gelungenen) Rezeption zurückerhält.

Die jeweilige Ausformung eines ostentativen Vorgangs arbeitet mit Mitteln bzw. Zeichen, die auf seine Mechanik verweisen, diese mitunter erklären und sofern in eine Reflexivität des Zeichengebrauchs münden. Nach Bohle/König kann jeder „Verweis eines Zeichengebrauchs auf sich selbst, jede Inszenierung der Form des Zeichengebrauchs [...] als Spielart dieser *Selbstreferentialität* gesehen werden.“⁴⁰²

Weil aber jeder poetische Sprachgebrauch, wie jedweder Vorgang innerhalb symbolischer Systeme auf sich selbst verweist; weil er zudem immer ostentativ und meist auch repetitiv ist, mutet die Hervorhebung des Performativen für derartige Prozesse zunächst trivial an. Erst die oben skizzierte Trennung in die performative Schwellenphase und einen daraus resultierenden Verlauf, lassen uns eine weiterführende Untersuchung und Beschreibung sinnvoll erscheinen. Zeigt sich doch in der jeweiligen Eigendynamik dieser unterschiedlichen Phasen erst ihre spe-

³⁹⁹ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983, S. 65 ff.

⁴⁰⁰ Erving Goffman spricht von „Framing“. Vgl. Ders., *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main 1996, S. 57. Nach U. Eco ist die ostentative Funktion des Hinweisens, die auch eine indexikalische beinhaltet, „the most basic instance of performance.“ Vgl. ders., „Semiotik der Theateraufführung“, in: Wirth (Hrsg.), *Performanz*, a. a. O., S. 262 ff.

⁴⁰¹ Wirth, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, a. a. O., S. 37.

⁴⁰² Bohle/König, „Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft“, a. a. O., S. 21.

zifische Qualität, die den *Mikrokosmos des Dramatischen* nachhaltig tangiert. Deshalb stellt sie für unsere Untersuchung das wesentliche Scharnier im Verkörperungsakt dar: als Schnittstelle vom Sollen zum Sein, von der vorwiegend aktiven *Rahmung* zum überwiegend passiven *Füllen* der Figur.

Nach Goffmans *Rahmen-Analyse* versetzt Austins *Sea-Change* nicht nur reale Figuren und Situationen in symbolische, sondern mit der *modulierenden Transformation* erfolgt auch eine Haltungsänderung bei Akteur und Betrachter, weil nämlich das Als-ob zur von nun an bestimmenden Kategorie von Handlung und Beobachtung wird. Es erschafft mit dem neuen Handlungsrahmen auch einen neuen Deutungsrahmen. Dieser Mechanismus verbindet alle symbolischen Vollzüge und erweist sich damit als Klammer, die Theater und Ritual, Spiel/Sport und Zeremonie verbindet. In der Ritual-Theorie van Genneps ist Schwellenphase jene Station, in der Teilnehmer eines Rituals die Ebene des Alltäglichen verlassen, um über die vom Ritual gesetzte Schwelle die Ebene des Anderen, Ungewohnten und Unbekannten zu erreichen, mit dem Ziel, Neues zu erfahren und so ein Anderer/Veränderter zu werden.⁴⁰³

*

Parallel zur Performance-, Happening- und Event-Kultur bildet sich im Amerika der sechziger Jahre die *performancy theory* heraus, die eine „sozialwissenschaftliche Wende“⁴⁰⁴ in der Theaterwissenschaft einleitet, Theaterwissenschaft mit Kulturanthropologie und Soziologie aufs engste verbindet. Damit einher geht auch eine verstärkte Hinwendung zu verschiedenen Aspekten rituellen Handelns. Hintergrund ist zum einen das in dieser Zeit verstärkte Interesse für soziologische Fragen, das sich paart mit der Skepsis gegenüber allem Ästhetischen. Der Blick für das Ursprüngliche/Eigentliche soll nicht verstellt werden durch künstliche/künstlerische Techniken. Was der Ethnologe Victor Turner in Anlehnung an Rousseau als Voraussetzung zum Verständnis fremder Kulturen fordert, eine ethnologische Re-Inszenierung ritueller Handlungen, basiert auf folgender Voraussetzung: die Ethnographie inszeniert Rituale

⁴⁰³ Vgl. Kap. 4.3.1.

⁴⁰⁴ Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2001, S. 70.

fremder Kulturen, indem sie rituelle Performances in theatrale überführt, um „einen in Gang befindlichen Prozess zu vollenden“.⁴⁰⁵ Vorausgesetzt wird, dass Rituale keineswegs in sich geschlossene Systeme darstellen, sondern im Gegenteil Spiel-Räume für Innovation und Improvisation eröffnen.⁴⁰⁶ Hintergrund für diese Annahme sind Experimente Paul Ekmanns mit Schauspielern, die auf eine direkte Beziehung zwischen Schauspielen und Vorgängen im vegetativen Nervensystem hinweisen. Ekman arbeitete sozusagen in zwei Richtungen: Zunächst ließ er Schauspieler, ähnlich wie in den Lektionen des orientalischen Theaters, bestimmte mimische Aufgaben erfüllen, um Prototypen von Emotionen im Gesicht muskelweise zu erzeugen, danach ließ er sie gemäß Stanislawskis *affektiver Erinnerung* die entsprechenden Emotionen mental erzeugen. Überraschenderweise waren die im VNS gemessenen Resultate im ersten Fall stärker.⁴⁰⁷ Turner schließt mit Ekman daraus, dass der Ablauf der Aktivierungsmuster erstens in zwei Richtungen erfolgt, vom Stammhirn zur Großhirnrinde und umgekehrt. Zweitens die von beabsichtigten Handlungen ausgelösten Gefühle kaum noch zu unterscheiden sind von denen spontanen Tuns, dass demnach also mechanisches Bewegen, vor allem wenn es wiederholt (ritualisiert) erfolgt, nachhaltige Wirkung auf die emotionale und kognitive Lebenswelt des Akteurs zeitigt. Zeremonien und rituelle Abfolgen bekommen dadurch neben dem spirituellen einen lebensweltlichen Sinn. Während Turner daraus ein komplexes Erklärungsmodell für die Kulturentwicklung in toto entwirft, bezeugt es für Ervin Goffman mehr ein Spiel, das zwischen kognitiven/kulturellen und genetischen Gegebenheiten abläuft. Deshalb ist

⁴⁰⁵ Victor W. Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, aus dem Engl. von Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt am Main 1995, S. 143. Weiter heißt es: „Ethnographien *aufführen* heißt dann, uns ethnographische Daten in ihrer ganzen Fülle von Handlungsbedeutungen vor Augen führen.“ Wir wollen hier nicht auf die Naivität eingehen, derartige Rituale ließen sich sozusagen verlustfrei re-inszenieren. Wichtig in unserem Zusammenhang ist die Parallelität der Mechanik, in der beide doch sehr unterschiedlichen Prozesse womöglich ablaufen.

⁴⁰⁶ V. Turner, *The Anthropology of Performance*, New York 1987, S. 86 f.

⁴⁰⁷ Vgl. Paul Ekman, „Autonomie Nervous System Activity Distinguishes among Emotions“, in: *Science* 221, 16 (Sept.)/1983, S. 1208-1210. Die heutige Hirnforschung sieht diese Abläufe weit differenzierter, gibt Ekman Grundannahme aber recht.

nichts, was ein Mensch tut, nur allein er selbst, sondern immer auch ein *Anderes*, was er *sein könnte*; so *spielen wir besser, als wir wissen*.⁴⁰⁸

Damit ist die Brücke zum Theater errichtet. Turners Weggefährte Richard Schechner wendet dieses Erkenntnis-Modell auf die westlichen Gesellschaften an und entwirft Theaterformen, die, wie in der Antike und im Mittelalter „gemeinschaftliche Ausdrucksformen“ ermöglichen, um die zu lange kultivierte *individualistische Moral* hinterfragen. Er zielt auf eine Ästhetik, die „sozial konstruktiv“ und „persönlich 'transzendent' oder ekstatisch“ ist. Pure ungezügelter ritualisierter Erfahrung „ohne die eingebaute Kontrolle eines starken Gesellschaftssystems“ ist ihm suspekt, da sie, wie die ekstatische Begeisterung für den Faschismus zeigt, sich schnell zur „zerstörerischen Furie steigern“ kann.⁴⁰⁹ Stattdessen soll mithilfe der *kohärenten Matrix*, über die der Mensch kraft seiner Rituale verfügt, der Schwall *unzusammenhängender externer Reize gebündelt* werden. Er sucht nach dem „Kick einer Aufwallung des VNS“, dem „High eines neuralen Überschlags“, der erworbenes Verhalten und spontane Handlungsabläufe, die „reptilischen wie die gottgleichen“ Gehirne verbindet.⁴¹⁰

Mit dieser „Akzentverschiebung“ vollzieht sich eine Abkehr vom Theater als Kunst hin zu allgemeinen „performativen Phänomenen“⁴¹¹, wie wir im Zusammenhang mit den realisierten Performances bereits feststellten. Turner geht mit seinem Konzept des *sozialen Dramas* weiter, indem er das aristotelische Drama als Modell für alle Formen gesell-

⁴⁰⁸ Vgl. Erving Goffman, *The presentation of self in everyday life*, Cambridge 1959 (sinngem. Übers. H. H.).

⁴⁰⁹ Vgl. Richard Schechner, „Ritualtheater“, in: Jens Heilmeyer / Pea Fröhlich, *NOW. Theater der Erfahrung. Material zur neuen amerikanischen Theaterbewegung*, Köln 1971, S. 192 f.

⁴¹⁰ Vgl. Richard Schechner, „Die Vielfalt der Performance (Magnitudes of Performance)“, übers. von Christiane Landgrebe, in: W. Pfaff u. a. (Hrsg.), *Der sprechende Körper*, a. a. O., S. 49-62. Dass Schechner dazu neigt, die Übungen des orientalischen Theaters allzu mechanistisch und funktional zu sehen, möchten wir hier nicht weiter behandeln. Fakt ist, dass er deren spirituellen Kern kaum berücksichtigt.

⁴¹¹ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, a. a. O., S. 70. Im Grunde erweist sie sich als nachgeholte Bewegung der klassischen Moderne. Gerade die Anfänge der Theaterwissenschaft waren mit Carl Niessen und Arthur Kutscher von diesem Impetus geprägt.

schaftlicher Auseinandersetzung nutzt, denen eine Destabilisierung vorausging. In der fünfstufigen Einteilung von Bruch, Krise, Wiederherstellung, Integration oder Spaltung zeigt sich danach ein Verlauf, der seine Entsprechung in der Tragödie der Antike findet. In den archaischen Ritualen manifestiert sich diese Struktur aufgrund der Komprimiertheit in besonderer Weise. E. Goffman bezeichnet mit *Performance* schließlich „all the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers“.⁴¹² Mit dieser Definition sind letztlich alle interaktiven Vorgänge beschrieben, die einer Beobachtung ausgesetzt und als „schwaches Performanzkonzept“ zu fassen sind.

Die zunehmende Verallgemeinerung schafft aber enorme Probleme: Zum einen verliert sich die Begrifflichkeit durch solche *umbrella terms* im Diffusen, zum anderen tilgt der Hang zur Synthese jegliche Differenz zwischen Norm und ihrer Realisierung, die auch rituellem Tun eigen ist. Wir sehen uns *reinem* Sein konfrontiert, dem keinerlei Bedeutung mehr zukommt, weil ihm jegliche Rahmung fehlt, und mögliche Bezüge sich in Beliebigkeit verlieren. Damit versagt jeder semiotische Ansatz, seine Bedeutungszuschreibung greift ins Leere.⁴¹³ Ironie der Geschichte: Wurden die Verfechter der Ritual-Theorie vor nicht allzu langer Zeit noch von den Semiotikern heftig attackiert, so sind heutzutage die vormaligen

⁴¹² Erving Goffman, *The presentation of self in everyday life*, Cambridge 1959, S. 22.

⁴¹³ Am Beispiel von Christel Weilers „Performance als Gabe“ können wir verfolgen, wie angeblich „das Spiel der Materialien Bedeutung als Möglichkeit erhält.“ Es erhält diese, wenn wir ihm das „Wort *geben*, es beim Wort *nehmen*.“ In: *Paragrana* 7/1, a. a. O., S. 162. In der Formulierung zeigt sich schon der Widerspruch: Das Material hat keine Worte, es spricht nicht, spräche es, setzte es sein Dasein in eine Differenz. So ist es undifferent, sprachlos. Die Rahmung erst schafft das Bezugssystem, vergegenwärtigt, bringt es mir nahe. Im Übrigen ist zu fragen, wie „Wissen vorübergehend suspendiert“ werden kann? Ob das nicht jene Koketterie des Intellektuellen ist, der dem fragwürdigen Imperativ des Volksmunds folgt: *stellen wir uns mal ganz dumm!*? Zu allem versteckt sich hinter der naiven Absicht lupenrein jenes Zwei-Welten-Modell, das die *res cogitans* von den *res extensa* absolut trennt, und in der Hoffnung auf Ausschaltung von ersterem im Mystizismus endet.

Differenzen mit den nun zur Performanz-Theorie Konvertierten kaum noch auszumachen. Wenn E. Fischer-Lichte von „Wiederverzauberung der Welt“⁴¹⁴ und einer „Verwandlung der an ihnen Beteiligten“ durch *Aufführungen* spricht, diese Fähigkeit nicht nur dem Theater nach der *performativen Wende der 60er Jahre* zugesteht, sondern Aufführungen „ganz allgemein [...] welcher Art und welcher Epoche auch immer“, ist die Kehrtwende zur reinen Phänomenologie komplett. Das Sollen scheint endlich ausgehebelt; die in der Performativitäts-Debatte (als Nachlass der überwundenen Semiotik) entwickelte Begrifflichkeit des Fassens und Erfassens von Bühnen-Phänomenen scheint gleichfalls ad acta gelegt. Ist die *Heilige Zeit* zurückgekehrt? E. Fischer-Lichte beobachtet, wie „der Schauspieler als präsent und die Dinge als in Ekstase begriffen in Erscheinung treten“, dass so nur noch „dieses phänomenale Sein [...] auffällig wird“ und „nicht etwas anderes in Erscheinung tritt“. Diesen Prozess versteht sie dann konsequent als „Befreiung von Verstehensleistungen“.⁴¹⁵ Klagt die *Theaterwissenschaft* ihre Abschaffung so wissentlich ein, oder ist die wissenschaftliche Arbeit nur *vorübergehend suspendiert*?

Demgegenüber beobachteten wir bei Brook und Grotowski einen Ansatz, das Zeichen selbst, als *mediales Phänomen* mit *vermittelnder Funktion*⁴¹⁶ zu retten, wenn nicht zu kultivieren. Für beide Praktiker liegt die Gewähr dafür in dessen Stabilität, für den Theoretiker Derrida in seiner Iterabilität.⁴¹⁷ Beides wird garantiert durch die Möglichkeit zur Wiederholung, aber auch durch die Praxis des immer Wieder-Holens. Im Probenprozess verfestigt sich für den Schauspieler durch *leblose Repetition* jene Form, die das Potential für Wiederholbarkeit in sich auflädt. Erst durch diese *Verfassung* ergibt sich ihre *Medialität*, die im Repräsentamen/Schauspieler verankert ist. Er wirkt als *vermittlung*-

⁴¹⁴ E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 315.

⁴¹⁵ Ebd., S. 325. Vgl. Anm. 363.

⁴¹⁶ Vgl. Charles S. Peirce, *Collected Papers*, a. a. O., Bd. 7, S. 551.

⁴¹⁷ Für ihn zeichnet der sprachliche Code als „Oragnon der Iterabilität“ zugleich für die unentwegte *Bezeichnungsbewegung* als auch für die Wiederholbarkeit des Zeichens selbst. Derrida, „Signatur Ereignis Kontext“, a. a. O., S. 25. Vgl. auch U. Wirth, *Der Performanzbegriff*, a. a. O., S. 48 f. Wie wir im Kapitel über den Mythos sehen werden, gilt der gleiche Mechanismus für das Ritual.

steuerndes Dispositiv⁴¹⁸, steuert in und mit seinem Tun ausdrücklich die Zuordnung von Beziehungsmustern für den Zuschauer/die Rezeption.

*

Für U. Wirth ist die „Unterscheidung zwischen *Rule of Signification* und *Rule of Replication*“ eine „unhintergehbare *semiopragmatische* und *medienpragmatische* Differenz“.⁴¹⁹ Hinter sie zurückzufallen, bzw. sie zu ignorieren, bedeutet, alle Probleme, die im „Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität stehen“, zu übergehen. In der Folge rückten damit auch Fragestellungen aus dem Blick, wie Sinnzuschreibung und Verkörperungsbedingungen sich wechselweise beeinflussen, wie Widerstände im Prozess des Verkörperns eine beabsichtigte Sinnzuschreibung behindern und umgekehrt Konzepte und Ideen eine wirklich kreative Arbeit im Keim ersticken.

Wissentlich und willentlich brechen wir eine Lanze für die Semiotik und setzen uns damit der Gefahr aus, die Geister der Zwei-Welten-Theorie wieder aufleben zu lassen. Wir kehren auf die Bühne zurück und betrachten die o. g. Kategorien aus Sicht der Schauspieler. In der mehr konventionellen Arbeitsweise ist ihr Tun überwiegend vom Sollen bestimmt. Darüber hinweg können auch die beschwingtesten Improvisationen nicht täuschen. Dieses Sollen resultiert aus vielen Vorgaben: Text, Konzept (auch wenn dieses nur rudimentär ist), dem Regisseur, den Mitspielern, dem Raum etc. Diese Komponenten stiften in ihrer Summe und in der jeweiligen Zuordnung die *Rule of Signification* als Katalysator, der das divergierende Material in ein System der Zuordnung und Abhängigkeit bringt, das die *Rule of Replication* überhaupt erst ermöglicht.⁴²⁰ Letztere zeigt sich zunächst als Arbeitsmethode; sie ist keines-

⁴¹⁸ U. Wirth, *Der Performanzbegriff*, a. a. O., S. 48.

⁴¹⁹ Ebd., S. 52 Weiter fordert er: „Die Aufgabe einer medial avancierten kulturwissenschaftlichen Performanztheorie muß demnach darin bestehen, die Interdependenzen und Interferenzen zwischen sinnzuschreibenden Akten der *Rule of Signifikation* und *Rule of Replication* herauszuarbeiten.“

⁴²⁰ Es ist ein weit verbreiteter Irrtum, dass eine Bühnenhandlung erst zur Premiere Lebendigkeit und Bedeutung erlangt. Das Gegenteil ist der Fall. Jede Probe ist der erneute Versuch, den Vorgängen Leben zu geben, bei jeder Probe steht die Frage nach der Bedeutung des Gespielten/Dargestellten im Raum, auch wenn sie nicht gestellt wird.

wegs einheitlich, sondern einem stetem Wechsel unterworfen, weil sie sich an der physischen und psychischen Verfassung der Schauspieler orientiert. Das Sein des Schauspielers beschränkt sich in der Anfangsphase weitgehend auf sein persönliches Dasein. Um aus diesem die zu findende oder angestrebte Figur zu schälen, muss er das Sollen in ein Wollen verwandeln. Dabei wird er die „Akte des Wollens im engeren Sinne“ in solche „im weiteren Sinne“⁴²¹ zu wandeln suchen. Das heißt, er wird aus Willensakten, Vorstellungen und Urteilen, die weitestgehend vom Bewusstsein gesteuert sind, ein Begehren entwickeln, das ihn als ganzen Menschen, mit Geist/Willen und Leib/Physis zum „Anfang und Ursache seiner Handlungen“ macht; das er derart „das Prinzip seines Handelns auf eine Weise in sich hat, wie es im Wesen der Kugel liegt, einen Abhang herunterzurollen.“⁴²² Diesen Zustand benennen wir als Sein, weil sich erstens das Selbst (-bewusstsein) nicht über das Wissen um ein Ich, sondern über die leibliche Empfindung des Eigenen definiert, zweitens alle Handlungen über einen Akt des Begehrens erfolgen. Wie wir bereits beobachteten, ergibt sich durch die Wiederholung von Vorgängen ein inneres Schema, das die Selbstbewegung des Materials/der Physis in Gang bringt und so das *Wollen im engeren Sinne* weitgehend eliminiert.⁴²³ Es wird ersetzt durch das Begehren, das im umgekehrten (alltäglichen) Falle, wie wir bei G. Simmel lesen, gleichfalls einem Willensakt vorausgehen kann. Aber auf der Bühne ist alles verkehrt herum. Der Schauspieler verfolgt im Prozess des Probens eine Handlung zurück zu ihrem ersten Impuls. Auf dem Weg dahin muss er Widerstände, die sich diesem Fallenlassen entgegenstellen, überlisten. Gelingt ihm das, dann erobert er Stück für Stück Handlungsstrukturen der zu findenden Figur, setzt sie in Bezug zu Motivationsstrukturen und entdeckt dabei Interdependenzen und Interferenzen, die eine Bruchlinie zwischen physischen und psychischen Prozessen beschreiben. Bei der Eroberung des *Neuen Selbst* markiert die Differenz zwischen *Rule of*

⁴²¹ Rafael Ferber; *Philosophische Grundbegriffe 2*, München 2003, S. 161 f.

⁴²² Alexander von Aphrodisias; (*Über das*) *Schicksal*, zit. n. *Alexandri scripta minora reliqua, Supplementum aristotelicum*, 2. Bd., 1. Teil, Berlin 1872, 16. Kap., 16-20.

⁴²³ Dieser Vorgang ist keineswegs gleichzusetzen mit Akten der *Suspendierung des Wissens*, oder *Befreiung von Verstehensleistungen*, die wir hinterfragten.

Signification und *Rule of Replication* als zweite Bruchlinie die Zuordnung des Bühnengeschehens zum fiktionalen Sein⁴²⁴.

Weil sie die darin agierenden realen Körper (auch) als Zeichen kenntlich macht, ermöglicht sie die o. g. Bedeutungszuweisung. Deren Berücksichtigung verliert sich für den Schauspieler innerhalb seiner Bühnenwirklichkeit zunehmend, weil sie einem angestrebten Aufgehen im Sein der Bühnenfigur im Weg steht; denn dieses löst sich nur ein, wenn Sollen und Wollen das Spiel nur noch als stabiles aber nicht sichtbares Fundament für den Gang der Handlung „unterschwellig“ stützen. Gleichwohl lassen beide ihren Stachel den Schauspieler dauernd im Fleisch des fiktiven Seins spüren, wie, um dessen reale Präsenz zu beweisen. Insofern ist das Sollen, auch bei größter Leichtigkeit des Bühnen-Seins immer zugegen: als Erdung und Vergewisserung des *Zeichens als Körper*, seines leiblichen Daseins.

Die Praxis der (professionellen) Schauspielerarbeit spielt überwiegend in der Spannung von Sollen und Sein. Das Spielfeld zwischen diesen Polen ist der *Mikrokosmos des Dramatischen*. Wird er mit Leben/Lebendigem gefüllt, findet Theater statt, auch wenn man das *Telefonbuch spielt*.⁴²⁵ Grotowskis schauspielpädagogischer Ansatz, das Widerständige im Körper selbst zu bekämpfen, ist insofern als Endlos-Arbeit zu verstehen. Die konventionelle Beschreibung des Dramatischen beschränkt sich auf die dramatische Handlung als Textur des Autors (Dialog und Monolog) und auf die Diskrepanz zwischen den Akten des Wollens und denen des Begehrens (innerer Monolog). Dass zwischen illokutionärem Akt und performativen Vorgang eine vergleichbare Diskrepanz besteht, hat Austin erkannt, er spricht von „Unglücksfällen“, die einer *Erledigung* des „illokutionären Aktes“, im Sinne seiner getreuen Realisierung, auf der Stufe der Ausführung (*executive stage*) im Wege

⁴²⁴ Es erscheint in diesem Zusammenhang erwähnenswert, auf K. Poppers Ontologie der drei Welten zu rekurrieren; denn durch die Einführung der *psychischen Tatsachen*, die er von den *physischen* und *semantischen* unterscheidet, eröffnet er den Horizont für eine Welt, die zugleich hinter bzw. über physischer und semantischer sich wölbt und deren Überbrückung sein könnte. Vgl. Karl Popper; *Objektive Knowledge. An Evolutionary Approach*, Oxford 1972, S. 164-167.

⁴²⁵ In Theaterkreisen „geflügelte Worte“, die auf eben dieses Grundaxiom hinweisen.

stehen; dass so das System im Zuge der Realisierung unterminiert, das *Sollen vom Sein verpfuscht*⁴²⁶ wird.

Diese Brechungen im Vollzug des Handelns, die Unglücksfälle im Handlungsgefüge schaffen jene Atmosphäre, die den *Kern des dramatischen Geschehens* bestimmt. Alles kann jederzeit schief gehen und jederzeit anders als beabsichtigt verlaufen. Insofern ist jedes Konzept immer auch seiner Demontage ausgeliefert. Nach Jörn Jacob Rohwer hat G. Tabori seine langjährige Arbeit mit einem Beckett-Zitat charakterisiert: „Scheitern, immer scheitern, wieder scheitern, besser scheitern.“⁴²⁷

Die Performanz-Theorie erläutert, wie und warum innerhalb symbolischer Handlungen die Grenzlinie zwischen Zeichen und Nicht-Zeichen überschritten wird; sie weist darauf hin, dass symbolischen Akten weltverändernde Kraft zukommt, ohne hierfür die Magie zu bemühen. Wenn Helmar Schramm Theater als Kulturphänomen begreift, das Kunst- und Denkformen erfasst, dann zeigt sich darin auch der Versuch, Material und Bedeutung in ein dynamisches Verhältnis zu setzen. Wo Verbindungslinien zwischen *Aisthesis*, *Kinesis* und *Semiosis* ein „magisches Dreieck“ zeichnen, das kulturelle Energie auf spezifische Weise bündelt.⁴²⁸

Andererseits zeigen sich innerhalb der Debatte zunehmend Tendenzen, ihre Eigenschaft als „theoretisierbares Sujet“⁴²⁹ aufzugeben, indem eine Rezeptionsweise propagiert wird, die sich in der *reinen* Anschauung erschöpft, der Verschmelzung von Bühne und Parkett im absoluten Sein

⁴²⁶ Vgl. John L. Austin, *Gesammelte philosophische Aufsätze*, Stuttgart 1986, S. 286. Indem man „ins Räderwerk des Handelns“ gerät, also eine Handlung ausführen muss, begibt man sich danach auf die Stufe der Ausführung („executive stage“), „auf der man etwas verpfuschen kann.“

⁴²⁷ Vgl. Wend Kässens (Hrsg.), *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*, Berlin 2004, S. 126.

⁴²⁸ „Bezogen auf Theatralität interessieren diese drei ‚springenden Punkte‘ in erster Linie als *Wahrnehmungsstil*, *Bewegungsstil* und *semiotischer Stil*“. Helmar Schramm, *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1996, S. 254. Bewegungsstil ist für ihn nicht nur *movens*, sondern angesichts der technischen Entwicklung vor allem die Kombination von Transport, Wahrnehmung und Information. Vgl. ebd., S. 259.

⁴²⁹ Vgl. Krämer/Stahlhut, „Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“, a. a. O., S. 58.

verschreibt, da sie nur noch *communio* kennt. Indem das Sollen zur Disposition gestellt und der Unterschied zwischen Wort und Sache, Zeichen und Bezeichnetem eliminiert wird, werden nicht nur die Grenzen wissenschaftlicher Erkenntnis aufgezeigt, vielmehr wird damit die Positionierung des Menschen als (auch) selbstreflexives Wesen in der Welt in Frage gestellt. Eine zunehmende Hinwendung zum Ritualen bzw. Mythologischen ist die Folge.

2.2.7 Schauspielen: Selbst-Gewinn oder Selbst-Verlust?

Die abendländische Ideengeschichte hat mit ihrem Hauptzug die Welt in eine geistige und physische Hemisphäre geteilt und jeden menschlichen Vorgang in die Komponenten Tun und (Er-) Leiden getrennt; ersterem wurde ein moralisches Sollen, letzterem ein ideales Sein beigebracht. Als Folge daraus sieht sich der Schauspieler-Selbst stets von zwei Seiten infrage gestellt: Durch einen Sollensdruck hinsichtlich des dramatischen Makrokosmos und einen Seinsdruck hinsichtlich des Aufgehens in der Figur.

Im Fokus der Theaterwissenschaft stand traditionell die durch die Aufführung beim Publikum erzeugte Wirkung, weshalb der *Aufführung* größte Bedeutung zukommt.⁴³⁰ Da sie sich erst aus dem Zusammenspiel von Bühne und Parkett ergibt, ist die Versuchung groß, sich vorrangig diesem Verhältnis zuzuwenden, mit der Folge, dass die genuine Entwicklung der Figur durch den Schauspieler aus dem Blick gerät bzw. keine Beachtung findet. Für Max Herrmann ist das Theater „eine Leistung des Publikums und seiner Diener.“⁴³¹ Aus dem Zusammenspiel beider Faktoren ergibt sich das lebendige Kunstwerk der *Aufführung*. Der Schauspieler ist nach solcher Betrachtung *Diener*, dessen Leistung hinter der des Publikums steht. *Persönlichkeit des Schauspielers* meint

⁴³⁰ Max Herrmann bezeichnet sie als „das Wichtigste“. Ders., *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 1914, Teil II, S. 118.

⁴³¹ Ders., „Bühne und Drama“, in: *Vossische Zeitung* vom 30. Juli 1918 – Antwort an Prof. Dr. Klaar. Zit. nach E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 43.

damit ein Ich-Subjekt, dessen *Selbst*⁴³² keine genuin kreative Rolle zugesprochen wird. Schauspielen oder Gestaltung der Rolle ist eine dem *Sollen*⁴³³ verpflichtete Technik, die der *Eigendynamik des Materials* weder Beachtung schenkt noch Berechtigung einräumt. Craigs Übermarionette ist nur die letzte Konsequenz solcher Denkart.

Neuere Ansätze, die sich mit Performances, Life acts etc. beschäftigen, gestehen zwar dem *physischen Körper* jene „Eigenrealität“ zu, die sich durch „Präsenz [...] als Einschreibungsort kollektiver Geschichte *manifestiert*.“⁴³⁴ Sie konstatieren, dass „die unmittelbare *Wirkung* der Objekte und Handlungen“ von deren Bedeutungszuschreibungen nicht abhängig ist, sich stattdessen von ihnen losgelöst hat. Diese demnach zu Ereignissen mutieren, die Künstlern und Zuschauern die Möglichkeit eröffnen, „in ihrem Verlauf [...] sich zu verwandeln.“⁴³⁵

Untersuchungsgegenstand ist aber weiterhin die durch *Objekte, Dinge, Handlungen* und *Faktoren* gespeiste Aufführung aus der Sicht des Parquetts. Indem sie die Autonomie des (Handlungs-) Subjekts zu recht infrage stellen, opfern sie ungewollt auch das Selbst seines Produzenten, des Schauspielers. Damit wird seine Diener-, Funktions- und Marionettenrolle fortgeschrieben statt sie zu hinterfragen. Zementiert wird sie schließlich, wenn seine Leistung als Produzent der Ereignisse keine Beachtung mehr findet; dann ist er degradiert zum *Objekt* eines Geschehens, das keinen Initiator (*Produzenten*) mehr kennt.

⁴³² *Selbst* im Sinne einer ambigüen Entität, die nach der Phänomenologie dem *Leib* als Verkörperung des Selbst eigen ist: 1. als leibliche *Selbstgegebenheit*, in der wir uns spüren und 2. als ein Verhältnis der Zuordnung, in dem wir uns in der *Vorstellung von uns selbst* begegnen. Während nach der Phänomenologie das Ich als Teil des Selbst auftritt, ist im Idealismus das Selbst lediglich Material des Geistes: „Die Vernunft ist die Gewissheit, alle Realität zu sein.“ Vgl. G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1970, Ebd., S. 181.

⁴³³ *Sollen* hier als allgemeine Formel der Verbindlichkeit, die dadurch einen ethischen und moralischen Impetus konnotiert, der in der kontinentaleuropäischen Philosophie diesem Begriff anhaftete. (Vgl. I. Kant, *Untersuchung über die Deutlichkeit der Grundsätze der natürlichen Theologie und der Moral* IV § 2, AA II, 298).

⁴³⁴ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, S. 166 f.

⁴³⁵ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 29.

In der Konsequenz ist das (Kunst-) Werk dann nur noch (entsubjektivierter) Vorgang. Denn wo kein Werk, ist auch keinerlei Wirken und keine Konstituierung von Wirklichkeit mehr möglich. Augenfällig wird der zur leblosen Starre verkommene Werkbegriff des neunzehnten Jahrhunderts bemüht, statt eine ihm vormalig innewohnende Potenz und Dynamik zu neuem Leben zu erwecken.

*

Diese Arbeit verfolgt den Schauspieler *am Werk*, sieht darin die Keimzelle für Theater. Weil die *Aura*, die um eine Figur ist, „von der nicht abgelöst werden“ kann, die „für das lebendige Publikum um den Schauspieler ist“, welcher sie spielt.⁴³⁶ Sie ist der *Kern* oder *Mikrokosmos des Dramatischen*.⁴³⁷ Wiewohl dem eigentlichen *Drama* nicht zugehörig, ist er nicht nur Symptom eines Handlungsvollzugs, sondern reines Tun, das sich aus den Komponenten Figurenspiel und Schauspielerarbeit speist und stets der Gefahr des Absturzes ausgesetzt ist. Wir folgen W. Benjamin, dass es „allein in der Darstellung zum Ausdruck“ kommt, ohne mit ihm dessen Ausschließlichkeitscharakter („das ‚Dramatische‘ im strengsten Verstande“) zu teilen.⁴³⁸

Die eingangs zitierte Formel bezeichnet einen von den realen Entitäten Schauspieler A und Zuschauer C umgrenzten Vorgang. Dieser wird

⁴³⁶ Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1963, S. 29.

⁴³⁷ Wir beschreiben damit jenen *Prozess*, dem der Schauspieler in jedem Moment seines Spiels ausgesetzt ist, und dem er sich durch konstative Äußerungen und ostentatives Zulassen stellt. Er resultiert aus Vorgegebenem, das ihm von außen zugetragen wurde. In der *Auseinander-Setzung* damit ist er aktiv und passiv zugleich, reißt jene Fallhöhe auf, die zwischen dem Einerseits des Ich und dem Andererseits der Rolle im Selbst der Figur klafft. Wir nennen den Vorgang dramatisch, weil er es im doppelten Sinne ist: zunächst durch die in der gen. Fallhöhe errichtete Spannung, aber auch „innerästhetisch“, weil in jedem Moment ein Absturz in profane Reproduktion oder sentimentales Mimen bzw. Schauspielern droht.

⁴³⁸ W. Benjamin, „Goethes Wahlverwandtschaften“, in: *Gesammelte Schriften* I, 1, hrsg von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 200 f. Er belässt es als Mysterium und bleibt so dem antiken Ansatz verhaftet, wie wir ihn bei Herodot angesichts des Phänomens der Epiphanie antreffen.

durch die Figur B – ihre Qualität sei vorerst dahingestellt - gefüllt. Ob Symbol, Zeichen, Handlungsträger und Spiegelbild, B ist nicht eigenständig sondern konkreter *Ausdruck* eines Referenzmodells und *Symptom* eines Tuns. Die ihm fehlende Substanz hindert B aber offensichtlich nicht, das Bühnen-Geschehen und dessen Rezeption entscheidend zu prägen. Trotz ihrer fiktionalen Erscheinung kann die Figur sich vollziehende Vorgänge nachvollziehbar erleben, wiewohl nicht *wirklich*, ist sie dennoch erlebnisfähig. Während der Schauspieler A substantziell real ist, scheint die ihm spezifische Erlebnisfähigkeit aber begrenzt oder gar absentiert.

Traditionell wird diese Paradoxie damit erklärt, dass ihr Träger A *als* B respektive *in* B agiert, weil er stellvertretend für die Figur steht oder in ihr aufgeht. Er ist der Körper ihres Zeichens oder sein Körper wird zum Zeichen ihrer symbolischen Existenz. Verkürzt könnte man sagen: weil A agiert, kann B erleiden. Reales wird demnach in Symbolisches transzendiert und über die Rezeption der Wirklichkeit zurückgegeben. Es scheint wie ein Wunder: Das Theater kittet jenen Riss zwischen Körper und Geist, der sich als Folge der Ablösung des Menschen aus der alles umfassenden Natur in archaischer Zeit aufgetan hat. Als Preis dafür sieht G. W. F. Hegel die *allgemeine Wesenheit* „an das Selbst verraten“, weil es „als Wirkliches auftretend“ *mit der Maske spielt*, „um seine Person zu sein“. Aber weil im umgekehrten Zuge „das Selbst zum Prädikate heruntergestimmt und die Substanz zum Subjekte“ der Handlung *erhoben* wird⁴³⁹, bleibt der *handelnde Geist* zu guter letzt doch *wirkendes* Subjekt, „reines Ich, das in seiner Entäußerung [...] die Gewissheit seiner selbst hat.“⁴⁴⁰ Er ist Herr des Geschehens gegenüber dem *taumelnden Leben* und seinen *verschwindenden Gestalten*. „Der Geist ist Künstler.“⁴⁴¹

Eine Verkörperung solcher *Wesenheit* forderte vom Schauspieler-Selbst, die eigenen realen Befindlichkeiten zugunsten der imaginären der Figur

⁴³⁹ Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1970, S. 542 u. 545 f.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 505 f u. 512.

⁴⁴¹ Unter der Hand des „Werkmeisters“ lösen sich die „Ungeheuer an Gestalt, Rede und Tat [...] zur geistigen Gestaltung auf [...] zum Gedanken, der sich gebärendes und seine Gestalt ihm gemäß erhaltendes und klares Dasein ist.“ Ebd., S. 512.

aufzugeben, zum reinen entleerten Ich vorzudringen. Es wäre nicht mehr Leib/Selbst sondern *ein Ich* besäße seinen Körper und seinen Willen, um der vorgegebenen Rolle Gestalt und Handlungsvermögen zu geben. Dieses Ich wäre zudem nicht allein dem Schauspieler anhängig sondern speiste sich aus den Quellen Dichter, Rezeptionsgeschichte, Regisseur et cetera.⁴⁴² Weil das für solcherart Gestaltung der Figur notwendige physische Material aber allein dem Schauspieler abverlangt wird, baut sich diesem gegenüber ein Sollensdruck auf, der dem gewünschten Aufgehen in der Rolle, als Basis für deren wie auch immer geartetes *Da-Sein* auf der Bühne, im Wege steht. In der Summe verlangt die klassische Produktionsästhetik, dass A an B abführt und sich damit im eigenen Sein und Selbst ausradiert.

Traditionelle Identifikationsmodelle und moderne Zeichentheorien vereinigen sich, trotz aller Unterschiede, in diesem wesentlichen Aspekt. Gerade weil Letztere eine Trennung zwischen Zeichen und seinem Träger konstatieren, wird A erst recht zum *Selbst*-losen Wesen degradiert oder, wie im epischen Theater, zum gesellschaftlichen Subjekt idealisiert, dem jede Eigen-Ständigkeit ausgetrieben ist. Dann *spielt* der Schauspieler im Theater keine Rolle, er *gibt sie*, weil er alles *Eigenständige* abgibt. Damit das fiktive Potential der Rolle umfassend in der Figur zur Erscheinung kommt, muss seine reale Erscheinung in deren Aura verglühen. Sein Selbst stirbt, damit die Rolle lebt. A ist aktiv, produziert, während B empfängt. Offen bleiben zwei Fragen: Inwiefern *lebt* die so geschaffene Rolle? Und *was* kann A ihr abgeben? Damit sie lebt muss ihr ein Sein zukommen.

In Wahrheit hat diese Art Selbst-Losigkeit in der Bühnenpraxis niemals funktioniert. Als Ich-Subjekt träte danach der konstruktive Geist auf den Plan, das Mannigfaltige seiner sinnlichen Regungen begrifflich zu fassen, um es dann als *Vorstellung* der Wirklichkeit zurückzugeben. Tatsächlich wird durch diese Operation jeder genuine Impuls im Keim erstickt. Das von der Leiblichkeit als seinem *Da-Sein* getrennte Ich greift nach einer Fiktion von B und damit ins Nichts. Sollen beherrscht als leere Behauptung die Szene.

⁴⁴² Wir beschränken uns auf diese Auswahl, die natürlich nur ein winziger Teilbereich dessen darstellt, was Hegel unter dem *absoluten Wesen* subsumiert.

Nach Erkenntnissen der Hirnforschung entstehen Erinnerungen allein durch kommunikative Austauschprozesse, in denen sich reale und fiktive Ereignisse mischen. Wie auch die gesamte Art und Weise, in der uns die reale Welt *erscheint*, durch die neuronale Verarbeitung von Reizen und Eindrücken entsteht, aus denen das Gehirn im Lauf der Zeit mehr oder weniger sinnvolle Wahrnehmungen und Erkenntnismuster bildet. Erinnerung und Wahrnehmung oszillieren demnach permanent zwischen Fiktion als lediglich Behauptetem und Realem als *wirklich* (sinnlich) Erlebtem. Weil sich beide Komponenten quasi unbemerkt vermischen, verschafft sich auch Fiktives den Charakter des *wirklich* Erlebten und lässt sich vom Realen fortan nicht mehr trennen. Voraussetzung ist aber seine *Infizierung* mit dem konkret realen Ereignis; erst dieses verschafft ihm die notwendige *Affizierung*.

Das muss nicht heißen, dass Selbst und Ich den physiologischen Abläufen absolut hilflos ausgeliefert sind, demnach weder vom Ich noch von einem kohärenten Selbst die Rede sein kann. Der Fehlschluss ergibt sich durch die axiomatische Trennung von Geist und Körper, Subjekt und Objekt. Sehen wir sie jedoch in einem Korrespondenzverhältnis, schreckt uns die Tatsache nicht, dass das Hirn ein motorisches Bereitschaftspotential etwa 350 Millisekunden vor bewussten Handlungsentscheidungen aufbaut. Sie bestätigt im Gegenteil unseren Ansatz, der dem Leib/Körper *Wissen* und damit *Entscheidungsmöglichkeiten* zuschreibt. Das Selbst handelt auch und gerade dann autonom, wo seine Impulse und Motive durch neuronale Prozesse oder genetische Anlagen gesteuert werden. Sie sind *Bestand* seiner Autonomie, gerade über sie nimmt es sich in seinem Selbst *wirklich* wahr.

Der Ansatz des Dekonstruktivismus zwingt allen Vorgängen zwei Beschreibungsebenen auf: eine dem Willentlichen zugeordnete, die *Ich tue* sagt und eine dem Motorischen zugeordnete, die *Ich erleide* sagt. Beide streben danach auseinander und sind in Wahrheit doch zwei Seiten der gleichen Medaille. Auch das Fahren des Autos beruht auf der Funktionsweise des Motors *und* dem Chauffieren des Fahrers, das eine geht nicht ohne das andere. Das Ich ist zwar nicht Herr im eigenen Hause, selbst das Gehirn beruht auf Prozessen der Selbstorganisation, ist also der eigenen Physis, dem Widerständigen des Materials ausgeliefert. Wenn das Ich aber seine Einbindung im Selbst begreift, wird es seine vermeintliche Macht als Fiktion erfassen, die nur deshalb als *wirklich* erscheint, weil sie jederzeit im Mannigfaltigen der spontanen Eindrücke

und Impulse verankert ist. Diese sind allerdings Teilsubstanz des ambiguen Selbst, das sich zunächst in seiner leiblichen Selbstgegebenheit begreift, der ein (reflexives) Verhältnis zu sich selbst, seinem Leib erst zukommt. Verkürzt ließe sich sagen: Das Ich macht nicht, was es will, sondern will, was es macht. Freiheit als *Ideal* ist insofern Fiktion, Entscheidung für und wider ein immerwährendes Drama zwischen Intention (Handeln), die dem Sollen zustrebt, in Wahrheit aber dem Ereignis folgt, und Tun, das im Sein verhaftet ist.

*

Der Regisseur und Theaterleiter Eugenio Barba, der in seiner Arbeit Schauspielkunst und Anthropologie in eine fruchtbare Verbindung zu setzen sucht, hat seine Bühnenpraxis auf die Erprobung dieser Leib-Körper-Phänomene ausgerichtet. Sein Interesse galt besonders den kulturspezifischen Unterschieden in der *Kinesik* und deren Auswirkungen in kodifizierten und alltäglichen Darstellungstechniken der nichtwestlichen Kulturen. Zunächst erscheint das nicht besonders aufregend, beobachteten wir diese Hinwendung doch schon in der klassischen Moderne und verfolgen seitdem diese Spur u. a. über Artaud, Brecht, Grotowski und Brook. Bei Barba zeigt sich insofern ein neuer Zug, als er besonderes Augenmerk legt auf deren Differenz zu alltäglichen Techniken und Bewegungsmustern. Zunächst ist „Technik“ ein „ganz bestimmter Gebrauch des Körpers“ im Alltag, der für ihn „durch die Kultur, den gesellschaftlichen Status, den Beruf“ geprägt ist.⁴⁴³ Diese unterscheidet sich für ihn wesentlich von der der Bühne, weil sie „Ausnahmetechnik“ ist. Erstere folgt dem Prinzip der „minimalen Anstrengung“, um zu kommunizieren, letztere beruht auf der „Verschwendung von Energie“ und vermittelt „Information“. Sie bringt

„[...] den Körper im Wortsinne *in eine Form*, was ihn künstlich/künstlerisch macht und dennoch *glaubwürdig*.“

⁴⁴³ Eugenio Barba, „Wiederkehrende Prinzipien“, in: *Der Sprechende Körper*, a.a.O., (wie alle ff.) S. 80-84. Wir wiesen auf diesen wesentlichen Unterschied zwischen Barba und weiteren Vertretern des Bios-Prinzip wie u. a. Meyerhold und Brecht bereits hin, die diese Minimalisierung in der Alltagstechnik auf der Bühne reproduzieren.

Vor jeder Darstellung eines Vorgegebenen geht es Barba zuerst um Präsenz, um das *Leben* auf der Bühne. Der Schauspieler muss „*es kennzeichnen, noch bevor dieses Leben versucht, etwas zum Ausdruck zu bringen.*“ Womöglich muss er die Anwesenheit dazu nutzen, um die „Abwesenheit zu repräsentieren“, im indischen Kathakali *koshi* haben, d. h. „jederzeit bei der Arbeit sein“. ⁴⁴⁴ Um den Überschuss an Energie zu mobilisieren und zu demonstrieren, strebt der Darsteller ein „anhaltend labiles Gleichgewicht“ an. Deshalb unterwirft er sich einem kodifizierten System, das seinen persönlichen physischen und stimmlichen Habitus unterläuft, ihn deshalb auch, wie Barba betont, *entpersönlicht*, aber auf eine ganz andere Art, als es die bisherigen Propagandisten des asiatischen Theaters (miss-) verstanden. Sie sehen in dieser Arbeitsweise eine *Selbst*-Aufgabe, während der Schauspieler des indischen Theaters seinen *Körper* „als ein Mittel des theatralischen Ausdrucks“ ⁴⁴⁵ nutzt, um sein „Selbst in die Gefäße“ dieser „Partitur“ zu gießen. ⁴⁴⁶ Er lernt, eine konkrete körperliche Partitur zu beherrschen, in deren *zweiter Natur* er frei ist; eine zweite Natur, die wie Schechner beobachtet, „sogar eine Art zu stehen, zu laufen, sich zu bewegen, seine Gesten und den Gebrauch seiner Augen neu konstruiert hat.“ ⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ Barba stützt sich vor allem auf die Technik dieses Theaters, weil sich in ihm verschiedene orientalische Theatertraditionen kreuzen.

⁴⁴⁵ Vgl. Rustom Bharucha, „Die Kollision der Kulturen“, in: Pfaff u. a., *Der Sprechende Körper*, a. a. O., S. 222.

⁴⁴⁶ Richard Schechner, „Performer-Trainer interkulturell“, in: *Der Sprechende Körper*, a. a. O., S. 134. Er weist im Weiteren darauf hin, dass der Kathakali-Spieler das lebenslange Training nutzt, um größtmögliche Leichtigkeit „Mühelosigkeit“ zu erreichen. „In seinen besten Momenten ist ein solcher Schauspieler unwissend und leer“, damit „ihn dann die Partitur tanzt (nicht er tanzt mehr die Partitur)“. „Unwissenheit“ ist keinesfalls „Dummheit, sondern die Preisgabe eines definierten Ziels.“ Ebd., S. 135.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 132. Schechner berichtet weiter, wie sich im Verhältnis Schauspieler-Figur daher die Vorstellung eines „lebenlangen Fortschreitens“ einstellt. Der Darsteller entwickelt im Lauf der Zeit ein „Gefühl für eine ‚Figur‘“, das „nicht bewußt angestrebt“ wird, sondern sich durch die immer wieder erneuerte Verwandlung „automatisch“ einstellt. Wir sehen, wie der Begriff „Automat“ sofort eine Bedeutungserweiterung erhält, insofern dem *autos* das Selbst des Schauspielers inhärent ist. Schechner irrt fundamental, wenn er westlichen Schauspielern dieses *autos* abspricht. Ebd., S. 134.

Wiewohl Barba einen wissenschaftlich fundierten Ansatz verfolgt, ist sein Zugriff auf die *Phänomene* erfrischend konkret, bisweilen allein auf deren technischen Vollzug beschränkt. Seine Beobachtungen formuliert er in drei *Gesetzen*: 1. „Veränderung des Gleichgewichts“⁴⁴⁸, was maßgeblich die Präsenz schafft, 2. „Gesetz des Gegensatzes“, nach dem das spezifische einer Handlung sich äußert, E. Barba nennt es „Dialektik auf der materiellen Ebene“⁴⁴⁹, und 3. „Gesetz der ‚zusammenhängenden Zusammenhanglosigkeit‘“, das eine Metamorphose der alltäglichen Bewegungsmuster in eine „neue Körperkultur“ zum Ziel hat. Eine ausführliche Würdigung seines Ansatzes würde den Rahmen sprengen, deshalb möchten wir uns hier auf wenige Aspekte beschränken:

Präsenz ist für ihn der Ausgangs- und Endpunkt aller Darstellung, weil sie allein das Da-Sein auf der Bühne garantiert. Da diesem kein „natürliches“, alltägliches Sein zukommt, erfordert es auch eine andere Art der Gegenwart im Bühnen-Raum. „Im Zustand der Darstellung ist der Gebrauch unseres Körpers völlig anders.“⁴⁵⁰ Um diesen anderen Zustand zu erreichen, muss der Körper deshalb eine Veränderung des Gleichgewichts vornehmen, einen anderen Zustand/Stand-Punkt in der Welt einnehmen, einem „wechselnden und dynamischen Gleichgewicht“ sich aussetzen. Durch die gewonnene „Potentialdifferenz“ wird eine Energie hervorgebracht, die „in der Zeit statt im Raum“ arbeitet, um größere (körperliche) Leichtigkeit sowie ge- und erfüllte Zeit zu gewinnen. Damit so ein qualitativ anderes Sein erreicht wird, ist zunächst ein überdimensionales Sollen zu erledigen, das Leib und Geist des Darstellers einem Exerzitorium größter Anstrengung aussetzt.⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Eugenio Barba, „Theateranthropologie: über orientalische und abendländische Schauspielkunst (1980)“, unveröffentlichtes Manuskript eines im Mai 1980 in Warschau gehaltenen Vortrags; Übersetzung: Odin Theatret. Zit. n. M. Brauneck, *Theater 20. Jahrhundert*, a. a. O., S. 443 ff.

⁴⁴⁹ Eine gewisse Verwandtschaft zu Brechts gesellschaftlichem Gestus ist durchaus vorhanden, nur meint Barba damit einen rein physischen Vorgang, dessen Bedeutung sich aus einer allgemeingültigen *Spielregel* ergibt, während bei Brecht der Gestus durch die *Haltung* des Schauspielers seine *dialektische Aufladung* erhält.

⁴⁵⁰ E. Barba, „Theateranthropologie“, a. a. O., S. 444. Die Ritualpraxis lebt von diesen Transformationsprozessen.

⁴⁵¹ Kap. 4.1.4 (Blut-Fluss: *agon & tragos*) und Kap. 5.4 (Zeitfenster: Ein Ort in der Zeit) widmen sich diesem Phänomenen aus anderem Blickwinkel.

Die Stärkung der Präsenz wird jedoch nicht nur im Hinblick auf die Rezeption betrieben. So führen das *Gesetz des Gegensatzes* wie auch das Spiel mit dem Schwerpunkt zu einer realen Veränderung des Blickfeldes gegenüber der Sehweise im täglichen Leben. Der Schauspieler übt sich in einem Bewegungskanon, der ihn anders auf die Dinge, aber auch auf sich selbst blicken lässt. Dieser Perspektivwechsel, dem eine Veränderung der gesamten Körperhaltung vorausgeht, bringt einen „qualitativen Wechsel der Energie mit sich“. Eugenio Barba nennt es *szenisches Bios*. Durch „eine simple Veränderung in der täglichen Technik des Schauens sind die Schauspieler in der Lage, einer völlig neuen Ebene der Energie Anstoß zu geben“, zu der „im biologischen Sinne alle Zugang“⁴⁵² haben. Die Darstellungskunst wird derart auf eine biologisch-physiologische Ebene reduziert, die alle Methoden der psychischen Annäherung (zunächst) ausklammert. Mit der Minimalisierung auf einen strengen Kanon der Körperarbeit strebt Barba die Aufdeckung *prä-expressiver Prinzipien* an, die für ihn die Grundlage einer genuin transkulturellen Verständigung ausmachen. Ist diese Freilegung erfolgreich, ist auch ein globaler und interkultureller Informationsaustausch möglich.

Diesen Prozess voranbringen kann für Barba weder das hoch subventionierte „institutionelle Theater“, noch das „Theater der Avantgarde“, das sich „auf der Suche nach neuer Originalität im Namen der notwendigen Überwindung der Tradition“ im Experiment erschöpft. Deshalb arbeitet er für das „Dritte Theater“, das „am Rand“ lebt und mit einem „ethischen Imperativ“ arbeitet.

„Es ist, als ob all die persönlichen Bedürfnisse, die oft nicht einmal bewusst sind, die Ideale, Ängste und manchmal sehr gegensätzlichen Impulse, die sonst ins Leere gingen, sich in Arbeit verwandeln wollten, aus einer Grundhaltung heraus, die man von außen betrachtet als ethischen Impuls bezeich-

⁴⁵² Ebd., S. 450 f. In *Wiederkehrende Prinzipien* stützt er sich auf den Tanzpädagogen Decroux, der das Leben des Darstellers als „Tanz der Gegensätze“ bezeichnet, für Tokuho Azuma, eine Meisterin der japanischen Buyoh-Tanzes ist der „Schmerz als Maßstab“ für Präsenz zu sehen, im balinesischen Tanz wird „Unbehagen [...] als ein Kontrollsystem gebraucht“; denn: „Du lebst nur im ‚Kontra‘.“ Ebd., S. 88. In den *Ausnahmetechniken* arbeiten die entgegengesetzten Kräfte Ausstrecken und Zurückziehen simultan.

nen könnte, nicht auf den Beruf beschränkt, sondern den Alltag des Lebens mit umfassend.“⁴⁵³

Dieses Theater ist Lebensform. Seine Darstellungen sind, weit weg von jeder Repräsentation, Ausdruck dieser Lebensform. Seine Schauspieler sind Eingeweihte, die sich für diese Praxis bzw. Lebensweise entschieden haben; und wer sich „dafür entscheidet, hat auch, und zwar in erster Person, den Preis dafür zu entrichten.“⁴⁵⁴ Inmitten der profanen Welt und des globalen Marktes, der Unterhaltung und des Austauschs von Gütern, Meinungen und Glaubenssätzen will Barba *schwimmende Inseln*⁴⁵⁵ bilden, die einem Paradox nachjagen: „als Gruppe in die Fiktion eintauchen, um den Mut zu finden, nicht Fiktion zu bleiben“.⁴⁵⁶

Barbas Konzept ist als Versuch zu sehen, die ursprüngliche Textur einer Darstellungskunst freizulegen (*prä-expressives Prinzip*), um deren *transkulturelle Universalien*⁴⁵⁷ wieder zu finden. Dafür müssen alle Deformationen überwunden werden, die der archaischen Textur durch wissenschaftliche und mediale Eingriffe zugefügt wurden. Die Arbeit ist konkret, fordert ein *Zurückfallenlassen* auf den Grund und folgt damit einem mythischen Prinzip mit körperlichen/physikalischen Mitteln, ohne mystische oder metaphysische Muster zu bedienen. Stattdessen sucht sie nach Wahrheit/Wirklichkeit im Mythos. Alle daran Beteiligten setzen sich einem Sollen/Wollen aus, mit dem Ziel *Andere* zu werden; um das neu zu Findende, die *Fiktion* zu werden, sie zu leben, zu ihrer *Lebenswelt* (E. Husserl) zu machen.

Was auch Artaud, Grotowski und Brook thematisierten, wird bei Barba zentrales Werkzeug: Arbeit, Auseinandersetzung mit dem Mythos, nicht im Sinne einer Mythologisierung sondern um ihn heranzuholen, handhabbar zu machen, womit ein Bogen zu den *Ursprungszeiten des Theaters*⁴⁵⁸ gespannt ist.

⁴⁵³ *Theater der Nationen*, Katalog Hamburg 1979, S. 92.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 92.

⁴⁵⁵ Eugenio Barba, *The Floating Islands*, Holstebro 1979. Dt. *Jenseits der schwimmenden Inseln*, Schwerte 1983.

⁴⁵⁶ *Theater der Nationen*, a. a. O., S. 92.

⁴⁵⁷ Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2001, S. 128.

⁴⁵⁸ Vgl. Theo Girshausen, *Ursprungszeiten des Theaters*, Berlin 1999.

3 Die Landschaft des Mythos

Nach Claude Lévi-Strauss sind die meisten Figuren in den Mythen der verschiedenen Völker austauschbar, weil die unter der narrativen Oberfläche verborgenen Strukturen identisch sind. Für ihn heißt das: Nicht die Menschen denken sich in den Mythen, sondern Mythen denken sich in den Menschen. Mit diesem Ansatz handelte er sich von seiten Bourdieus und Sartres den Vorwurf der Subjektfeindlichkeit ein. Denn was bleibt an Freiheit, und inwiefern gibt es noch Entscheidungsmöglichkeiten? – Ist durch den Menschen voneinander Geschiedenes nur ein unbeträchtlicher Zwischenfall im Strukturtheater der Natur?

Das Genie der schriftlosen Kulturen leuchtete vornehmlich im Zauber von Kult und Magie. War diese Phase also eine vorgeschichtliche, naive, unterentwickelte, weil sie das rationale Prinzip nicht kannte? Aber es gibt keine kindlichen Völker, alle sind erwachsen. Die Figur der Tragödie folgt der Spur zum Untergang, ohne zur Begründung ihres Scheiterns vorzustoßen. Der Schauspieler nimmt sich die Figur als Sosein und handelt im Raster eines Geschehens, das in der Regel bereits mehrfach geschah und in Zukunft auch weiter geschehen wird. So spielt er ihre Rolle, indem er sich vorübergehend deren Schicksal fraglos ausliefert.

Die leere Bühne ist ein profaner Raum. Treten Figuren mit ihren in der Regel bekannten Geschichten auf, wird er verzaubert. Indem sie diese leben, erschaffen sie eine eigene Welt.

3.1 *zatheos chronos* / hl. Zeit: Sollen in der Maske des Seins

Die griechische Sprache hat nach E. Fraenkel die Idee einer moralischen Verpflichtung nicht so entfaltet wie diejenige der physischen Möglichkeiten.⁴⁵⁹ Daraus zu schließen, dass es kein *Sollen* gab, wäre verkürzt,

⁴⁵⁹ Vgl. Ernst Fraenkel, „Das Sein und seine Modalitäten. Etymologica und Verwandtes“, in: *Lexis* II/2 Lahr 1950/51, 147-154 u. 163-204.

wie wir in Platons *Gorgias*⁴⁶⁰ sehen. Allerdings ist diesem *Sollen* die moralische Konnotation fremd, zudem zeigt es sich nur in prädikativen Formen.⁴⁶¹ Wir können es demnach jener Kategorie zuordnen, die wir als *Sollen II* bezeichnet haben. In der Ethik kam das Sollen nicht vor, an seiner Statt stand das *Gute* oder das *machbare Gute*⁴⁶², das mit den Dingen, die not tun, zusammenhängt, an sie gebunden ist. Dessen Einlösung war also nicht an den Willen eines Subjekts gebunden, oder an dessen freie Entscheidung, wie wir am Beispiel Orest (Aischylos) oder Ödipus (Sophokles) sehen.⁴⁶³ Der griechischen Antike ist, wie allen archaischen Gesellschaften, das Sollen als (eigenständige) ethische Kategorie fremd, weil es dort komplett im Sein aufgeht. Selbst da, wo der Einzelne für einen Augenblick zu einer Entscheidung gefordert ist, gaukelt dieser Zeitraum der Möglichkeit nur Entscheidungsfreiheit vor; in Wahrheit sind die Würfel längst gefallen.⁴⁶⁴

⁴⁶⁰ Sollen ist dem Begriff des *Guten* bei Platon (*Gorgias* 481c) immanent und erfuhr danach in der christlichen Theologie des Mittelalters (Anselm, *De veritate* u. *De casu diaboli*) seine Ausformung.

⁴⁶¹ Aus dem archaischen Verb für *schulden* entwickelten sich die unpersonalen Verben *khre* und *die*, die meist mit *müssen* zu übersetzen sind, während das Verbaladjektiv *-teos* allein nur eine Verbindlichkeit ausdrückt. Vgl. Rémi Braque, „Zur Vorgeschichte der Unterscheidung von Sein und Sollen“, in: Buchheim/Schönberger/Schweidler, *Die Normativität des Wirklichen. Über die Grenze zwischen Sein und Sollen*, Stuttgart 2002, 24 ff.

⁴⁶² Vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, I, 4; 1096 a. Danach kann es keine gemeinsame Idee von „gut“ geben, sondern es wird „in der Kategorie der Substanz ausgesagt, z. B. von Gott und der Vernunft, in der Kategorie der Qualität, z. B. von ethischen Vorzügen, in der Kategorie der Quantität, z. B. vom richtigen Maß, in der Relation, z. B. vom Nützlichen, in der Kategorie der Zeit, z. B. vom richtigen Augenblick, in der Kategorie des Ortes, z. B. vom gesunden Aufenthalt usw.“ Vgl. auch 1096 b, 1097 a.

⁴⁶³ Nach S. Bernadete war Ethik „paradoxically [...] outside the sphere of the subject.“ Vgl. Ders., „*Khre* und *dei* in Platon and others“, in: *Glotta* 43, Göttingen 1965, S. 293.

⁴⁶⁴ Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Passus aus Plotins *Enneaden*, der das Sein-Sollende in direkte Verbindung mit dem Willen und rechten Augenblick bringt: „Sein Wille ist nicht unvernünftig. Er zielt auch nicht auf das Zufällige [...]. Deshalb nannte ihn Platon, ‘das, was sein soll und den rechten Augenblick’. Er (Platon) strebte nämlich nach Möglichkeit darauf hinzuweisen, dass das, was ist, weit entfernt ist, aus Zufall zu sein, ge-

Der archaische Mensch sieht sich demnach mit einer Welt konfrontiert, die Entscheidungen im kantischen Sinne nicht kennt, weil er sich seines Handelns als individuellem Tun kaum bewusst ist und dieses deshalb in keinem wie auch immer gearteten identischen Verhältnis mit sich als individueller Person sieht. Nach Adorno erlebt er sich unfrei „als nicht-identische, als diffuse Natur“ aber auch „als solche frei“, weil er mit den „Regungen“, die ihn „überwältigen – nichts anderes ist die Nichtidentität des Subjekts mit sich -, auch des Zwangscharakters der Identität ledig“⁴⁶⁵ wird. Dieser verlustig, gibt er sich vollends dem waltenden Sein preis, erlebt sich so als Subjekt, dem allein das Selbst als „das Inhumane“⁴⁶⁶ bleibt. Dieses Selbst ist reine Gegenwart, ausgeliefert und sich ausliefernd dem Lauf des Geschehens, das sich in Raum und Zeit ereignet. Es ist sich des Sein-Sollens nicht bewusst, da sein Wollen darauf gerichtet ist, den *rechten Augenblick* für ein Tun zu treffen, dass nach Platon nur *das einlöst, was sein soll*.⁴⁶⁷ Fragen des Für und Wider erübrigen sich ebenso, wie solche nach einer Selbstbezüglichkeit, die Handeln womöglich hervorbringt. Vielmehr ist es umgekehrt: der Mensch tut das, was zu tun ist und in diesem Tun zeichnet sich/zeigt er seine Eigenart.

Das Ich ist eine Selbst-Erfindung, als Geburtshelfer diente der Logos. Die mythologische Zeit kannte es in der abgehobenen Stellung nicht. Stattdessen war es nur wirklich, weil es gefüllt war mit Göttlichem. Durch dieses erst erlangte der Mensch Potential und Energie, um in der Welt wirksam zu werden. Es prägte ihn in seinem so-Sein. Dass ein Mensch eine andere Rolle als die ihm von den Göttern gegebene allein *aus* sich heraus hätte *spielen* können, war jenseits aller Vorstellung.

nau das ist, was sein soll [...]. Wenn er ferner der richtige Augenblick ist, dann ist Er das Souveränste unter den Dingen, die nach ihm sind [...]. Er ist das Sein-Sollende nicht als Substrat, sondern als erste Tätigkeit, die sich gerade als das erweist, was sein soll.“ VI, 8 (39), 18, 43-52 (übers. Schwyzer-Henry III 301.)

⁴⁶⁵ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 292.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Der *rechte* (richtige) *Augenblick* (im Sinne des Aufgreifens eines Impulses) ist eine wichtige Grundbedingung dafür, ob eine Wort, eine Geste, eine Replik auf der Bühne *stimmt* (gestimmt) oder *falsch* (nur behauptet) ist. Im Sport entscheidet das *Timing*.

Aktueller formuliert: Er musste notwendig wollen, was ihm von den ewigen Mächten auferlegt war.

Nur indem das Göttliche sich in anderer Gestalt oder Qualität *in* ihm einnistete, war er zur Wandlung/Verwandlung fähig. B wirkte demnach in A, während C als Eingeweihter dieser *Epiphanie* beiwohnte. Im archaischen Ritual verfolgen wir so einen der theatralen Minimal-Formel entgegen gesetzten Prozess: Nicht A ist Katalysator für B, sondern B verwandelt A und bleibt selbst davon unberührt. B ist die Konstante/Entität und A die Variable. B's Dominanz ist so stark, dass sie über A auch auf C wirkt. Diese indirekte Wirkung ist die eigentliche Absicht des gesamten Verfahrens. A ist Medium für B, damit sich C seiner Zugehörigkeit zu B (Gott) versichert. Im Zuge dieses Verfahrens geraten die Dominanten des Cartesianischen Systems Zeit und Raum aus den Fugen. Und zwar nicht allein kraft der Vorstellung seiner Teilnehmer, sondern wirklich und tatsächlich, spürbar und erlebbar.

Mit der Hinwendung zum Mythos tauchen wir in eine Welt, die Freiheit, Wille, Entscheidung und Selbstbehauptung als Bastionen des Cogito nicht kannte. Das Ich sah sich konfrontiert mit dem Nichts als seinem Gegenpol, der nun mit Göttlichem, Überirdischem gefüllt werden konnte. Sein vermeintlicher Status war Selbst-Täuschung, die im Prozess des (Er-) Leidens sich als solche offenbarte. Nicht als Cartesianische Gedankenübung sondern konkret in der tragischen Handlung. Der Zweifel führte keineswegs zur neuerlichen Versicherung zurück, sondern offenbarte sich als berechtigt. In diesem System gibt es keinerlei Sicherheit, nur ein vergebliches Streben *danach*. Freiheit zeigt sich darin nur als *polemisches Gegenbild* zum Leiden.⁴⁶⁸

In den Koordinaten von Mythos und aufkommenden Logos entwickelte sich die Tragödie als Instanz der konkreten Reflexion. Die Hypostasierung des Leidens war ihre Referenz an ein Denken, das Normativität/Sollen in Gestalt göttlicher Substanz und wahres Sein als einzige Wesenheit fasste. An diesen hermetischen Block prometheisch gefesselt, musste der Mensch die eigene Ohnmacht erfahren. Sein Aufbegehren war aber keineswegs *Wille* eines sich selbst bewussten Geistes, sondern genuiner Impuls des *Mimetischen*, das sich an der Konstruktion des göttlichen Plans schmerzlich rieb: Ur-Tat-Sache.

⁴⁶⁸ Vgl. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 222.

Diese Figur des bestraften Titanen beschreibt, was (mit) dem Schauspieler passiert, wenn er sich dem normativen Geflecht der Rollentextur aussetzt, wenn er – ja, *was* tut? Spielt, agiert, handelt, darstellt? Was wäre die treffende Prädikation, *was ist* ihm *Ur-Sache*?

3.1.1 *arrethon* / Unsagbares: Wandlung & Seinswechsel

Begründet Aristoteles das Hervorbringen der Dichtung mit der Fähigkeit des Menschen zur Nachahmung, die ihm erstens angeboren sei und mit deren Hilfe sich außerdem sein Lernen vollziehe,⁴⁶⁹ so gebraucht er nach gängiger Meinung den Begriff weit mehr im Sinne eines technisch-mimetischen Vorgangs als dem einer Handlung, die einem geheiligten Ritual noch zugehörig ist. Offensichtlich ist Aristoteles also schon zu weit vom kultischen Charakter der Dionysischen Festlichkeiten entfernt, als dass er deren ehemals primär sakralen Charakter (noch) nachvollziehen kann. Andererseits ist er (noch) zu sehr Kind einer Epoche, die trotz hemmungslosen Fortschritts durch das Wirken des Logos ihre mythologische Prägung noch zu selbstverständlich mit sich führt, als dass er die tieferen Zusammenhänge der Tragödie mit den kultischen Ursprüngen distanziert enträtseln könnte.

Herodot, der 350 Jahre vor ihm lebte und in seiner *Historia* die Riten um den Osiris- und Dionysos-Kult beschreibt, betont immer wieder das Tabu, das den Kern der Rituale verhüllt. „Warum sie sich aber schlagen, darf ich nicht sagen.“⁴⁷⁰ An anderer Stelle betont er, dass er sich mit der Theologie „ungern befasse“ und was er „darüber gelegentlich bemerkt habe, [...] nur notgedrungen gesagt“ habe.⁴⁷¹ Das bedeutet nichts anderes, als dass auch er sich in seiner Schrift nur mit dem technischen Vorgang des Rituals befasst, den Kern aber, das Eigentliche übergeht und zwar wissentlich. Darüber sprach man nicht. Das unterscheidet seine Epoche von der des Aristoteles. Noch verstrickt im Netz der mythischen

⁴⁶⁹ Aristoteles, *Poetik*, Kap. 26, 1448 b, übers. von M. Fuhmann, Stuttgart 1982. Wir werden im Kapitel über die Mimesis die tiefere Bedeutung dieser aristotelischen Feststellung beleuchten.

⁴⁷⁰ Herodot, *Das Geschichtswerk*, 2, 61, aus dem Griech. von Theodor Braun, Leipzig 1927.

⁴⁷¹ Ebd. 2, 65.

Verfassung konnte er nicht deren Mysterien aussprechen, obwohl er sie, die Formulierung verrät es, durchaus kannte.

Das Geschehen im Zentrum des Rituals, um dessentwillen die gesamte Feierlichkeit stattfand, war mit einem Tabu belegt.⁴⁷² Dieses löste sich mit der Säkularisierung der Dionysischen Feierlichkeiten im selben Zuge auf, wie das Theatrale in den Vordergrund trat. Der kultische Kern des Festes verflüchtigte sich, verschwand jedoch nicht vollständig,⁴⁷³ zog vielmehr in die Ritzen und Bruchstellen der Tragödie ein, wo er sich bis heute gehalten hat.

Eine Ahnung darum durchzieht weitgehend die theaterwissenschaftliche Literatur. Wir können hier nicht alle Positionen und Beweisführungen untersuchen, ihre Veröffentlichungen füllen Bibliotheken.⁴⁷⁴ Sie stützen sich weitgehend auf die Hypothese, dass das europäische Theater im Allgemeinen und das antike griechische im Besonderen aus den Kulturen um den Gott Dionysos entstanden ist. Alle Beweisführungen konstruieren eine mehr oder weniger stringente Entwicklungslinie, die aber an

⁴⁷² Wir möchten hier auf die Untersuchung von Theo Girshausen verweisen, in der er die wichtigsten Theorien der Kulturwissenschaft in Bezug auf die Ursprünge des griechischen Theaters vergleicht. Er kommt zu dem Schluss, dass jede Theorie mehr von ihrem jeweiligen Interesse als vom Wunsch nach umfassender Erkenntnis geleitet war. Theo Girshausen, *Ursprungszeiten des Theaters*, Berlin 1999, S. 242, 243 und 188 ff.

⁴⁷³ Kant benennt einen solchen Vorgang *Elagueszenz* am Beispiel der Seele oder anderer Dinge, die „keine extensive Größe“ enthalten. Hier kann „die vorgebliche Substanz (das Ding, dessen Beharrlichkeit nicht sonst schon feststeht), obgleich nicht durch Zersteilung, doch durch allmähliche Nachlassung (remissio) ihrer Kräfte (mithin durch Elagueszenz, wenn es mir erlaubt ist, mich dieses Ausdrucks zu bedienen) in nichts verwandelt werden“. *Kritik der reinen Vernunft*, B 414 f. Nach Lehmann existiert der „tragische Diskurs als solcher [...] erst dort, wo bei den überlieferten Einzelelementen, auch den kultischen, ein ästhetischer Funktionswechsel eintritt.“ Vgl. ders., *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 34. Dieser wird erreicht, indem in den Stoff des Mythos eine „noch nicht dagewesenen Perspektive“, nämlich die des Menschen in die mythische Zeit, gewoben wird. So wird der Protagonist zum „Objekt des Blicks“. Ebd., S. 54 u. 62.

⁴⁷⁴ Burkert gibt hierzu einen kurz gefassten Überblick. Walter Burkert, *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin 1990, S. 60 f.

Bruchstellen mittels Analogien gekittet werden muss.⁴⁷⁵ Was darüber hinaus alle Ansätze vereint, ist die unklare oder fehlende Benennung dessen, was in dem aus dem Kult heraus gelösten Theater schließlich noch an Kultischem verbleibt.

Alle Wissenschaften, die sich in den letzten zweihundert Jahren mit der ewigen Bewegung „des Zusichselbstwerdens in einem Anderen und des sich Anderswerden(s) in sich selbst“⁴⁷⁶, also der Herausbildung des Menschen aus der *Natur* und seinem Vorwärtsdrängen zur *reinen Sittlichkeit*, seiner *Selbst-Bewusst-Werdung* widmeten, haben sich auf die eine oder andere Art dem Mythos und somit den Ursprüngen des antiken Theaters zugewandt. Ausgehend von der Prämisse, dass in vormythologischer Zeit der Mensch noch eins ist mit sich selbst,⁴⁷⁷ äußert sich durch die Entstehung des *Mythenkreises* eine Seitenbewegung, die dem Menschen ein Anderes, eine Differenz oder ein Übergeordnetes zur Seite gibt, das ihn fortan in seinen Bann zieht und nicht mehr von der Seite weicht, wenn es ihn nicht gar als dunkler Schatten verfolgt. Der Mythos und in seiner Fortführung die Tragödie fungieren als Medium, durch das der Mensch sich seiner selbst mittels mimetischer Praxis, der *schauspielerischen Attitüde*⁴⁷⁸, vergewissert.

⁴⁷⁵ Auch Girshausen folgt diesem Schema, wenn er, nachdem alle von ihm präsentierten Theorien weitgehend in Frage gestellt sind, wenige historisch belegte Ereignisse (Arion und die Reform des Dionysos-Kults, Bockschöre aus Sikyon) als Vorformen der Tragödie annimmt und diese in einen politischen Reformprozess (Ablösung der alten Adelsgeschlechter durch die Tyrannis) einbettet, um dann festzustellen, dass die voll entwickelte Tragödie plötzlich da war. Vgl. *Ursprungszeiten*, a. a. O., S. 316 ff.

⁴⁷⁶ Vgl. Hegel, *Jenenser Realphilosophie* (Natur- und Geistesphilosophie) I. Die Vorlesungen von 1803/1804, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Georg Lasson, Bd. XIX, Leipzig 1932, S. 56.

⁴⁷⁷ Dieses Axiom verbindet die unterschiedlichsten Positionen, die Folgen der Ablösung werden unterschiedlich bewertet. Adorno sieht hinter der zum Primat gegenüber der *Natur* erhobenen *Vernunft* eine „Subsumtionslogik“, die „repressiv“ ist, weil sie, ihrerseits „regrediert [...] auf Natur“, sich nur noch als „verwilderte Selbsterhaltung zeigt.“ Vgl. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 283.

⁴⁷⁸ Vgl. Georg Simmel, „Zur Philosophie des Schauspielers“, in: *Geamtausgabe* Bd. 20: *Posthume Veröffentlichungen*, hrsg. v. Ottheim Rammstedt, Frankfurt am Main 1992-2004. S. 203.

Georg Simmel trennt diese spezifische Tätigkeit des Schauspielers von der aller anderen Künste:

„Während jede Kunst sonst die Lebensrealität in ein objektives lebensjenseitiges Gebilde überträgt, tut der Schauspieler das Umgekehrte. Denn den Stoff für die Leistung des Schauspielers bildet ja gerade schon ein Kunstwerk, und seine Leistung ist es nun, dies bloß Ideelle, bloß Geistige des Dramas zu verwirklichen, es wieder in einen Wirklichkeitsausdruck zu überführen [...]. Warum aber, wenn dies der Fall ist, fordern wir von seiner Leistung den Eindruck von Kunst und nicht den von bloßer Natur?“⁴⁷⁹

Aristoteles fordert diesen Eindruck keineswegs, rechnet er doch die Arbeit des Schauspielers mehr den handwerklichen Tätigkeiten als den künstlerischen zu. Deshalb hat das Drama für ihn oberste Priorität; eine Position, die sich die letzten zweitausend Jahre im Wesentlichen gehalten hat. Simmel definiert aus der Position des Kulturphilosophen dieses Verhältnis neu: Das Drama ist „ein selbstgenugsames Ganzes; hinsichtlich der Totalität des Geschehens bleibt es Symbol, aus dem diese sich nicht logisch entwickeln lässt.“⁴⁸⁰ Ist die gesamte Rezeption der klassischen Antike also in Frage gestellt?

„Jenen eindimensionalen Ablauf überträgt der Schauspieler gleichsam in die Dreidimensionalität der Vollsinnlichkeit: Und hier liegt das erste Motiv jener naturalistischen Verbannung der Schauspielkunst in die Wirklichkeit: es ist die Verwechslung der Versinnlichung eines geistigen Gehalts mit seiner Verwirklichung.“⁴⁸¹

Der Schauspieler verwirklicht nach Simmel keineswegs den Stoff oder die Figur des Dramas auf der Bühne, vielmehr versinnlicht er einen geistigen Gehalt. Er ist als Spieler Wirklichkeit auf der Bühne, ebenso wie der Rahmen Wirklichkeit des Kunstwerks ist, als Bühnenfigur ist er *Sinnbild* eines Gehalts, der im fremden Text angelegt und durch sein persönliches/individuelles künstlerisches Agieren gestaltet wird. Nur ein

⁴⁷⁹ Georg Simmel, *Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse*, Frankfurt 1968, S.75.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 75 f.

⁴⁸¹ Ebd.

Heuchler will durch Verstellung (reine) Wirklichkeit vorspielen, so wie „der wirkliche Tartuffe will, dass man ihn für einen wirklich frommen Asketen halte. Der Schauspieler, der ihn spielt, will das absolut nicht“, denn das Sein hat „auf der Bühne nichts zu suchen.“⁴⁸² Simmel irrt hier, wenn er sagt, Ziel des Nachahmers sei es, „als Wirklichkeit genommen zu werden.“⁴⁸³ Sein Ziel ist der Schein, der allerdings vom Zuschauer *durchschaut* werden muss. Kunst zielt aber nicht auf *Schein*, und wenn wir Schauspielen zu den Künsten zählen, kann auch diese Kunst nicht den Schein zum Ziel erheben. Was ist sie dann, wenn sie weder Sein noch Schein zuzuordnen ist?

„Die künstlerische Selbständigkeit der Schauspielkunst stellt dem kunstphilosophischen Begreifen die schwerste Aufgabe“⁴⁸⁴

Es muss etwas Drittes geben, das zwischen den beiden Polen angesiedelt ist. Dieses Dritte ist das zentrale Geheimnis des Theaters. Es rührt her aus den Ursprüngen des Kultischen. Dort war es primitives Geleitmittel der *Verwandlung*, Katalysator für den Übergang in andere Raum-Zeit-Verhältnisse. Alles war für den Akteur real, ebenso für die ihn Umgebenden, die dessen neue Realität mit *annahmen*. In der Frühphase der Tragödie waren diese *Schwellenrituale* integraler Bestandteil der Dionysischen Feierlichkeiten.

Für die Teilnehmer der Prozession von Athen nach Eleutheria war nach Vollzug des Rituals, in dem ein Heldendarsteller die Inkarnation des Dionysos erlebte/spielte⁴⁸⁵, der Gott *tatsächlich* zugegen und konnte so mit Hilfe der *sacra* nach Athen in den Tempel gebracht werden, um dort während der Dionysien zu residieren. So die phänomenologische Betrachtung des Kults. Bei näherem, kritischen Hinschauen stellen sich allerdings Fragen: Steht der Akteur stellvertretend für den Gott, stellt er ihn also (nur) dar oder *ist* er dessen Verkörperung, seine Inkarnation? Was *ist* er in seinem Selbst/nach seinem Selbst-Verständnis, was *ist* er dem Zuschauer? Durchlebt er tatsächlich eine Metamorphose, was *ist* ihm/für ihn dann der Tod, der ihn ja (ohne Publikum) selbst *betrifft*?

⁴⁸² Ebd., S. 76 f.

⁴⁸³ Ebd., S. 77.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 78.

⁴⁸⁵ Gilbert Murray, *Euripides und seine Zeit*, Darmstadt 1918. Zit. nach Girshausen, *Ursprungszeiten des Theaters*, a. a. O., S. 211.

Und, gibt es für die Teilnehmer eine Differenz zwischen dem dargestellten leiblichen Gott und dem geistigen, der in das Heiligtum einzieht und dort residiert? Müssen sich zuletzt nicht alle Bemühungen im Nicht-Fassbaren, Spekulativen erschöpfen? Arnold van Gennep schreibt in seinen *Übergangsriten*:

„Ich [...] verstehe unter „Mysterien“ einen *Komplex von Zeremonien, die [...] von der profanen in die sakrale Welt überführen und [...] eine unmittelbare, ständige und endgültige Verbindung mit dieser Sakralsphäre bringen.*“⁴⁸⁶

Es findet eine Überführung statt, die den Neophyten, der aktiv mitwirkt, aus seiner bisherigen Sphäre über eine Schwelle in die neue Späre transportiert. Zu fragen wäre hier einerseits, ob diese Grenzüberschreitung vergleichbar ist, mit dem, was dem Schauspieler widerfährt, wenn er die Textur einer ihm fremden Figur auslotet. Und andererseits, ob diese erfahrene Grenzüberschreitung den ehemals sakralen Charakter noch enthält. Aber auch, ob der Zuschauer nicht auch zum „Neophyten“ werden muss, um die wahre Dimension einer Aufführung zu erfassen; demnach auch „eingeweiht“ werden, bzw. sich einer „Einweihung“ unterziehen muss? Doch zunächst ist es ratsam, im Bereich des Kultischen zu bleiben und in dessen Genese einige Schritte weiter zurückzugehen.

„Wenn man die Stufenleiter der Zivilisationen [...] hinabsteigt, lässt sich eine immer größere Vorherrschaft der sakralen über die profane Welt feststellen. In den am wenigsten entwickelten Gesellschaften, die wir kennen durchdringt das Heilige beinahe alle Bereiche des menschlichen Lebens.“⁴⁸⁷

Mit der Trennung, d. h. der sich entwickelnden Abständigkeit des Menschen von der Natur, trat ihm diese als fremd gegenüber. Erschrocken im Angesicht seiner „unverbundenen Einzigartigkeit“ suchte er mehr oder weniger zwanghaft die verlorene „zusammenfassende Einheit“⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Arnold van Gennep, *Übergangsriten, (les rites de passage)* aus dem Franz. von Schomburg und Schomburg-Scherff, Frankfurt a. M. 1986, S. 91.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 14.

⁴⁸⁸ Jean-Marie Benoist, „Facetten der Identität“, in: ders.(Hrsg.), *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter Leitung von Claude Levi-Strauss*, aus d.

zu erreichen. Was Benoist in Bezug auf den *Anderen als Subjekt* bezieht, ist im Frühstadium der menschlichen Entwicklung auf die *Natur als Ganzes* durchaus übertragbar. Denn dem frühzeitlichen Menschen trat jedes Einzelwesen, wie die ihn umgebende Welt als Ganze *personifiziert* gegenüber. Da er sich diesem Ganzen entsprungen sah, andererseits die Trennung davon mit jedem eigenständigen Tun erleben musste, trat eine Ichspaltung ein, die sich im Innern der Subjektivität durch die Pole *Ego* und *Imago* manifestierte.⁴⁸⁹ Fortan sah sich der Mensch gezwungen, spezielle Praktiken zu entwickeln, um die beiden Pole wieder zu vereinen. Am Anfang jedes Symbolischen ist ein „Übriges, ein differenzieller Abstand; und dieser differentielle Abstand ist genau der Ort, an dem das Subjekt in der Ordnung des Symbolischen fassbar werden kann.“⁴⁹⁰ Indem der Mensch eingriff, um sich das Andere/Gegenüber gefügig zu machen, es einzuverleiben, erlebte/begriff er sich in diesem sakralen Tun als Agens, erappte sich bei einem/seinem Wollen, dem sein Körper als Werkzeug diente. Zugleich setzte er sich/seinen Leib einem Prozess aus, der ihn danach als veränderten/gewandelten wieder entließ. Diese *Wandlung*, Adorno spricht von der „organischen Anschmiegung ans andere“⁴⁹¹ enthielt jenen Zauber, der die Atmosphäre des Geheiligten überhaupt erst gebar. Zugleich spiegelt sich in diesem urmimetischen Vorgang eben jene *Doppelempfindung*, die Plessner in Anlehnung an Husserl in *Leib-Sein und Körper-Haben* differenziert.

Franz. von G. Pfeffer, Stuttgart 1980., S. 13. Nach Hegel wird allein im *Erkennen von sich im Anderen* noch kein *Selbst* bestimmt, es ist dann lediglich „fürsichseiend“. Erst die *Liebe* erweist sich als *absolute Rettung der Einzelheit*. Vgl. ders., *Jenenser Realphilosophie II*, 1931, a. a. O., S. 202. Uns erscheint in dem Zusammenhang das von Adorno entwickelte dialektisch-dynamische Modell, in dem Identität und Nichtidentität ein Programm der zwanglosen Identität begründen, am Eindrücklichsten. Vgl. ders., *Negative Dialektik*, a. a. O. Verwiesen sei hier auch auf M. Foucault, „Der Ariadnefaden ist gerissen“, in: Gilles Deleuze/Michel Foucault, *Der Faden ist gerissen*, aus dem Franz. von Walter Seitter, Berlin 1977a, S. 11 ff.

⁴⁸⁹ Wir stützen uns hier auf die Interpretation von Rousseau durch Benoist und übernehmen gerne die Begrifflichkeit, weil sie in ihrer Allgemeinheit für die weitere Betrachtung dienlich erscheint. Ders.; „Facetten der Identität“, in: Ders. (Hrsg.), *Identität*, a. a. O., S. 18.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 19.

⁴⁹¹ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1972, S. 189 f.

Wenn es richtig ist, dass jede sakrale Handlung eine profane Wurzel hat, dann zeigt sich Arbeit nach Thomson „als eine Entwicklung jener bewussten Nachahmung, die der Mensch von dem Primaten erbt.“ Daraus schließt er, „dass die Magie im Arbeitsprozess als dessen subjektiver Aspekt entstanden ist.“ Schlug der Arbeitsversuch fehl, lag das am Widerstand des Gegenstands, der dem Menschen in dieser Phase als fremd gegenübertrat. Dieser musste seitens des Akteurs gebrochen werden, indem er versuchte, „durch einen mimetischen Akt“ ihm seinen „Willen aufzuerlegen.“⁴⁹²

Wichtig für unsere Untersuchung ist die Tatsache, dass der Mensch von Anbeginn, mit dem Herauslösen aus der Natur, sein Tun mimetisch begleitete. Dies war für die Anthropologie erst Voraussetzung für die Herausbildung von Kultur, d. h. für die eigenständige Entwicklung als Gattung; nach Th. W. Adornos mimetischer Theorie war es *notwendige Praxis* für die Herausbildung des Identischen.

Aristoteles' *Poetik* thematisiert sehr vage die Beziehung, in der reales Tun und mimetisches Verhalten zueinander stehen, um sich im Zuge der Zivilisation wechselseitig weiter zu entwickeln. Wenn er von „Kindheit“ und „Anfang“ spricht, ist damit sicherlich nicht nur der einzelne, sondern auch die Gattung gemeint. Mit „Dichtung“ meint Aristoteles keineswegs nur die überlieferten Mythen in schriftlicher oder mündlicher Form, sondern er zielt auf deren Inhalt. In Kapitel sechs betont er, dass „die Nachahmung der Handlung der Mythos“ ist. Darunter versteht er „die Zusammensetzung der Handlungen.“⁴⁹³

Auch wenn die Darlegung sprunghaft, manchmal sehr verworren ist, Dichtung, Mythos und Tragödie in ihrer Begrifflichkeit nicht immer klar

⁴⁹² Ebd., S. 30 f. George Thomson, *Die ersten Philosophen*, ins Deutsche übertr. v. Hans-Georg Heidenreich und Erich Sommerfeld, Berlin 1968, S. 27 ff. Er setzt sich damit ab von Adornos Position, der darin schon eine Form der Individuation sähe, die sich in der „Vorstocktheit des Beharrens auf dem, was man bloß selber ist“ zeigt, ein Beweis für die „Enge und Partikularität des Einzelinteresses.“ Vgl. Adorno, *Drei Studien zu Hegel, Gesammelte Schriften* 5, Frankfurt am Main 1971, S. 289.

⁴⁹³ Ebd., Kap. 31.

geschieden sind,⁴⁹⁴ ergibt seine gesamte Argumentation doch eine klar umrissene Struktur: Alle Dichtkunst, *poesia*, dazu zählt er Epos, Drama, Dithyrambos, Flöten- und Zitherspiel, ist Nachahmung, *Mimesis*. Die Fähigkeit zur Nachahmung ist dem Menschen ursprünglich gegeben (hier spielt das passive Moment eine entscheidende Rolle), und er hat sie gegenüber allen anderen Arten zur höchsten Reife entwickelt.

Die poetische Form der Nachahmung unterscheidet sich von anderen Formen darin, dass sie nicht nur das reale Sein und Tun des Menschen beinhaltet, also eher reflektierend zu sehen ist, sondern auch seine potentiellen Möglichkeiten thematisiert, d. h. antizipierend arbeitet und wirkt. Dadurch ist sie wesentliche Quelle für seine Entdeckung innerer Anlagen, des Fremden im Eigenen, im Guten wie im Schlechten; somit Voraussetzung für sein zivilisatorisches Fortschreiten als Gattung.

3.1.2 Der Riss als zweifache Ich-Spaltung

Rituelle Praxis und Nachahmung haben denselben Ursprung und zielen zunächst auf den gleichen Zweck: Das fremd Gewordene, das nicht unmittelbar Greifbare und Begreifbare zu bannen, um es wieder zum Eigenen zu machen. Letztlich den Riss zwischen Mensch und Natur zu kitten. Profan betrachtet, sich den Arbeitsgegenstand gefügig zu machen, was einen wechselseitigen Prozess von Aktivität und Passivität in Gang bringt. Das Subjekt⁴⁹⁵ setzt sich einem Prozess aus, der Aneignung

⁴⁹⁴ Die *Poetik* gehört nicht zu den exoterischen Schriften des Aristoteles, die als ‚Bücher‘ ediert wurden, sie zählt vielmehr zu den esoterischen (*akroamatischen*), nur zum internen Gebrauch der Schule gedachten Schriften.

⁴⁹⁵ Wir sind uns der Problematik des Begriffs in diesem Zusammenhang durchaus bewusst. Benutzen ihn aber, um damit auszudrücken, dass in jenem Akt eine wie auch immer geartete Subjektivität insofern mitschwingt, als er von einem rudimentär Bewussten getragen wird, insofern auch Reflexivität des Bewusstseins miteinschließt. Wenn dann infolge von Bewusstsein und Reflexivem ein (Bewusstseins-) Akt eingeleitet wird, dann, so können wir mit Descartes/Kant folgern, ist auch ein Träger dieses Aktes zugegen: das Subjekt. Vgl. R. Ferber, *Leib und Seele*. In: *Philosophische Grundbegriffe* 2, München 2003, S. 91 ff.

simuliert. Dabei werden sowohl das Andere als auch das Selbst⁴⁹⁶ zur Disposition gestellt. Letzteres, zunächst unbewusst, in noch stärkerem Maße als Ersteres. Denn ein Lernerfolg ist nur möglich, wenn das Subjekt sich verändert. Es muss ein anderes werden, um den Riss zwischen sich und der Natur (vorübergehend) zu kitten. Diese Erfahrung, die zur bedrückenden Erkenntnis wird, hat zur Folge, dass das Subjekt zunehmend die eigene Gespaltenheit (seines Selbst) *begreift*. Während es noch über seine Loslösung von der Natur trauert, weist ihm diese neue Erkenntnis im Prozess der Nachahmung bereits den Weg zurück zu einer zumindest zeitweiligen Rückverbindung mit der Natur. Dabei speist sich Intuition mit physischer Energie und entwickelt einen Antrieb, der Tätigkeit auslöst. Dieser Antrieb manifestiert sich, wie wir nach G. Simmel erörterten, im Wollen, das dem Einzelnen als sein subjektiver Wille *erscheint*. Als ein Ich⁴⁹⁷, das sich im Zuge dieses Prozesses etabliert hat,

⁴⁹⁶ Wir stützen uns auf die Differenzierung des Subjekt-Begriffs, die Jacques Lacan in seiner Theorie vom *Spiegelstadium* entwickelt hat, und in der er eine Trennung von Selbst/Ego und Ich vornimmt („Das Ich ist ein anderer“). Das der Sprache noch nicht mächtige Kind, erkennt sich zum ersten Mal im Spiegel und identifiziert sich spontan mit seinem Spiegelbild, also einem ihm Äußerlichen, Anderen (narzistische Identifizierung). Im Einssein-Wollen mit diesem Anderen enthüllt sich der imaginäre Charakter menschlicher Selbstfindung – die Unmöglichkeit des Ich, sich in einem anderen zu spiegeln. Erst die Sprache bietet einen Ausweg, indem sie die Abwesenheit des Anderen symbolisch repräsentiert und so die Trennung zwischen Subjekt und dem Anderen möglich macht: Sie verleiht dem Ich (*Je*) die Funktion eines Subjekts und verdeckt damit die imaginäre Projektion, die aus dem Spiegelbild resultiert. Mit dieser Theorie wird zugleich dem Cartesianischen Cogito eine Absage erteilt. Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“, in: ders., *Schriften I*, hrsg. von Norbert Haas, Textherst. durch Jacques-Alain Miller, Frankfurt am Main 1975, S. 64.

Nach der Psychoanalyse verläuft die Spiegelphase zwischen dem 6. und 18. Monat, ihr folgt die phallische Phase. In ihr setzt mit ca. 2 Jahren trotz beschleunigter Reifung des Hirns und der Ausbildung der Seitenlappen eine Hemmung des Spracherwerbs ein. Danach tritt bis zu deren Ende (ca. 4.-5. Jahr) wieder eine Beschleunigung ein. Vgl. Eric H. Lenneberg, *Biologische Grundlagen der Sprache*, Frankfurt am Main 1972 u. Ronald D. Laing, *Das Selbst und die Anderen*, aus dem Engl. von Hans Hermann, Köln 1973.

⁴⁹⁷ Die unterschiedlichen Identitätstheorien der Psychologie und Soziologie können wir im Folgenden nicht behandeln, verweisen aber gerne auf zwei

möchte das Subjekt die Zeit anhalten, um dann in der freiwerdenden Zeitlücke eine Handlung zu vollziehen, in der es als ein verändertes Macht erlangt über das Eigene und das Fremde. Nachahmung setzt somit zweierlei Impulse voraus: einmal Wille zur Aneignung/Veränderung des Anderen als Anstoß (bzw. Aktivität), zweitens bewusste oder unbewusste Bereitschaft zur Veränderbarkeit des Selbst (als Passivität). Vor und während jeder nachahmenden Praxis stellt sich der Mensch demnach (bewusst oder unbewusst) selbst/in seinem Selbst zur Disposi-

übersichtliche Studien: Jürgen Belgrad, *Identität als Spiel*, Opladen 1992 u. Robert Gugutzer, *Leib, Körper und Identität*, Wiesbaden 2002. Wir gehen hier zunächst mit Hegel konform, wie ihn bsw. Habermas interpretiert, dass damit „nicht nur jene abstrakte Allgemeinheit des Selbstbewusstseins überhaupt, sondern zugleich die Kategorie der Einzelheit“ gemeint ist. Jürgen Habermas, „Arbeit und Interaktion. Bemerkungen zu Hegels Jenenser Philosophie des Geistes“, in: ders., *Technik und Wissenschaft als Ideologie*, Frankfurt am Main 1968, S. 14. Wir folgen dieser Sicht nicht mehr, wenn sie wegen der doppelten Bestimmung des „Ich“ ein Medium benötigt, das bei Hegel als „Geist“, bei Habermas als „Interaktion“ gefasst ist, um auch die Innenperspektive dieses „Ich“ zu konstituieren, weil es nicht a priori vorgängig ist. Aus dieser defizitären Konstellation begründet sich dann die *Theorie des kommunikativen Handelns*.

Stattdessen stützen wir uns auf eine Traditionslinie, die den Dualismus von Geist und Körper zu überwinden sucht: Leibniz sieht die psychophysische Wechselwirkung als ein *Mysterium*, dem sich keine Begrifflichkeit annähern kann. (Vgl. *Metaphysische Abhandlungen*, § 33) Spinoza meint, „dass die denkende Substanz und die ausgedehnte ein und dieselbe Substanz sind, welche bald unter diesem, bald unter jenem Attribut verstanden wird [...] der Geist und der Körper sind ein und dasselbe Individuum, welches bald unter dem Attribute des Denkens, bald unter dem der Ausdehnung begriffen ist.“ Vgl. *Ethik*, 3. Teil, 7. Lehrsatz, Anmerkung und 21. G. Frege spricht in seiner Theorie der Identität von einer unterschiedlichen „Art des Gegebenseins“ beider Komponenten des menschlichen Seins und betont damit im Gegensatz zu Spinoza stärker die Außen- und Innenperspektive des Identischen. Vgl. Gottlieb Frege, *Kleine Schriften*, hrsg. v. I. Angelelli, Hildesheim 1967, S. 144. Schon hier möchten wir auch auf die Erkenntnisse der Quantenmechanik verweisen, die ja zu Tage gebracht haben, dass auch in der physikalischen Welt sowohl die Komplementarität unterschiedlicher (widersprüchlicher) Gegebenheiten ein Faktum ist, als auch durch den Faktor Subjektivität bzw. die geistige Verursachung physikalische Phänomene Veränderungen erfahren, also Wechselwirkungen Faktizität erlangen.

tion. Er schafft sich neu, um offen zu sein für wiederholende Praxis unter veränderten und sich verändernden Bedingungen. Weil er sich als Subjekt einem Erfahrungsaustausch mit der objektiven Natur zur Verfügung stellt, muss er gleichzeitig seine Einzigartigkeit in Frage stellen. Er erfährt sich zwangsläufig als Objekt in einem subjektiven Handlungsprozess.

„Wenn ich mich am optischen Modell vorstellenden Erkennens, also an einer Art Schauen mit dem geistigen Auge orientiere, mich im übertragenen Sinne in Distanz zu mir bringe, um mich gleichsam von außen auf mich zurückzubeugen, mache ich etwas aus mir, nämlich ein Objekt, einen Gegenstand unter Gegenständen, was ich wesentlich nicht bin, und auch nicht die Absicht hatte zu erkennen.“⁴⁹⁸

Was Gamm hier lediglich auf der Ebene von Fiktion oder Symbolik beschreibt, ist umso mehr auf dem Feld der Praxis anwendbar. Im nachahmenden und antizipierenden Tun schaut der Mensch auf sich selbst als Tätigen. Er setzt sich in die Lage, sein Tun zu bewerten, um dieses und damit sich selbst zu korrigieren bzw. einer Korrektur auszuliefern. Damit wird er im Tun zum Objekt, seiner Beobachtung wie seines Tuns (*Körper-Haben*). Er meint, nun den Gegenstand zu bannen, spürt aber gleichzeitig den Bann eines - womöglich seines - Blicks auf sich, auf sein Selbst.⁴⁹⁹

Dem ersten Schock folgt auf dem Fuß der zweite: Soeben im Bewusstsein der Einzigartigkeit angekommen, löst diese sich bei näherer Betrachtung bereits in ihre Partikel auf. Das Ich resp. Selbst, gerade im Begriff sich zu strukturieren, greifbar und begreifbar zu werden, verflüchtigt sich zu einem immateriellen Etwas, dem mehr Schein als Sein zukommt. Übrig bleibt ein dem Wollen vorausgehendes Drängen, diesen erneuten weit beänstigeren Riss wieder zu kitten.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Gerhard Gamm, *Die Macht der Metapher. Im Labyrinth der modernen Welt*, Stuttgart 1992, S. 18 f.

⁴⁹⁹ Hier zeigt sich ein Widerspruch zu Thomsen bzgl. dessen Trennung von Arbeit und Magie in zwei Sphären.

⁵⁰⁰ Diese anerkannte Formel heutiger Psychologie (*Mirroring*, Entwicklung des Kleinkinds), die sich niederschlägt in den sehr unterschiedlichen Theorien zur Identitätsbildung, ist anwendbar auf vergleichbare reflexive Prozesse menschlicher Tätigkeit zu allen Zeiten.

3.1.3 Akte des Sollens zur Stabilisierung des Seins

So befindet sich der Akteur dauerhaft in einem performativen Zustand. Victor Turner, der zusammen mit Richard Schechner seit den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts die Affinität von Ritual und Theater untersucht, vergleicht diesen Zustand mit der von Aristoteles dem Drama zugeschriebenen Form und stellt folgende Übereinstimmung fest: die in sich geschlossene, vollständige mit einer gewissen Größe ausgestattete Handlung, die einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hat.⁵⁰¹ Er kommt deshalb zu dem Schluss, dass das Leben „ebenso sehr eine Nachahmung der Kunst ist, wie umgekehrt.“⁵⁰²

Beim Drama des Rituals sind beide Seiten wechselseitig Darsteller und Betrachter, spielen mithin eine Rolle, die allen Beteiligten möglichst *authentisches* Rollenverhalten auferlegt. Beide Seiten kennen die Regeln dieses Spiels der Verstellung, das mehr ist als Rollenspiel und Psychodrama, sondern sich nach Turner als „komplex und vielschichtig“⁵⁰³ erweist.

„Das soziale Drama bleibt das heikle Problem, der unsterbliche Lindwurm, die Achillesferse der Menschheit [...]. Gleichzeitig ist es die uns Menschen eigene Weise, uns einander kund zu tun und zu zeigen, wo Macht und Bedeutung zu finden und wie sie verteilt sind.“⁵⁰⁴

Für Turner ist Macht Voraussetzung und Bedeutung in diesem „sozialen Drama“, insofern auch wichtigster Träger der Handlung. Interessant ist für uns, wer Macht hat in diesem Spiel, das in Wahrheit eine „tief ernste Sache“⁵⁰⁵ ist.

Ulrike Krassberg unterscheidet in ihrem Bericht von einer griechischen Totenklage auf Mani zunächst zwischen dem männlichen Ältestenrat des Dorfes, *jerondiki*, der für alle Belange des sozialen Miteinanders, auch die Blutrache, zuständig ist und während der Trauerzeremonie als „stummer Chor im Hintergrund“ fungiert und dem Chor der Klagewe-

⁵⁰¹ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, a. a. O., Kap. 6, 7, 8, 9 und 18.

⁵⁰² Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt 1989, S. 114. Vgl. auch Kap. 3.4. u. 3.5.

⁵⁰³ Ebd., S. 131.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 124.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 66.

ber, *moirologistres*, der als akustischer und körperlicher Resonanzboden der Vorsängerin, *koriféa*, fungiert.

„Durch den gemeinsamen Gesang von Phoni und Antiphoni entsteht ein Raum, in den alle eingebunden, ja stärker noch: von dem alle durch Körper und Stimme ein Raum sind [...]. Das Klagelied hat eine dreiteilige Struktur: stilisierter Schluchzer/Liedtext/stilisierter Schluchzer. [...] Der Schluchzer ist das Moment [...] des Hineingehens in den Schmerz, das Verlassen der sozialen Gemeinschaft, um mit dem Toten zu sein, selbst zu sterben.“⁵⁰⁶

Wir haben hier eine Struktur vor uns, die von ihrer Besetzung her entschieden der klassischen Tragödie entspricht: die *koriféa* als tragische Heldin, die sich am heftigsten entäußert, die *moirologistres* als Chor, der unterstützt und je nach Situation mäßigend oder aufputschend eingreift, dazu der stummer Chor der Ältesten, der das *theatron* bilden. Auf der Ebene der subjektiven Wahrnehmung wird die Textur des Dramas vom Toten vorgegeben; dem, was er in den Augen der Klageweiber an emotionalem und körperlichem Engagement verlangt. In Wahrheit folgt diese aber einer Tradition der kulturellen bzw. religiösen Praxis, die lange vor dem jeweiligen Todesfall geschrieben wurde, in einer Zeit, die keiner der Beteiligten erlebt hat. Insofern sind sie alle Figuren eines Ablaufs, dessen Regelwerk gesetzt ist. Allen bleibt allein die Pflicht, dieses Werk zu vollbringen. „Man *arbeitet* am Liminalen“⁵⁰⁷ Der subjektive Faktor ist ausgeschlossen. Es gibt weder Egoismus noch Mitleid, am ehesten der Tote kann Zeichen senden. Diese zu deuten ist aber am wenigsten Aufgabe der Darsteller, eher die einer höheren Instanz, der Priester und Schamanen. Krasberg berichtet, dass der Chor der Frauen die Vorsängerin mit einem Wiegenlied „zurückholt“, wenn sie Gefahr läuft, in ihrem Schmerz verloren zu gehen. Gleichzeitig sind aber die Worte des Liedes an den Toten gerichtet, womit sie „der vor

⁵⁰⁶ Ulrike Krasberg, „Die griechische Totenklage als performative Selbstbestimmung“. In: Schmidt/Münzel (Hrsg.), *Ethnologie und Inszenierung. Ansätze zur Theaterethnologie*, Marburg 1998, S. 357.

⁵⁰⁷ Turner, „Das Ritual. Struktur und Antistruktur“, in: ders., *Vom Ritual zum Theater*, a. a. O., S. 87.

Schmerz überwältigten Sängerin ihren Platz unter den Trauernden, d. h. unter den Lebenden“ weisen.⁵⁰⁸

Erst nach Einbeziehung des Toten in das Totenreich findet die Umwandlungszeit in der Regel ihr Ende. In einem Angliederungsritual, in der Regel ein Gastmahl, an dem auch der Geist des Toten teilnehmen kann, kehren die Hinterbliebenen in die Gemeinschaft zurück. Werden als Glieder einer Kette, die durch den Tod zerrissen war, wieder zusammengefügt.

„Als Modell *für* kann das Ritual Veränderungen vorwegnehmen, ja selbst bewirken; als Modell *von* kann es Ordnung tief im Bewusstsein, im Herzen und im Willen der Teilnehmer verankern.“⁵⁰⁹

Der Einzelne als ohnmächtiger Bestandteil eines Rituals, weiß von solcher Dynamik nichts; er ist ausgesetzt einem Regelwerk, das nicht das eigene ist. Wahrgenommene oberste Autorität ist für ihn der Tote. Im Fall des Osiris-Rituals in Ägypten wird diese noch dadurch verstärkt, dass er eine Identitätsbeziehung sowohl mit dem Gott als auch mit der Sonne eingeht.⁵¹⁰

Wir stellen eine frappierende Übereinstimmung mit Probensituationen im Theater fest: diese sind im Idealfall bestimmt von gegenseitiger Stimulans zur Schaffung eines einheitlichen Ensembles resp. einer *communitas*, die geprägt ist durch gemeinsames Wissen und Wollen. Schließlich dem Heraustreten des/der Protagonisten aus der Linie, um zum Eigentlichen des Stoffes, sagen wir seiner Seele, vorzudringen. Es zeigen sich die gleichen Gefahren, es drohen die gleichen Abgründe, es verlangt ebenso intensiven Glauben an das zu Schaffende und zu Geschehene.

⁵⁰⁸ Als Zeichen dafür, dass die *moirologistra* zurückkehrt, bittet sie den Toten, die Zurückgebliebenen zu segnen, indem sie die „Namen aller Anwesenden ausspricht und sie grüßt, vollzieht sie dann ihre Rückkehr in den Kreis der Trauernden.“ U. Krasberg, „Die griechische Totenklage als performative Selbstbestimmung“, a. a. O., S. 358.

⁵⁰⁹ Turner, „Das Ritual. Struktur und Antistruktur“, a. a. O., S. 131.

⁵¹⁰ Vgl. van Gennep, *Übergangsriten*, Anm. 151/152 zur Zerstückelung des Toten.

Und, wie nicht anders zu erwarten, treffen auch hier zwei völlig entgegen gesetzte Positionen aufeinander, die Mechanismen der Vorgänge zu erklären. Schwört man im konventionellen Theater auf das Handwerk und die Technik der Schauspieler, setzt man in experimentellen Arbeitszusammenhängen mehr auf eine Methode, die intuitives und assoziatives Herantasten an die Situationen und Bühnenfiguren zulässt. Um es vorwegzunehmen: beide Wege können zu guten Ergebnissen, wie auch zu verheerenden Abstürzen führen.

3.1.4 *ego & imago*

Der Glaube an Sinn, Berechtigung und Wirksamkeit des Rituals schützt es vor Decodierung und Zerstörung. Dieser Glaube ist festes Bollwerk gegen sublimale und latente Zwiespältigkeit, die sich speist aus „der Angst vor der Selbstverfehlung“ und „Abhängigkeit vom erfassenden Begehren des Anderen“⁵¹¹. Beide sind die Kehrseite einer gelungenen Spiegelung samt „jubilatorischer Aufnahme“⁵¹² und bereiten den Weg für eine radikale Zerrissenheit in Eros und Thanatos.

„Wo immer [...] das Reale oder das Realitätsprinzip in der eigentlichen Triebbefriedigung zu bestimmen ist, wird dies in einem Bezug zu dieser Zwiespältigkeit und zu der Spaltung, die dem Ego in seinem inneren Abstand von Imago zu schaffen macht, geschehen.“⁵¹³

Benoist spricht hier ganz selbstverständlich vom Anderen und setzt damit eine Ich-Spaltung voraus, die in der Tradition von Lacan und anderen tatsächlich auch Spaltung meint, d. h. jede Verbindung mit dem Selbst ist gekappt. Der Andere ist das Spiegelbild, außerhalb des Selbst,

⁵¹¹ Benoist, „Facetten der Identität“, in: ders. (Hrsg.), *Identität*, a. a. O., S. 19. Girards Konzept des *mimetischen Begehrens* rekurriert auf eine Urrivalität in der menschlichen Triebstruktur und sieht darin den Anlass für sein *désir mimétique*.

⁵¹² Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“, in: ders., *Schriften I*, Ffm 1975, S. 64.

⁵¹³ Jean-Marie Benoist, „Facetten der Identität“, in: ders. (Hrsg.), *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter Leitung von Claude Levi-Strauss*, aus d. Franz. von Gottfried Pfeffer, Stuttgart 1980, S. 19.

dessen Ausgestaltung und Belebung wesentlich zur Entwicklung der Ich-Funktion beiträgt.

Es „geht um den anderen, wenn man von der Ich-Werdung spricht.“⁵¹⁴ Und umgekehrt, kann man hinzufügen. Voraussetzung für Benoists Argumentation ist der nach Rousseau skizzierte Gegensatz von Eigenliebe und (unendlicher) Selbstsucht⁵¹⁵, der zu einer *Dezentrierung* im Innern des Menschen führt. Deren *Differenz* schreibt sich nicht nur in eine mögliche Identität ein, und erweist sich damit als konstitutiv für deren Brüchigkeit und Inkohärenz, sondern birgt unvermeidlich Möglichkeiten des Übergangs zum anderen Menschen, wie ihn das Mitleid, wenn auch virtuell im Zustand reiner Natur, bereits impliziert; womit das Subjekt gleichfalls dezentriert wird. Nach Freud ist Identifikation nur partiell möglich, in der Beschränkung auf bestimmte Merkmale des Objekts.⁵¹⁶

Diese *Bespiegelung* hat zur Folge, dass ihr Akteur Teil einer inszenierten Wirklichkeit wird, in der er zugleich Handelnder und Behandelter, Subjekt und Objekt ist. Ein virtuoses Programm der Zentrierungssuche setzt sich in Gang, dessen Ablauf mehr oder weniger großer „Schwankung und Streuung“⁵¹⁷ ausgesetzt ist. Obschon der dem Trauernden zugewiesene Spielraum allein den Gesetzen der rituellen Textur folgt, ist sein Agieren in diesem Raum durchaus von der eigenen subjektiven

⁵¹⁴ Ebd., S. 18.

⁵¹⁵ Jean-Jaques Rousseau, *Diskurs über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen*, in: ders., *Schriften*, Bd. I (2), München/Wien 1978, S. 152-175.

⁵¹⁶ Insgesamt unterscheidet sich dieser Ansatz von allen anderen darin, dass er keine vollkommene Erfüllung oder Einlösung des Identischen anstrebt bzw. als möglich ansieht, sondern immer ein Übriges jenseits des Gefassten/Erfassten annimmt. Insofern werden ihm auch alle Verluste der Idealisierung erspart, die Adorno in der zwanghaften Identitätssuche sieht: Das um den Preis der Selbstverleugnung und Selbstpremiierung entstandene Subjekt mit dem identischen Ich ist durch die „rationale Praxis“ der Arbeit gegen das „Mimetische“ als „organischen Anschmiegung ans andere“ *geschmiedet* worden. Durch die „Verstocktheit des Beharrens auf dem, was man bloß selber ist“, wird die Entzweiung von innerer und äußerer Natur und damit die des Subjekts mit sich und der umgebenden Natur zementiert. Vgl. Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1972, S. 189 f.

⁵¹⁷ Ebd., S. 17.

Färbung geprägt, ja die Art der Suche nach Zentrierung und deren Abbild im jeweiligen Schwankungs- und Streuungsmodell ergibt erst das Material, aus dem Subjektivität entsteht. Insofern kann man auch von einem *Übrigen* sprechen, das „am Anfang des Symbolischen“ steht und an dem „das Subjekt in der Ordnung des Symbolischen“⁵¹⁸ geortet werden kann. Nach Lacan, ist es eine „Vorab-Einschreibung“ des Menschen, die durch die Spiegelstufe⁵¹⁹ in früher Kindheit manifest wird und noch „vor jeder Möglichkeit zur Verwirklichung durch das Realitätsprinzip“ eine zeitliche Differenz offenbart, die notwendig als „Abstand zwischen Symbolischem und Realem Anfang jeder Darstellung ist.“⁵²⁰ Ebenso öffnet sie Raum und Zeit zwischen Wollen und Können, hier für Entscheidung und Handlung, somit für Subjektivität. Gleichzeitig wird in diesem Zwischenraum die rituelle Textur durchkreuzt und verliert ihre Dominanz. Individualität und, ihr folgend, *Charakter*⁵²¹ kommen zum Vorschein.

„Wenn auch das Subjekt gespalten und das Selbst gespiegelt ist, ja wenn das Subjekt in kleinste Teile zerstäubt, so wird die Subjektivität doch nicht verworfen.“⁵²²

Möglicherweise manifestieren sich Subjektivität und Individualität nur im *tätigen Sein*,⁵²³ das seinen Impuls durch das Äußere/Andere – im Spiegelbild oder im Fremden - erfährt, mithin im vorreflexiven Wollen, das zum Sollen drängt. Nach H. Mead ist sogar die Erkenntnis des Selbst durch vollkommene Abhängigkeit vom Fremden geprägt, weil es „ein Objekt für sich nur“ wird, „indem es die Einstellungen von anderen

⁵¹⁸ Ebd., S. 19.

⁵¹⁹ Vgl. zur Theorie Lacans Anm. 698.

⁵²⁰ Benoist, „Facetten der Identität“, a. a. O., S. 19.

⁵²¹ Griech.: *Eingekerbtes*. Bei Kant „Beharrlichkeit des Realen in der Zeit [...] welches also bleibt, indem alles andere wechselt.“ Ders., *Kritik der reinen Vernunft*, a. a. O.; A 144, B 183.

⁵²² Ebd., S. 20. In der Entscheidung Orestes (*Agamemnon*), wie in allen Entscheidungsmomenten der *Orestie* zeigt sich dieser Mechanismus, ist vom Dichter *bewusst* gestaltet. Vgl. Kap. 2.1.1.

⁵²³ Dem jedoch das Kantische Sollen als oberste Instanz gegenüber dem Wollen nicht eingeschrieben ist.

Individuen zu sich einnimmt.⁵²⁴ Dieser soziologische Ansatz schreibt die Eigenbezüglichkeit dem Menschen demnach nur in seiner Rolle als Mitglied einer Gesellschaft zu. Über einen anderen Weg kommt der biologische Ansatz von A. Danchin zum gleichen Ergebnis. „Das Erworbene ist das Bild der Umwelt, die bewirkt hat, dass ein individuelles Programm realisiert worden ist.“⁵²⁵ Danchin hat in seinem Aufsatz eingehend Funktion und „Programm“ der Gehirnstrukturen beschrieben und kommt dabei zum Ergebnis, dass es sich „um die Spezifizierung des Systems durch einen selektiven Mechanismus“ handelt, „der je nach der Umwelt eine dem Bild dieser Umwelt entsprechende besondere Realisierung gestalten wird.“⁵²⁶ Dieser „selektive Mechanismus“ meint im Kern den oben nach Benoist geschilderten Versuch der Zentrierung, mithin der Aufhebung von Differenz. Auch wenn dieser der Arbeit des Sisyphus vollständig gleichkommt, ist er doch nicht umsonst; denn an seinen Nahtstellen findet Subjektwerdung statt. Differenzen zwischen beiden resultieren aus der jeweils größeren oder geringeren Rolle, die den Mitmenschen resp. der Gesellschaft zugewiesen wird.

Dem entgegen steht die geballte Autorität der Aufklärung und ihrer Erben. Nach Kants *Kritik der teleologischen Urteilskraft* sieht man nur soviel *vollständig* ein, als man *nach Begriffen selbst machen und zustande bringen* kann.⁵²⁷ Dieser Bereich ist *erhell*t und Bewusstseinsakten im engeren Sinne zugänglich.⁵²⁸ Mit Hegel können wir fortfahren:

⁵²⁴ George H. Mead, *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*, hrsg. und eingel. von Charles W. Morris, Frankfurt am Main 1968, S. 180. So trennt Mead auch das Selbst konsequent in „I“ und das soziale bzw. reflexive „me“. In allen deskriptiven Identitätsbegriffen schwingt das Muster *Ich als Interaktionskompetenz* mehr oder weniger stark mit, nicht zuletzt in Habermas' Kommunikationstheorie und in Girards Theorie des mimetischem Begehrens.

⁵²⁵ Antoine Danchin, „Funktionsstabilisierung und Epigenese. Ein biologischer Ansatz zur Identitätsgenese des Individuums“, in: Benoist (Hrsg.), *Identität*, a. a. O., S.166.

⁵²⁶ Ebd., S. 164.

⁵²⁷ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., S. 384 ff.

⁵²⁸ Demgegenüber ist die *Karte unseres Gemüts* unbeleuchtet. Nach der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* „ist das Feld *dunkler* Vorstellungen das größte im Menschen.“ Kant, *Anthropologie*, a. a. O., BA 18, S. 419.

„Wie es aber eine leere Breite gibt, so auch eine leere Tiefe; eine Extension der Substanz, die sich in endliche Mannigfaltigkeit ergießt, ohne Kraft, sie zusammenzuhalten, so eine gehaltlose Intensität, welche als lautere Kraft ohne Ausbreitung sich haltend, dasselbe ist, was die Oberflächlichkeit. Die Kraft des Geistes ist nur so groß, als ihre Äußerung, seine Tiefe nur so tief, als er in seiner Auslegung sich auszubreiten und [...] verlieren getraut.“⁵²⁹

Zuletzt höbe ein Sich-Verlieren des Geistes Hegels Ansatz aus; insofern führt uns hier Horkheimers Zivilisationskritik weiter:

„Als Endresultat [...] haben wir auf der einen Seite das Selbst, das abstrakte ich, jeder Substanz entleert bis auf seinen Versuch, alles im Himmel und auf Erden in ein Mittel seiner Erhaltung zu verwandeln; und auf der anderen Seite haben wir eine leere, zu bloßem Material degradierte Natur, bloßer Stoff, der zu beherrschen ist, ohne jeden anderen Zweck als eben den seiner Beherrschung.“⁵³⁰

Wir wären nur frei, wo wir uns selbst beherrschen oder Dinge technisch kontrollieren können. In der kognitiven Psychologie werden deshalb Selbstreflexivität und Selbstbezug ausschließlich als Selbstkontrolle oder Selbstregulation *operationalisiert*.⁵³¹ Blasphemisch oder hämisch könnte man sagen, dass die Geister, die sie riefen, nun als *bloßer Stoff* unter dem Gewand der *selffulfilling prophecy* ihre Herrschaft über das *substanzlose Selbst* ausüben. Dem entgegen steht die Hegelsche *Äußerung des Geistes*. Im Falle der Mani-Klageweiber ist sie schwach im Vergleich zur „substanzialen Kraft“ und „gehaltvollen Intensität“ ihrer rituellen Praxis, die laut Bericht von Danforth, Tsiaras und Seremetakis⁵³² ungeahnte Dynamik und unwiderstehliche Überzeugungskraft freisetzen.

⁵²⁹ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke*, Bd. 3, a. a. O., S. 17f.

⁵³⁰ Max Horkheimer, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Aus den Vorträgen und Aufzeichnungen seit Kriegsende*, Frankfurt am Main 1974, S. 97.

⁵³¹ Vgl. R. Gugutzer, *Leib, Körper und Identität*, Teil 1.1., a. a. O., S. 21 ff.

⁵³² Krasberg stützt ihren Bericht auf Beobachtungen dieser amerikanischen Ethnologinnen griechischer Abstammung. Vgl. dies., „Die griechische Totenklage als performative Selbstbestimmung“, a. a. O., S. 370 ff.

„Diese durch den Tod hervorgebrachte Zentrierung, nämlich die parallele Sichtbarmachung mehrerer Ebenen, zeigt die Gleichzeitigkeit von Diesseitigkeit und Jenseitigkeit, die Ordnung der Lebenden und die Nichtordnung der Toten, die Dynamik und oft Dissonanz zwischen Selbst und Gemeinschaft/Gesellschaft. Diese Sichtbarmachung geschieht nach tradierten ästhetischen Regeln.“⁵³³

Die danach einer Dramaturgie entliehen sind, welche „auf einer ganz festen unabdingbaren Ordnung beruht“⁵³⁴ Nur so ist gewährleistet, dass alle Beteiligten innerhalb des Zeremoniells *gehalten* werden und ein drohendes Abgleiten ins Chaos, in die gähnende Leere vom Chor *aufgefangen* wird. Aus der performativen Dichte der Situation entsteht eine eigenständige *übergeordnete* Realität. Schechner spricht von *Real-Symbolhaftem* in einem *Zwischen-Raum* und beschreibt ihn als

„[...] virtuell, grenzenhaft und im ständigen Übergang begriffen. [...]. Das Gebiet ist die Verkörperung des Möglichen, des Virtuellen, des Vorgestellten des Fiktiven, des Negativen, des Nicht-nicht“⁵³⁵

Es ist jener Ort in der Spannung von Sollen und Sein, den wir im Zusammenhang mit dem Theater als *Kern des Dramatischen* bezeichneten. Dieser „Zwischen-Raum“ ist Ergebnis allein des Schaffens der Klageweiber, und was mit ihm geschieht, geschieht auch mit ihnen. Sie sind gleichfalls nicht-nicht.⁵³⁶ Als Trauernde teilen sie mit mehr oder weniger Intensität den fiktiven Raum mit dem Toten, als Darstellerinnen verrichten sie körperlich harte und schmerzliche Arbeit, um die Schwelle zur übergeordneten Realität permanent zu meistern. „Die persona arbei-

⁵³³ Ebd., S. 359.

⁵³⁴ Ebd., S. 358. Vgl. auch die Theaterarbeit von E. Barba, Kap. 2.2.7.

⁵³⁵ Richard Schechner, *Theateranthropologie*, übers. v. Susanne Winnacker, Hamburg 1990, S. 218 f.

⁵³⁶ U. Krasberg, „Die griechische Totenklage als performative Selbstbestimmung“, a. a. O., S. 231 f. Turner spricht in dieser Lage vom „Nicht-Nicht-Ich“, das er dem „Nicht-Ich“ entgegensetzt. Vgl. ders., „Theaterspielen im Alltagsleben und Alltagsleben im Theater“, in: W. Pfaff u. a. (Hrsg.), *Der Sprechende Körper*, a. a. O., S. 114.

tet, das Individuum spielt.“⁵³⁷ Wobei *spielen* im Ritual eine andere, tiefere Dimension enthält als die, welche dem *Ludischen* innewohnt. Es ist ein „Schweben“ zwischen inszenierter (höherer) und alltäglicher Wirklichkeit, aber mit *heiligem Ernst* (Kerényi), weil durch die Transgression neue Wahrnehmungsweisen des Realen/Alltags ausgelöst werden, die zu einer grundlegend veränderten Perzeption nach Abschluss des Rituals führen können. Sich dem Numinosen aussetzend, initiiert der Mensch einen Rückkopplungsprozess, vergleichbar demjenigen, in welchem der Schauspieler sich zum ursprünglichen Impuls vor-, oder auch *zurückarbeitet*.⁵³⁸ Die „schlummernden“ ungewussten und ungeahnten Kräfte werden in ihm erweckt; derart befreit und aktiv verändern sie ihn. Als Resultat erfährt er aus seiner neuen bzw. gewandelten Ausgangslage die Welt und somit sich selbst/sein Selbst neu.

3.2 Mythos und Logos

Rituelles Handeln schreibt insofern neue Seiten in die gegebene Textur eines Mythos, schreibt diese mithin fort, ohne dass dies den Teilnehmern bewusst wird. Sie gehen von einer Stabilität der Struktur aus, meinen diese durch jede erneute Praxis weiter zu festigen. Zum anderen ist das Fortschreiben gespeist aus dem Zusammenspiel von profanem, mitunter barbarischem Tun und heiliger Hingabe. Jeder Mythos speist sich aus solcher Kombination; ja, beide Komponenten sind für seine Gründung und Weiterentwicklung Voraussetzung. Sie erzeugen einen Komplex von *Tat-Sachen*, dessen Bedeutungen und Bedeutungsverbindungen für seine „Gläubigen“ einen den *Natur-Tat-Sachen* analogen Status haben. Doch die lediglich analoge Beziehung tritt in den Hintergrund, erscheint der Komplex doch aus sich selbst, also ohne menschliches Zutun entstanden, wird demnach als natur- oder gottgegeben angenommen. Auch die gesprochenen Worte sind integraler Bestandteil der *Tat-Sachen*, zeigen (noch) keine Ablösung von diesen; sie speisen sich aus einem Vertrauen, dass sich durch ihr Aussprechen der Bezug zum Heili-

⁵³⁷ V. Turner, *Vom Ritual zum Theater*, a. a. O., S. 187. In dieser Definition schwingt die von Plessner konstatierte Konstante menschlicher Existenz, die er mit *Leib-Sein* und *Körper-Haben* bezeichnet, mit.

⁵³⁸ Vgl. die Arbeit von J. Grotowski, das *Widerständige zu beseitigen*. Kap. 2.2.5.

gen, damit zum Da-Sein enthüllt. (In Wahrheit jedoch gehen begriffliche Erfassung des *Mythos* und begriffliche Erweiterung des *Logos* Hand in Hand.)

3.2.1 Text und Sprache

Im Totenritual wird diese Koppelung am intensivsten und tragfähigsten erreicht, weil hier, im Zwischenbereich von Leben/Geburt und Tod⁵³⁹, der Ur-Sprung sowohl des Einzelnen als auch der Gattung den Teilnehmern am nächsten rückt. Wie wir an der Praxis der Menschenopfer⁵⁴⁰ ablesen können, wird der Übergang zum Tod in diesen Fällen gewalttätig herbeigeführt, um teilzuhaben am „höchsten Gewärtigsein des Lebens im Moment der Vivisektion“.⁵⁴¹ Leben und Tod treten dann den Vollstreckern des barbarischen Rituals im Angesicht des Todes machtvoll entgegen. Es ist zu fragen, ob nicht letzteres die Voraussetzung für ersteres ist, ob nicht Sein im Angesicht seiner Auflösung erst die ontologische Frage nach dem Da-Sein aufwirft, und damit nach Heidegger *der Ort der Frage nach dem Sein* freigelegt wird. Verstehen ist dann nicht mehr Erkennen eines Faktums, Begreifen eines Gegenstandes, sondern das Erfassen der *Möglichkeit* zu sein oder nicht zu sein.

Mythisches Denken und Erleben vereinigen sich, und in seiner zelebrierten und verrichteten Symbiose schafft die Ambiguität aus Profanem und Heiligem zugleich einen neuen Mythos, der an den Verstorbenen oder den Gott gebunden ist. Zugleich wird das Sein an der Schwelle zum Nichts seiner größten Intensität bzw. Erfassbarkeit zugeführt. Erst in dieser Verdichtung werden Verstehen und Verstandenes zu jener Einheit, die Erfahrung im Sinne einer *Entfaltung des Verstehens*⁵⁴² zulässt.

⁵³⁹ Unter Theaterleuten ist diese Tatsache, dass sich alles Dramatische in der *Spannung von Geburt(Liebe) und Tod* abspielt, überwiegend zu einem saloppen Spruch verkommen.

⁵⁴⁰ Vgl. Kap. 4.1.3.

⁵⁴¹ Karl Kerényi, *Dionysos und das Tragische*, Frankfurt am Main 1935, S.16.

⁵⁴² „In der Auslegung wird das Verstehen nicht etwas anderes, sondern es selbst. Auslegung gründet [...] im Verstehen [...]. Die Auslegung ist nicht die Kenntnisnahme des Verstandenen, sondern die Ausarbeitung der im Verstehen entworfenen Möglichkeiten.“ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, in: ders.; Gesamtausgabe, Bd. 2, a. a. O., S. 197.

Während der auf der *Szene* herausgestellte Körper als „leidendes Sensorium“ dem tragischen Geschehen schutzlos ausgeliefert ist, stellt die Sprache als „Bereich der Signifikation“⁵⁴³ einen sinnhaften Zusammenhang zur Lebenswirklichkeit her. Für Lehmann stellt zwischen beidem

„[...] die Stimme etwas wie ein Scharnier dar. Ihr Timbre, ihre Bindung an die Physis färbt das Intellegible um und verweist in allem Bedeuten auf den möglichen Nicht-Sinn, das Schwinden der Sinnhaftigkeit in der schieren Präsenz des Physischen, seiner Verfallenheit.“⁵⁴⁴

Demnach korrespondieren in der Stimme des Darstellers als zunächst physischem Element Reflexion und Konstitution. Deshalb kommt es nach Lehmann „zu einer Verschiebung und Suspendierung der im mythischen Diskurs erfolgten Sinngebung“.⁵⁴⁵ Ermöglicht wird dieser Mechanismus durch ein „Moment des *Zwischen*“, der sich ergibt, weil durch die Schaffung der *Szene* plötzlich der Augenblick entsteht, „wo der Mensch sein Leiden in einer ersten Geste *überhaupt sich vor Augen stellt*“, dass „zwischen Tat und Tat“ des Mythos ein winziger Spalt, „eine Zeit-Spanne der Verzögerung fühlbar“ ist, in der „das Wort des menschlichen Subjekts zu hören ist.“⁵⁴⁶

Es ist nach seinem Ansatz der Ort, an dem sich das Subjekt (allgemein) konstituiert. Für uns ist es jene Schwelle, hinter der sich der *Mikrokosmos des Dramatischen* auftut, weil der Schauspieler (als konkretes Subjekt) jenseits von dramatischer Handlung und darstellerischer Technik in seinem Sein und Selbst gefordert ist. Wiewohl es keine Wahl gibt, wird dieses oktroyierte Tun dadurch notwendig moralisch gefärbt. Nämlich: *Es wird nur getan, was getan werden muss.*

Solche fatale Konstellation ist eben die Geburt des Tragischen. Jedes Wollen ist einem Sollen fundamental ausgeliefert; indem es sich formuliert, erfährt es sogleich seine Aussetzung. Der Zustand dieses Ausge-

⁵⁴³ H.-Th. Lehmann, *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 41. Für Lehmann tritt die Szene anstelle des Kreises, der sich um den Erzähler bildete und die Einheit von diesem mit seinen Zuhörern schuf. Auf der Szene wird nun der Körper des Protagonisten ausgestellt, um ihn fortan im Verhältnis zu seinem Tun zu verfolgen.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Ebd.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 54.

setztseins bezeichnet das Da-Sein der tragischen Figur. Indem sie ihn formuliert, wird sie sich der Qualität dieses (aufgeschobenen) Seins bewusst. Das vereinigt Orest von Aischylos mit Shakespeares Hamlet und Büchners Woyzeck. Natürlich wird somit alles Gesagte relativiert, weil „*Realität [...] nur in einer bestimmten Perspektive*“⁵⁴⁷ erscheint. Umgekehrt entsteht die (Bühnen-) Realität nur durch das personifizierte Heraustreten dieser Perspektive. Das *Sein der Bühne* konstituiert sich keineswegs durch (äußere und äußerliche) Handlungen und Vorgänge, sondern durch Innehalten derselben, dadurch, dass für einen Zeit-Raum nichts *passiert*, weil der Protagonist die Zeit äußerer Handlung (*Makrokosmos*) anhält.

Für den Schauspieler der antiken Tragödie wie des modernen Dramas ist das Ziel der *Arbeit am Text*, dessen Worte an die äußeren und, mehr noch, inneren Vorgänge zu *binden*. Dabei spielen naturgemäß Atmung und Artikulation eine wichtige Rolle. Nicht allein im Sinne einer Technik, die der Sprache Klarheit und Raum verschafft (das bringt sie naturgemäß mit sich), sondern um dadurch der Sprache einen Körper zu geben, der *Leibhaftigkeit* vermittelt.⁵⁴⁸ Alle Schauspieltechniken rekurren mehr oder weniger auf diese Erkenntnis, die sich bereits in der antiken Rhetorik herausbildet. In den *Ästhetiken des Verdachts* (Brecht, Diderot etc.) ist dieser Aspekt der Bühnensprache zur leeren Sprechtechnik verkommen. Die Schauspieler *klappern* den Text, um seines Sinns habhaft zu werden, ihn zum Vorschein zu bringen. Derart eingegrenzt, obliegt es dem Rezipienten, ihn verifizierbar zu machen. Seine Symbolik soll nicht zu *denken geben*, sondern Vor-Gedachtes zum Nach-Denken bringen. Eindeutigkeit ist gefragt, Heterogenität bisweilen gefürchtet. Bei Brecht ist dieser Aspekt besonders stark ausgeprägt, zielt er doch mit dem *gesellschaftlichen Gestus* auf eine klar umrissene Aussage, die über jeden Zweifel erhaben sein *soll*, weil ihr *Substantielles* beiwohnt, das durch die Eindeutigkeit der positiven Äußerung manifest wird. Präsenz wird dann lediglich in Form der Selbstgegenwart von sprachlichen und proxemischen Zeichen, in Beherrschbarkeit des Sinns (und der Sinne) verstanden. Kreative (Seins-) Momente beziehen sich

⁵⁴⁷ Ebd., S. 59. Für Lehmann ist „der Zweifel über die Bedeutung des Gesagten konstitutiv [...] für die attische Tragödie.“

⁵⁴⁸ In dem Begriff *Sprachausdruck* steckt diese Leibbindung der Sprache.

ausschließlich auf einen ihnen vorausliegenden (normativen) Sinn, der jedwede Deutung und Zuschreibung auf diesen fixiert. Hinter dem vermeintlichen Sein verbirgt sich ein einfältiges Sollen, das Eigendynamik schon im Keim erstickt.

Demgegenüber war die Stimme als „Ausdrucksträger“⁵⁴⁹ in der Frühphase der klassischen Tragödie noch dem Körper zugehöriges Material, das gegenüber der Sprache, dem Text bzw. dem *Logos* eine größtmögliche Eigenständigkeit aufwies. H.-Th. Lehmann weist mit Recht auf die fast kindischen Repliken in den diversen Stücken hin, in denen relativ belanglose Inhalte mehrfach rezitiert werden, was nicht von ungefähr an triviale Operettenstrukturen erinnert. Da wie dort geht es nicht um Inhalt oder Semantik, sondern um Musikalität und Rhythmus, die gegenüber dem Sinnzusammenhang ein Vorrecht genießen. Statt Deutungshoheit vermittelt das Gesagte mehr den *Zweifel über die Bedeutung des Gesagten* (Lehmann).

Mit Einzug des *Logos*⁵⁵⁰ rückt die Semantik dem Mythos zu Leibe. Sucht in Worte zu fassen, auf den Begriff zu bringen, was vorher lediglich Anschauung, Tun und Wirken war. Zunächst durch die Rhapsoden, danach durch die Philosophen, (Geschichts-) Schreiber und Lyriker, schließlich durch die Tragiker. Unabhängig von Teilaspekten ergeben sich drei Positionen, aus denen die Analyse des *Stoffs* erfolgt. Alle drei verbindet eine Hermeneutik des Verdachts gegenüber dessen Gestalt, während die Suche nach dem Gehalt von einer Hermeneutik des Vertrauens geprägt ist: Man mag den Stoff aber misstraut seiner Inszenierung und übersieht dabei, dass die Inszenierung Stoff ist, dass sich dessen Gehalt nur durch sie manifestiert.

*

⁵⁴⁹ Vgl. H.-Th. Lehmann, *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 36 ff. Gegenüber dem Mythos sieht Lehmann in der Tragödie eine Aufwertung des stimmlichen Materials. Weil durch das Heraustreten der vorher in die „episch-mythische Überlieferung buchstäblich *eingewebte* Figur“ der Körper nun auf der Bühne ausgestellt wird, „gewinnt die Stimme als Indiz einer aus dem mythischen Kosmos sich isolierenden menschlichen Identität neues Gewicht.“ Ebd., S. 40.

⁵⁵⁰ Wörtlich übersetzt heißt *logos* schlicht *Rede*. Erst die Philosophen, voran Platon, gaben ihm die zusätzliche Bedeutung von Erklärung und Definition.

Mit dem *Strukturalismus* tritt eine Methode der Aneignung von Kunst und Kultur auf den Plan, die eherne Gesetze des wissenschaftlichen Diskurses außer Kraft setzt. Claude Lèvi-Strauss verwirft die geltenden Bezugssysteme wie Kants Raum-Zeit Determinante:

„Das *Wilde Denken*, so wie ich es verstehe, ist eigentlich nur der Ort der Begegnung, der Ausdruck eines Bemühens um Verständnis, in dem ich mich an *ihre*, *sie* an *meine* Stelle versetze.“⁵⁵¹

Weiter schreibt er: „Es hat überhaupt keinen prädikativen Charakter.“ Ausgangspunkt seiner Methode ist die Erkenntnis des Anthropologen, dass wahres Verstehen der Kulte und Rituale fremder Kulturen nur mit dem Blick auf das Eigene zu leisten ist.⁵⁵² Es geht um eine Art des sich selbst unschuldig-Machens, um offen zu sein für das Andere, Fremde. Letztlich ereignet sich weniger aktives Suchen als passives Finden.

Wenn er das *magische Denken* im mythologischen Zeitalter als „ein Schatten, der den Körper ankündigt“⁵⁵³ beschreibt, ist damit keine Vorstufe oder ein Durchgangsstadium zum wissenschaftlichen Denken wie bei Cassirer gemeint oder Unstoffliches, das der Konkretisierung harrt; sondern dieser Schatten als Inkarnation des magischen Denkens ist etwas genuin Eigenes, Gleichwertiges: Weil er nämlich „in all seiner Stofflosigkeit ebenso fertig und kohärent wie der feste Körper“ ist, „dem er lediglich vorausgeht.“⁵⁵⁴ Konsequenter möchte er beide Denkart nicht in Konkurrenz sehen, sondern parallel, „wobei die eine, grob gesagt, der Sphäre der Wahrnehmung und der Einbildungskraft angepasst, die andere von ihr losgelöst wäre.“⁵⁵⁵ Deshalb vergleicht er mythisches Denken mit der Bastellei des Amateurs, der im Gegensatz zum Fachmann Mittel verwendet, die auf den ersten Blick abwegig und, trotz schillernder Vielfalt, auch begrenzt sind. Dennoch nutzt er sie, weil ihm nichts anderes zur Verfügung steht.

⁵⁵¹ Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt 1973, S. 1.

⁵⁵² Diese Linie verfolgten wir von Rousseau über Hölderlin bis zu den Theorien der *performance studies* bzw. Grotowskis und Barbas Theaterarbeit.

⁵⁵³ Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, a. a. O., S. 25.

⁵⁵⁴ Ebd.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 27. Wir verweisen hier wiederum auf den Begriff der *semantischen Existenz*, als dem Realen analog Existierendes, wie wir ihn nach R. Ferber bereits einführten. Vgl. ders., *Das Normative ‚ist‘*, a. a. O., S. 390 f.

„[...] die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen, d. h. mit einer stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre augenblickliche Zusammensetzung in keinem Zusammenhang mit dem augenblicklichen Projekt steht [...]. Die Mittel des Bastlers sind also nicht im Hinblick auf ein Projekt bestimmbar.“⁵⁵⁶

Diese Beschreibung können wir direkt auf den Schauspieler übertragen, der auch nicht Fertiges, Homogenes, Identisches für seine Rollenfindung nutzt, sondern Unfertiges, Heterogenes und Dezentriertes. Doch bleiben wir vorerst beim Bastler, dem des Mythos, um dem Spezifischen seiner Sprache auf die Spur kommen und erst danach auf die Bühne zurückzukehren. Seine Mittel sind nur zur Hälfte zweckbestimmt, sie bergen nämlich neben den konkret genutzten zugleich noch mögliche andere Beziehungen. Ähnlich verhält es sich nach Lévi-Strauss mit den Elementen mythischer Reflexion, die „immer auf halben Wege zwischen sinnlich wahrnehmbaren Eindrücken und Begriffen“⁵⁵⁷, also dem Bild und seinem Begriff liegen. Dort treffen sie auf das „Zeichen [...] ganz wie das Bild, etwas Konkretes, aber es ähnelt dem Begriff durch seine Fähigkeit des Verweisens.“⁵⁵⁸ Begriff und Zeichen stehen im Gegensatz zum Bild nicht nur für sich selbst, sondern verweisen auf weiteres. Doch während die Fähigkeit des Begriffs dazu unbegrenzt scheint, ist die des Zeichens begrenzt.

Wenden wir uns dem Arbeitsprozess zu: während der Fachmann mit den vorherbestimmten Materialien ans Werk geht, um ein im Voraus durchdachtes Konzept zu realisieren, tritt der Bastler in einen Dialog mit Werkzeug und Material, um mögliche Antworten zur Realisierung eines noch offenen Plans zu ermitteln. Von allen Seiten fließen so Verweise und Bedeutungen auf Vorheriges in das neue Konstrukt ein, nicht zuletzt vom Bastler selbst.

„Wie die konstitutiven Einheiten des Mythos, dessen Kombinationsmöglichkeiten durch die Tatsachen begrenzt sind, dass sie einer Sprache ent-

⁵⁵⁶ Ebd., S. 30.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 31.

⁵⁵⁸ Ebd.

nommen sind, in der sie schon einen Sinn besitzen, der die Manövrierfähigkeit einschränkt, sind auch die Elemente, die der Bastler verwendet, von vornherein eingeschränkt.“⁵⁵⁹

Sie sind auch nicht einfach austauschbar. Weil jedes Element die eigene Geschichte mitbringt, wird durch seinen Austausch auch die Gesamtstruktur verändert. Wir stellen also fest: Mythos wie Bastler arbeiten mit „Überreste(n) von Ereignis(n)“, die auch in der neu geschaffenen Struktur ihre eigene Geschichte weiter tragen. Wichtigstes Material des mythischen Denkens ist die Sprache, jedoch nicht in Strukturiertheit und Abgeschlossenheit, sondern als Fundus, der mit „dem Schutt eines vergangenen gesellschaftlichen Diskurses“⁵⁶⁰ gefüllt ist. Anhand des Ödipus-Mythos verdeutlicht Lévi-Strauss seinen Ansatz. Zunächst teilt er die *Handlung* in einzelne „Mytheme“, nach seiner Sicht *Bausteine* und *Konstituenten* des Mythos. Diese ordnet er dann in ein Diagramm, um parallel laufende und chronologische Ereignisse in ein Bezugssystem zu setzen, das einen Überblick über die Ereignisstruktur gibt. Das Verfahren erinnert sehr an Brechts Konstruktion einer Fabel, strahlt zudem kühlen Schematismus aus und verweist so kaum auf Poesie, aber nur auf den ersten Blick. Bei näherer Beschäftigung erkennt man in den sortierten Bausteinen sehr wohl jene *Elemente* des Bastlers wieder, die ihre je eigene Geschichte mit sich tragen und zum Strahlen bringen. Zudem verdeutlicht das Diagramm, dass der Mythos sich jeder Linearität entzieht.

Deshalb ist es nahe liegend, zu Aristoteles *Poetik* zurückzukehren, in der ja dem Mythos *eine einzige* (und) *ganze Handlung* zugeschrieben wird. Deshalb ragt Homer ihm hervor; denn „als er die Odyssee dichtete, da nahm er nicht alles auf, was sich mit dem Helden abgespielt hatte [...] vielmehr fügte er die Odyssee um eine Handlung [...] zusammen, und ähnlich auch die „Ilias“.“⁵⁶¹ Die Bemerkung erstaunt, weil bereits zu Beginn der Lektüre der Odyssee wir auf verschiedene Schauplätze und Personenkreise treffen: Beginnend im Olymp mit der Götterversammlung (Erster Gesang) kommen wir mit Telmachos Flucht von Ithaka

⁵⁵⁹ Ebd., S. 32. Die Parallelität zu J.Derridas Konzept der *Auffropfung* fällt ins Auge. Vgl. ders., „Signatur, Ereignis, Kontext“, a. a. O., S.32.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 35.

⁵⁶¹ Aristoteles, *Poetik*, Kap. 8, 1451 a.

(Zweiter Gesang) schließlich nach Pylos (Dritter Gesang), aber der Held des Epos ist noch gar nicht aufgetreten. Aristoteles versteht also unter *Handlung* Übergreifendes, etwas, das sich zwischen Himmel und Erde, Diesseits und Jenseits, Innen und Außen bewegt, heterogen ist.

Das auf uns Heutige verwirrend und unüberschaubar wirkende göttliche Personal war für den mythischen Menschen ein in sich stabiles Geflecht von Verstrickungen, Abhängigkeiten und Rivalitäten, das nur durch diese Engmaschigkeit einen sicheren Halt bot gegen die drohende Leere im Untergrund, das Nichts. Erst durch Taten, Handlungen wird das Netz geknüpft. Sie schaffen Bezüge, stiften Verwandtschaften zwischen den Göttern.

3.2.2 Wort und Schöpfung

Zur erfüllten Tat gehört das Wort. Die Tat muss benannt werden, um sie herauszuheben aus dem willkürlichen, beliebigen Reich des Chaos, das ja immerfort als drohender Untergrund anwesend ist. Was der Mensch erlebt und tut, ist nicht sein Eigenes, sondern es ist Teil des Ganzen, nach W. F. Otto „ein Stück Welt“⁵⁶². Folglich muss er sich rückversichern, muss sein Handeln anbinden an die dafür vorgesehene Adresse. Er muss den (für sein spezifisches Tun) zuständigen Gott mit Namen rufen, um der *eigenen* Entscheidung und daraus resultierendem Tun höhere Weihen zu gewährleisten. Er muss realistisch sein, was in diesem Zusammenhang bedeutet: Kenntnis von der Zuständigkeit besitzen. Diese wird ihm „in jedem bedeutenden Augenblick mit göttlicher Wesenhaftigkeit entgegnetreten [...]“. Wer diese Gestalten sind, das ist die wichtigste Frage. Wenn er sie kennt, kennt er sich auch selbst.“⁵⁶³ Durch die Anrufung mit dem im konkreten Zusammenhang richtigen Beinamen, z. B. *Zeus Ómbios* (Regengott), *Zeus Hikésios* (Schützer der Fremden), *Demeter Karpóphoros* (Göttin der Fruchtbarkeit) ist der Gott bereits anwesend.

Zwischen dem gesprochenen Wort und der unmittelbaren Realisierung seines mythischen Gehalts gibt es demnach keine räumliche und zeitliche Differenz. Das zeigt sich auch in all den sakralen Handlungen, die

⁵⁶² Walter Friedrich Otto, *Die Götter Griechenlands*, a. a. O., S. 175.

⁵⁶³ Ebd., S. 176.

nicht nur den eigentlichen Kult umfassen, sondern sich weit in das für uns Heutige profane Alltagsgeschehen erstrecken. Pindar vergleicht die Kraft des Wortes mit derjenigen des Weines und/oder mit dem göttlichen Leben spendenden Nektar.⁵⁶⁴ Nach V. Grönbech gewinnt der Mensch in den Worten „ebenso deutlich Gestalt, als trete er in sichtbarer Gestalt hervor, sie sind sein Leib.“⁵⁶⁵ Weiter spricht er davon, dass der vor allem bei Homer stereotyp gebrauchte Ausdruck „geflügelte Worte“ keinesfalls symbolisch gemeint ist, sondern wörtlich zu nehmen ist: Die Worte fliegen als materialisierte Substanz aus dem *Gehege der Zähne* in die Seele dessen, an den sie gerichtet sind, um dort ihre gewünschte Wirkung zu vollbringen. Nach Ernst Cassirer „fehlt hier jede feste Grenzscheide zwischen dem bloß „Vorgestellten“ und der „wirklichen“ Wahrnehmung. [...] in Wort und Name [sind, d. V.] der Gegenstand selbst und seine *realen* Kräfte enthalten.“⁵⁶⁶

Sie haben nicht nur Darstellungsfunktion, sondern sind Schöpfung indem sie Benennung sind. Nach Platon ist der Name einer Sache von der Natur, nicht durch Erlass oder Gewohnheit zugewiesen (*Krat.* 384d). Sie besitzt an ihm und durch ihn ein festes Wesen (386e), wobei das Wort zugleich ein Mittel zur Differenzierung dieses Wesens ist (388b). Dem folgt die Aufforderung, den Dingen ihren „wahren Namen“ beizugeben, der ihre Natur ausdrückt. Für Herodot haben Homer und Hesiod den Griechen die Eigenschaften der Götter vermittelt: denn „das sind die ersten Griechen, bei denen von Abstammung, Namen und Gestalt, sowie von Ehren und Künsten der Götter überhaupt die Rede ist.“⁵⁶⁷ Vorher waren sie ihnen (und den Pelasgern) nur als Fremde bekannt. „Ihre Frage aber, ob sie die aus der Fremde stammenden Namen der Götter annehmen sollten, bejahte das Orakel, und seitdem rufen sie bei ihren Opfern die Götter mit Namen an.“⁵⁶⁸

Auch hier tritt die Verbindung von Namen und Eigenschaften/Wesenheit deutlich zutage. Die Anrufung des Namens ist gleichbedeutend mit

⁵⁶⁴ Pindar, *Olympien* 7, 8f. (Pfeiff, S. 66)

⁵⁶⁵ Vilhelm P. Grönbech, *Hellas*, übers. v. Chr. Boehncke-Sjoeberg, Reinbek bei Hamburg, 1963, S. 81.

⁵⁶⁶ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen II. Das mythische Denken*, Darmstadt 1953, S. 48 u. 53.

⁵⁶⁷ Herodot, *Das Geschichtswerk* 2,53.

⁵⁶⁸ Ebd., 2,52.

dem Herbeirufen der Eigenschaften. Beides muss bekannt sein, denn als „Unbekanntes ist es namenlos; als Namenloses kann es nicht beschworen und angerufen oder magisch angegriffen werden“.⁵⁶⁹ Für Blumenberg ist deshalb *namenlos* auch „höchste Stufe des Schreckens“, während durch Namensgebung Unbekanntes seinen Schrecken verliert. Es wird vertraut. „Erst dann [...] lässt sich von ihm eine Geschichte erzählen.“⁵⁷⁰ Im Wesen des Vertrauten stecken zugleich Eigenheit und Ganzheit als Mit-Sein und damit als der dem Erkennen entgegen gesetzte Pol. Nach W. Benjamin haben die Dinge im platonisch-homerischen Kosmos „keinen Eigennamen außer in Gott. Denn Gott rief im schaffenden Wort freilich bei ihrem Eigennamen sie hervor [...]. Gott machte die Dinge in ihrem Namen erkennbar. Der Mensch aber benennt sie maßen der Erkenntnis.“⁵⁷¹ Das schaffende Wort ist Werkzeug Gottes, mit dem die Dinge benannt und zum Leben erweckt werden. Sie erhalten mit dem Namen zugleich auch Eigenschaften, Fähigkeiten und Struktur. „Die Utopie des Eigennamens ist die Rettung der Individualität.“⁵⁷² Gleichzeitig ist es der Sieg des Namens über den Begriff, weil ersterer letzteren umfasst.

Die Revolution der linguistischen Wissenschaft, die seit Saussure sich von der Philologie emanzipiert und damit auch die Bürde der Cartesianischen Ontologie ein Stück weit hinter sich gelassen hat, rückt mit dieser Wendung dem Mythos und seiner Sprache näher, weil sie das System des *Logos* durch das des *Zeichens* ersetzt. Fortan gilt, jeder Akt der Sinngebung – im Sinne eines Erkenntnis erhellenden Vorgangs – wird nicht durch ein denkendes, sich selbst bewusstes Ich, sondern durch das transzendente Ich konstituiert. Das sprechende Subjekt spielt in diesem Vorgang der Sinnstiftung keine Rolle mehr, nach Lévi-Strauss ist auf seine „persönliche Identität, ein armseliger Schatz“⁵⁷³, nun leicht zu verzichten.

Mit einem Seitenblick auf das Theater sehen wir den professionellen Schauspieler als Text- und Bedeutungsträger, dessen persönliche Anwe-

⁵⁶⁹ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979, S. 40 f.

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ Walter Benjamin, „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in: *Gesammelte Schriften* 11, 1, Werkausgabe Bd. 4, Frankfurt 1980, 140ff.

⁵⁷² Angehrn, *Die Überwindung des Chaos*, a. a. O., S. 222.

⁵⁷³ Lévi-Strauss, *Der nackte Mensch*, Frankfurt am Main 1975, S. 807.

senheit keine „Rolle“ (mehr) spielt. Wir sehen mit dem Blick zurück den Menschen des mythologischen Zeitalters, dessen Identität sich, wie wir oben sahen, allein durch überirdische Eingebungen konstituiert. In beiden Fällen weist eine vorgegebene Textur dem Agierenden nur eine Objektfunktion zu.⁵⁷⁴

Wir können nicht die sehr unterschiedlichen Positionen der klassischen Linguistik in ihrer Differenziertheit beleuchten, es reicht uns hier, diese frappierende Übereinstimmung festzuhalten: In der Summe wird ein metaphysisches System durch ein anderes ersetzt. Kommt in der Cartesianischen Tradition dem Denken die konstitutive Rolle zu, so ist es in der Linguistik das handelnde/thetische Bewusstsein.⁵⁷⁵ Die Probleme, die sich aus der mit dieser Theorie geforderten Einheit des transzendentalen Ich ergeben, stoßen heute wie gestern an ihre Grenzen. Bietet doch der Mythos keinesfalls eine Identität oder Einheit des Menschen, sondern segmentiert ihn in der gleichen Weise, wie er selbst als Gesamtsystem segmentiert ist.

In der Beschäftigung mit dem Mythos beobachten wir demnach die nämliche Problemlage, mit der sich auch der postmoderne Mensch konfrontiert sieht. Identität und Suche nach dem Selbst entpuppen sich als Chimären.⁵⁷⁶ Stattdessen erfährt er Heterogenität. Einheit weicht der Vielfalt, Intuition und Assoziation verdrängen Logik und Stringenz. Die Sprache verliert ihre Funktion des Benennens und Beschreibens, zunächst in der Literatur, zunehmend aber auch im Alltagsleben der Menschen. Sie mutiert in ihrem Kern vom Eindeutigen zum Ungefähren. neue Spielarten von Ironie und Zynismus, die mit dem Authentischen nur flirten, zerfleddern zudem ihre Randbereiche. J. Kristeva hat mit ihrem Entwurf zur *Revolution der Poetischen Sprache*⁵⁷⁷ eine Wegmarke gesetzt, die Orientierung gibt für eine Annäherung an die Sprache

⁵⁷⁴ Lévi-Strauss gesteht in *Das wilde Denken* dem Bastler allerdings zu, dass von ihm etwas einfließt. Das steht im Gegensatz zu dem „armseliger Schatz“, den die „persönliche Identität“ darstellt.

⁵⁷⁵ Nach Kristéva „das so als wirkendes Bewusstsein formulierte Subjekt“. Vergl. dies., *Das Subjekt im Prozess. Die poetische Sprache*, in: Benoist (Hrsg.), *Identität*, a. a. O., S. 193.

⁵⁷⁶ Vgl. Kap. 4.2.

⁵⁷⁷ Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, a. d. Franz. übers. m. e. Einl. von Reinold Werner, Frankfurt 1978.

des Mythos aber auch für eine Rückgewinnung der Sprache im Theater der Postmoderne.

3.2.3 Semiotische Handlungen (J. Kristeva)

Nach Kristevas Modell kommt in dem „durch die Verschiebung zwischen Signifikant und Signifikat eröffneten Raum, der ebenso die Struktur ermöglicht wie das Spiel“ ein „*Subjekt des Aussagens* (sujet de l'énonciation)“ zum Vorschein, „dessen Stelle in der strukturalen Linguistik unausgefüllt bleibt.“⁵⁷⁸ Dieses Subjekt, das seinen Bestand behauptet jenseits der Zeichen-Triade des Sinngewandlungs, bedeutetes Objekt, transzendentes Ich und wirkendes Bewusstsein, belebt den genannten Raum und hat demnach die Möglichkeit, ihn mehr oder weniger spielerisch zu füllen. Dabei kann das Spiel mit großem, heiligen Ernst vonstatten gehen oder auch mit tiefer emotionaler Färbung. Immer entsteht etwas nicht Bedeutetes, *Heterogenes*⁵⁷⁹, immer läuft das Resultat dem transzendentalen Ich entgegen. Kein Sinn drückt sich aus, um gesellschaftliche Identität zu stiften, eher wird der herrschende Code zerstört oder in seine Bestandteile zerlegt, wie Kristeva das bei der Echolalie des Kleinkindes oder im Gestammel der psychotischen Sprache feststellt.

„Man wird diese Sinnbildungsmodalität semiotisch nennen können, wenn man dabei in der Etymologie des griechischen *semeion* das kennzeichnende Mal, die Spur, den Anhaltspunkt, das Vorzeichen, den Beweis, das Eingetritzte, den Abdruck versteht – kurz, etwas irgendwie *Auszeichnendes*, das nur einer ungewissen und unbestimmten Artikulation fähig ist, weil es noch nicht (Kleinkind) oder nicht mehr (in der Sprache der Psychose) auf ein für ein thetisches Bewusstsein bedeutetes Objekt hinweist [...]“⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ Kristeva, „Das Subjekt im Prozeß. Die poetische Sprache“, in: Benoist (Hrsg.), *Identität*, a. a. O., S. 190.

⁵⁷⁹ Ebd., S.195. Vgl. auch Kap. 4.2.

⁵⁸⁰ Ebd., S.196.

Am Beispiel des Kleinkindes konkretisiert Kristeva das Verhältnis und die Abhängigkeiten dieser „semiotischen *Handlungen*“ zum Triebkörper:

„Die semiotischen Prozesse, die das Umherirrende und die Unschärfe in die Sprache, und *a fortiori* in die poetische Sprache einführen, sind synchronisch gesehen Markierungen der Treibprozesse [...] und führen diachronisch gesehen zu den archaischen semiotischen Bereichen des Körpers [...]“.⁵⁸¹

Klar ist, bei dieser Art Sprache handelt es sich nicht mehr um das, was wir gemeinhin mit der Sprache verbinden. Kristeva sieht neben der Saussureschen Spaltung (Signifikant/Signifikat) eine noch radikalere Spaltung der Sprache, nämlich die zwischen einem „semiotisierenden Triebkörper, der der Bedeutung heterogen ist“ und der *thetischen Sinngebung* mit *bedeutetem Objekt* und *transzendentelem Ich*.⁵⁸² Die Saussuresche Trennung vorausgesetzt, handelt es sich demnach um eine doppelte Verschiebung. Nach Kristeva ist die poetische Sprache unter diesen Gegebenheiten einem enormen Druck ausgesetzt, „und wo sie am explosivsten wird (unleserlich im Sinn, riskant für das Subjekt), zeigt sie damit zugleich den Druck an, den eine auf die Herrschaft transzendentaler Rationalität gegründete Kultur ausübt.“⁵⁸³ Sie spricht vom „sinnglebenden Arrangement [...] unsagbaren Prozess zwischen Sinn und Unsinn, zwischen Sprache und Rhythmus“⁵⁸⁴, Phoneme und Worte, ja, alle verbalen Äußerungen wechseln zwischen semiotischer Modalität und symbolischer Sinnbezeichnung. Nichts ist gebunden, alles changiert im Bereich von Unbestimmtheit und Unschärfe. Solche „Sinnggebungsökonomie“ kann nicht von einem transzendentalen Ich getragen sein.

⁵⁸¹ Ebd., S. 198.

⁵⁸² Sie stützt sich auf Lacan, für den Sprache *Abtreiben des Todestrieb*s ist; Er erkennt in ihr „jene Spanne jenseits des Lebens [...], die die Sprache dem Sein garantiert, aus der Tatsache heraus, daß es spricht. Es ist die Spanne, in der dieses Sein nicht allein das in Signifikantenposition bringt, was an seinem Körper, weil es austauschbar ist, sich dazu anbietet, sondern gerade der Körper selbst.“ Vgl. ders., „Subversion des Subjekts“, in: *Schriften II*, ausgew. und hrsg. von N. Haas, Olten und Freiburg 1975, S. 177.

⁵⁸³ Ebd., S. 202.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 197 f.

Vielmehr tritt hier das sprechende Subjekt auf den Plan, das Heterogenes erzeugt und dabei selbst seine Heterogenität beweist. Dieser kann es aber nur entsprechen, „wenn es so etwas wie *Subjekt im Prozess* ist.“⁵⁸⁵ Wieder stoßen wir auf den an der Textur arbeitenden Menschen; hier füllt er, im Gegensatz zum Mythos, den ihm gesetzten Rahmen endlich als aktives Subjekt, das durch eigene Arbeit am Prozess dessen Bild/Textur erweitert und weiter schreibt. Wir erinnern hier an die Frauen der Totenklage, die durch harte körperliche Arbeit und Hervorbringen von Schmerz die Stufe überschreiten, die sie vom Bereich des Verstorbenen trennt. Verweisen auf den Schauspieler, der an der ihm vorgegebenen Textur *arbeitet* und, *Subjekt im Prozess*, ihm eigenes szenisches Handeln entwickelt. Indem er sich äußerer und innerer Bewegung aussetzt, erfährt sein Selbst sich verändernd als (nicht mehr fiktive) *Figur*, die eine *Rolle* zum Erscheinen bringt.

All das ist mit Vernunft allein nicht zu *fassen*. Bevor wir aber zu parawissenschaftlichen Erklärungen Zugang suchen, sollten wir nach Kristeva die „theoretische Vernunft“ zu einem „mächtigeren Zugriff zwingen, indem man ihr ein Ziel jenseits ihrer Grenzen setzt.“⁵⁸⁶ Da es sich um Zwänge dreht, die nach ihrer Theorie beim Einzelnen im physiologisch-biologischen Bereich liegen, die aber auch einen historisch-gesellschaftlichen Aspekt beinhalten, gilt es, jenseits des Grenzbereichs von Sinn und Verstand, Lebens-Triebe samt deren Sprache zu entschlüsseln, die mit „Rhythmen und Intonationsmustern“ arbeiten, „die sich auf die Position des transzendentalen Ich nicht zurückführen lassen, obgleich sie stets auf dessen These bezogen, mit ihr verbunden oder gegen sie tätig sind.“⁵⁸⁷ So ist Rationalität für J.-P. Vernant nicht der Wissenschaft voraus, um ihr quasi von außen Weg und Ziel zu weisen, vielmehr ist sie „der Bewegung der diversen wissenschaftlichen Disziplinen immanent; sie bildet sich im Prozess und durch ihn, im Kontakt mit ihren *Wirklichkeiten* und über den Widerstand dieser Wirklichkeiten.“⁵⁸⁸ Ganz anders verhält es sich mit der Irrationalität, die mit einem Denken und Forschen, das bestimmten Axiomen verpflichtet ist, weil es diese

⁵⁸⁵ Ebd., S. 198.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 208.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 209.

⁵⁸⁸ Jean-Pierre Vernant, *Zwischen Mythos und Politik. Eine intellektuelle Biographie*, Berlin 1997, S.100.

stringent verfolgt, nichts gemein hat. Aber die Grenze zwischen diesen beiden, vermeintlich antagonistischen Bereichen, ist keinesfalls so hermetisch, wie es uns das wissenschaftliche Zeitalter lange vormachen wollte. Sie hat im Gegenteil eher den Charakter einer osmotischen Haut. Je beeindruckender die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung sind, um so mehr erwecken sie den Eindruck, dass das Irrationale durch die Ritzen und Spalten ihrer porösen Oberfläche dringt; ja, dass die Wissenschaft als Institution sich zunehmend ohnmächtig gegenüber dem Ausbruch des Irrationalen im Denken und mehr noch in der globalen Praxis zeigt. Damit einher geht eine fundamentale Erschütterung der abendländischen Werte, wie des Zivilisierten überhaupt, die seit dem Antritt des *Logos* vor zweitausendsechshundert Jahren in Griechenland ihresgleichen sucht. Kehrt sich die Geschichte um? Stehen wir vor einer neuen *Orientalisierung*? Stehen wir vor der Rückkehr zur oralen Zivilisation? Die allzeitige globale, damit totale mündliche Erreichbarkeit der Person, die zunehmende Übergabe schriftlicher Mitteilungen an digitale Systeme sind zumindest Hinweise darauf.

Rückblickend können wir feststellen: Mit der Niederschrift und der textuellen Strukturierung der Mythen durch Homer und, mehr noch, durch Hesiod wurde das Ende des mythologischen Zeitalters eingeläutet. Der vormals poetische und mündliche Ausdruck des Sängers mutierte zum mehr prosaischen des Textes, auch wenn im Epos zunächst Rhythmus und Metrik des Lieds beibehalten wurden. Die „Bindung der negativen (Trieb-,d.V.) Ladung in ein symbolisches Netz“⁵⁸⁹ war aber vollzogen. Sie lässt zwar noch Lusterleben, in letzter Konsequenz, Tod durch die (lebensnotwendige) symbolische Differenzierung herein und führt so der Gesellschaft auch fundamentale Verwerfungen, letztlich die „Spaltung der Materie“⁵⁹⁰ vor; das alles verläuft aber „im schönen Schein einer lustvollen Differenzierung, die für die Allgemeinheit akzeptabel ist.“⁵⁹¹ Die von Furcht und Schrecken aber auch von Sympathie und Empathie begleitete direkte Konfrontation des Vortrags wurde konfrontiert mit einer neuen Kommunikationstechnik, dem Lesen und mutierte damit zu einer neuen Diskurslogik. „Zu jener Zeit geht man von einer narrativen Form zu einer Form des Textes über, in der man über die

⁵⁸⁹ Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, a. a. O., S. 182.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Ebd.

Ordnung der Dinge Rechenschaft ablegen⁵⁹² kann und letztlich muss. Dieser Zwang zur Ordnung, dem Homer noch weniger erliegt als Hesiod, verändert die Texte: weg von der Erzählung, hin zu einer erklärenden Form, die den Kurs des Poetischen verlässt. Die *Arché* mutiert zum *Nomos*, das Prinzip überwindet die Macht, die dereinst das Chaos überwand. Aus der Sicht heutiger Anthropologie beginnt mit der Einführung der Schrift auch der Rückzug des Körperlichen:

„Schriftlichkeit ist eines der zentralen Medien des Rationalisierungsprozesses, ein Vehikel dauerhafter und verlässlicher Abstraktionsleistungen, bzw. auch eine Voraussetzung von Abstraktion. Zwecke lassen sich mit ihr unabhängig von der konkreten Lebenswelt und jenseits wechselnder Situationen und Motivationen und Konstellationen verfolgen; einmal fixiert und formuliert, bleiben Zwecke, Absichten und Pläne resistent gegenüber Schwankungen des Gemüts und Unwägbarkeiten der Lust und Laune.“⁵⁹³

Doch der Übergang vom *Mythos* zum *Logos* kommt nur zögernd voran, erfährt immer wieder Retardierungen, sieht sich jeweiligen Sujets und Schulen ausgesetzt. Homer fühlt sich im 8. Jh. v. Chr. der immanenten Ordnung des Textes noch kaum verpflichtet, ist eher Bastler, während der nur unwesentlich jüngere Hesiod sich dem Primat innerer Strenge und Ordnung, als dem einzigen vorherrschenden Prinzip schon unterordnet. Glücklicherweise kannten die alten Griechen die List, *Metis*, die sie davor bewahrte, den *Nomos* zu verabsolutieren. Dieser stete Kampf zwischen Masse/Materie und Bewegung/Magnetismus, mithin zwischen Rationalem und Irrationalem befließigt auch Platon zu seinen Angriffen gegen mündliche Dichtung und damit auch gegen das Theater. Beide Gattungen beruhen nach ihm auf einer Art Sympathiebewegung zwischen Sprecher und Zuhörer bzw. Zuschauer, die diese mittels der von den Versen ausgehenden *Emotion* ergreife und betöre, während der geschriebene Text beim Leser kritische und distanzierte *Reflexion* auslöse.⁵⁹⁴ Er gilt den Denkern als Ruhepol, der das unkontrollierbare Triebssystem zügelt, indem er es seiner signifikanten Ordnung unterwirft.

⁵⁹² Vernant, *Zwischen Mythos und Politik*, a. a. O., S. 91.

⁵⁹³ Volker Rittner, „Handlung, Lebenswelt und Subjektivierung“, in: Rittner/Kamper (Hrsg.), *Zur Geschichte des Körpers. Perspektiven der Anthropologie*, München-Wien 1976, S. 26 f.

⁵⁹⁴ Vgl. Kap. 4.2.3 über Platons *Politeia*.

Allerdings lauern die Triebe weiterhin in seinem Untergrund und werden zur aktuellen Gefahr, wenn sie bsw. im Theater durch das *Subjekt in Handlung* zu neuem Leben erweckt werden.

An diesem Wegpunkt treffen wir wieder auf Aristoteles, für den sich sowohl der Mythos als auch die Tragödie als Handlung erweisen. *Handlung* wird so zur verbindenden Klammer, die den Mythos mit dem Theater aufs engste verknüpft. Aber Handlung nicht nur im Sinne eines Agierens, sondern sozusagen auf einer höheren Ebene des *Kommens zu sich selbst/zum Selbst*.

Platon und seine Zeitgenossen durchschauen mit erstaunlicher Klarheit die Ambivalenz der zum Text mutierten *poetischen Sprache*. Dieser verbirgt nur deren Gefährlichkeit statt sie zu entschärfen. Unter dem Mantel seiner signifikanten Ordnung eröffnet sie und eröffnen sich ihr weiterhin Räume für Heterogenität. Diese erforscht sie, während sie „den Mechanismus des Verwerfens“⁵⁹⁵ anwendet. Er wirkt am „*Ort der Sprache* selbst“, eignet sich dessen thetisches Moment an, indem er die semiotische Bewegung in dieses überführt. Er wird dadurch unabhängig von Sender-Schreiber und Empfänger-Leser sowie deren Beziehung zueinander und entzieht sich damit allen unmittelbaren Kriterien für Wahrheitsbindung. Er kann sich fortan in einem „weitaus größeren Sinngebungsfeld“⁵⁹⁶ bewegen. Allein seine Komposition setzt Grenzen zum Unendlichen. So stellt der Text eine Praxis dar, in der „Endlichkeiten durch Herstellung neuer signifikanter Institutionen in Zweifel gezogen werden.“⁵⁹⁷ Es ist eine neue Praxis, mit einem neuen *Subjekt der Sprache*,

„[...] *das seinen Prozess im Handeln spricht*. Anders ausgedrückt: er gibt der „stummen“ Praxis jenes Lusterleben zurück, das sie konstituiert, das aber nur unter der Bedingung seiner Verbalisierung Lusterleben wird.“⁵⁹⁸

Dieser Text stützt sich aber nicht auf ein personalisiertes Übertragungsverhältnis, denn sein „Empfänger“ ist der „*Ort der Sprache*“ selbst.⁵⁹⁹ Vielmehr handelt es sich um reine *kinetische Funktionalität*, die sich am

⁵⁹⁵ Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, a. a. O., S. 204.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 206.

⁵⁹⁷ Ebd.

⁵⁹⁸ Ebd., S.206 f.

⁵⁹⁹ Ebd.

Schauplatz vorsymbolischen Gerierens erprobt. Mittels spontaner Energieabfuhr sucht z. B. der kindliche Körper Bindung und Orientierung im Verhältnis zur Mutter. Kristeva stützt sich in ihrer Theorie auf Melanie Klein, nach der in dieser präödiptalen Phase Vorgänge bei Mädchen wie Jungen durch Projektionen auf den Mutterkörper zustande kommen. Beide sehen in ihm ein „Sammelbecken all dessen, was sie wünschen, vor allem den väterlichen Penis.“⁶⁰⁰ Als symbolischer Körper ist er gesellschaftliche Verhältnisse regelndes Gesetz. Das Kleinkind äußert sich vor allem um des Sprechens resp. Lallens willen. Zugleich zeigen sich in diesen Verlautbarungen spontan all jene emotionalen und reflexiven Färbungen, zu denen das Kind im Moment fähig ist.

Psychosomatische Prozesse entfalten so ihre widersprüchliche Struktur, indem positive und negative Kräfte und Eindrücke aufeinandertreffen, Verbindungen und Funktionen zwischen deren Markierungen herstellen. In der Abfolge von Ladungen und Stasen wird nach Kristeva *Negativität* semiotisch erzeugt, die noch nichts gemein hat mit einer vom urteilenden Subjekt erzeugten. Insofern kann weder vom „eigenen Körper“ noch gar von „Identität“ die Rede sein. Vielmehr wird eine „ein Kontinuum artikulierende Modalität“ erstellt, vergleichbar der Logik des Traums, die über „das physiologische „Gedächtnis“ übermittelt“⁶⁰¹ und, fügen wir hinzu, auch fortgeschrieben wird. Dieses semiotische Material verkörpert das Fundament, auf dem das Symbolische, also auch Syntax und alle linguistischen Vorgänge aufbauen.

Wie dieser *Prozess im Widerstreit* Form bildender und Form zerstörender Kräfte ebenso im Makrokosmos menschlicher Entwicklung Gestalt gewinnt und dort den leeren Raum belebt, wie er Handeln auf der Bühne wie im Mythos bestimmt, betrachten wir im folgenden Kapitel.

3.3 Raum – Zeit – Gestalt

Theater ist von seinem Denken und in seiner Praxis Inbezugsetzung des Einst mit dem Jetzt. Diese Setzung betrifft einmal das Verhältnis der Aufführung zum Text, aber auch dasjenige der Präsentation des Inszenierten zu dessen Produktion. Eine im Zeitverlauf durch Arbeit und

⁶⁰⁰ Vgl. J. Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Anm. 25, S. 233 f.

⁶⁰¹ Ebd., S. 38 ff.

auseinander-Setzung gefundene Gestalt wird auf ihren Grund zurückgeführt: Vorausgesetztes, Erprobtes, Vergangenes wird *in der Gegenwart aufgeführt*. Ein genealogischer Werdeprozess erfährt in der Aufführung seine konkrete Gestalt. Nachvollzug (Nachahmung) und Teilhabe schaffen Vorgänge und ersetzen Erklärung. Letztlich wird ein Schöpfungsakt nachgeahmt und als erneuter Konflikt ausgetragen. Imitation findet nicht statt, alles ist reale Präsenz. Nicht Ehemaliges wird vergegenwärtigt, sondern neue, tiefere Dimensionen des Jetzt werden erlebt, weil bereits Vollzogenes erneut antritt. Die reale, chronologische Zeit ist aufgehoben, indem ein Geschehen sich Raum schafft, das anderenorts und zu anderer Zeit gestiftet wurde. „Zum Raum wird hier die Zeit“ – dieser Satz aus Wagners Parzival enthält nach Lévi-Strauss die tiefgründigste Definition, die vom Mythos je gegeben wurde.⁶⁰² Er ist ohne Abstriche auf das Theater zu übertragen, wie alles oben Gesagte auf den Mythos.

3.3.1 Dynamik durch Ordnung und Zerfall

Nach Hegel verlangt vollendete Gestaltung Ausmerzung all dessen, was dem Gestaltaspekt als solchem widerstreitet. Ziel ist die vollständige Artikulation, also das *reine* Hervortreten der determinierten Gestalt aus aller Undeutlichkeit und Unschärfe. Und in dieser Hinsicht erweisen sich für ihn „die griechischen Künstler als wahrhaft schaffende Dichter“; denn sie

„[...] verzehrten alles Trübe, Natürliche, Unreine, Fremde, Maßlose in dem reinen Feuer des tieferen Geistes, sie brannten es zusammen und ließen gereinigt die Gestalt hervortreten mit nur schwachen Anklängen an den Stoff, woraus sie gebildet ward.“⁶⁰³

Gestaltung ist demnach Formung des Stoffes mit dem Ziel der Durchdringung des Stoffes durch die Form, so dass seine stoffliche Natur in der Verarbeitung weitgehend transformiert wird. Im Ideal der reinen

⁶⁰² Claude Lévi-Strauss, *Der Blick in die Ferne*, übers. von Hans-Horst Henschen und Joseph Vogl. Mit einem Bildanteil von Anita Albus, München 1985, S. 326.

⁶⁰³ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, in: *Werke*, Bd. 14, a. a. O., S. 78.

Form/Gestalt fungiert der Stoff nur noch als Träger der Gestalt und büßt in dieser Rolle jeden Verweis auf seine Herkunft aus der Gestaltlosigkeit ein. Ersetzen wir Stoff durch Schauspieler, haben wir das Ideal der bürgerlichen Theaterfigur definiert. Das Ich des Schauspielers in seiner physischen und psychischen Verfassung dient als Material resp. Substanz, aus dem die Bühnenfigur geformt wird.

Im Hinblick auf den Mythos ist es das Heraustreten aus dem Chaos der Urmasse mittels Abgrenzung und Vereinzelung, was über einen dauerhaften Prozess der *Differenzierung* und *Individuierung* schließlich zur Gestaltbildung führt. Das ist auch genealogisch durchaus im Sinne einer Ästhetisierung gemeint; denn Horizont der Entwicklungsrichtung ist immer die *Aisthesis*, die sinnliche Erscheinung. Seinswerdung erweist sich so als Auseinander-Setzung um die Form, schon bei Hesiod in einer klaren Entwicklungslinie: Erdmutter Gaia, die erste Gestalt, die sich absondert vom Hintergrund der gähnenden Leere, bestimmt allein durch ihr Auftreten „mit breiten Brüsten, aller Unsterblichen ewig sicherer Sitz, der Bewohner des schneebedeckten Olympos“.⁶⁰⁴ Allmähliche Ablösung der oralen Phase und parallel dazu sich entwickelnde Schrift mit ihrem Zwang zu Linearität sind sicher wesentliche Gründe für dieses Phänomen. Bergen die mannigfaltigen Varianten des Mythos in ihrer jeweiligen Bezogenheit auf *einen* Gott, auf *einen* heiligen Ort, auf *ein* singuläres Geschehen in viel stärkerem Maße die potentielle Gefahr von Zerfall und erneuter Auflösung in Chaos,⁶⁰⁵ so strotzen alle Werke, die sich dem *gesamten* Werden, der Ontologie verschreiben, von einem Fortschrittsoptimismus, der jeden Zweifel auf ein Retardieren oder Rückschritt in „rohe, ungegliederte Masse“⁶⁰⁶ außen vor lässt.

Dieser Tendenz zur umrissenen Gestalt, klaren Kontur, aber auch dauerhaften Konfiguration der Figuren im Raum begegnen wir dann verstärkt bei Aristoteles, der in seiner *Metaphysik* wissenschaftliche Erkenntnis auf das beschränkt, was sich immer oder doch zumeist in gleicher Weise verhält, nicht *bald so bald anders*.⁶⁰⁷ Alle Erkenntnis wird dem Primat

⁶⁰⁴ Hesiod, *Theogonie*, 117 f.

⁶⁰⁵ Bis heute hat sich ein Reflex in Formulierungen erhalten, z. B. angesichts der Unübersichtlichkeit durch viele Einzeldinge will man *Ordnung in das Chaos bringen*.

⁶⁰⁶ Ovid, *Metamorphosen*, 1, 7 (Breitenbach, S. 3)

⁶⁰⁷ Aristoteles, *Metaphysik*, VI, 2, (1026a, E. Rolfes) Sein wird hier als „vielfach ausgesagt“ erkannt und im Folgenden in *akzidentelles Sein* und *Wahres*

der Sicherheit untergeordnet. Hier ist die Loslösung vom Mythos bereits zum System erhoben. Zugleich ist damit jede Tätigkeit der Regelmäßigkeit untergeordnet. Nicht bloßes Vermögen, sondern Agieren, nicht Sein/Existenz, sondern Hinwendung zu höherem Sein begründen jede Seinsweise und sind Voraussetzung für Glück. Tätigkeit als Akt von Verwirklichung steht demnach vor bloßer Möglichkeit. „Denn das ursprünglich Vermögende ist es eben dadurch, daß es wirken kann“.⁶⁰⁸ Insofern lebt auch die Substanz erst durch das in ihr liegende Potential, weil „dem werdenden immer etwas schon geworden“ ist. Daraus folgt, daß die *Energie* dem Vermögen voraus geht. Und deren Ziel ist Verwirklichung, „Aktualität“. Sie einzulösen, erlangt man „Vermögen“.⁶⁰⁹ Bei Platon treten mit den Kategorien *Vollendung* und *innere Erfüllung* noch zwei weitere Wesenszüge der Gestaltung auf den Plan, die das ontologische Moment mit dem ästhetischen verbinden. Seinsziel ist dann Wesensidentität, die sich in Vollendung als Schönheit zeigt.⁶¹⁰ Die Linie zu Hegels *sinnlichem Scheinen in der Idee* ist kurz und direkt. Hesiods geschilderte Aufteilung der Ämter und Ehren im Olymp durch Zeus schafft bei Platon der Demiurg: einen Kosmos in Vollendung, „ein Schmuckstück zur Freude der ewigen Götter“⁶¹¹.

Hier ist also weder die Ordnung noch das bloße Sein, sondern bereits erfülltes Sein in Opposition zum Chaos gesetzt. Gestalt und Gestaltung

Sein geschieden, dem allein *Ursprünglichkeit* zukommt. „Und so ist das ursprünglich Seiende, das nicht etwas ist, sondern einfach *ist*, die Substanz.“
Ebd. VII, 1 (1028a).

⁶⁰⁸ Ebd., IX, 8, 30 (1049b).

⁶⁰⁹ Aristoteles, *Metaphysik* IX, 8 (1050a) Allerdings birgt jedes Vermögen auch sein Gegenteil, nämlich unverwirklicht zu bleiben, nicht eingelöst zu werden. Daher ist jedes Potential fragil hinsichtlich seiner Aktualität. Nur die ewigen Dinge, die Gestirne, Wissendes und Bewegtes sind Energien, also immer aktuell, „haben die Bewegung von sich aus“. Insofern ist „die Energie früher als die Potenz und als jedes Prinzip der Veränderung.“ Ebd. IX, 8 (1050b-1051a).

⁶¹⁰ Dieser Gedanke zieht sich, wie wir sahen, gleichermaßen durch Platons *Phaidros* und *Symposion*.

⁶¹¹ Platon, *Timaios* 37c. Mit der Figur des Demiurgen wird Hesiods *Theogonie* zum Abriss freigegeben. Der personifizierte Geist tritt als Schöpfer und Regisseur auf den Plan.

verkörpern nicht mehr nur ein aus sich heraus wirkendes Hervortreten aus dem diffusen Chaos mit dem klaren Ziel, Festigkeit und Halt durch Formung zu erlangen, sondern der schaffende und reflektierende Geist betritt die Bühne, um aller Gestalt Wesen und Raum zuzuweisen. Der natürliche Entwicklungsprozess ist gehalten, sich dem Primat des Geistes unterzuordnen, nach Hegel die „wesentliche Tat“, welche dem Mythos erst seinen Sinn und damit seine Berechtigung zuweist.⁶¹² Die klassische Philosophie, Philologie, Ästhetik etc. fassen infolge ihrer Affinität zu Platons Ansatz den Mythos von seinem Ende her, weil sie ihn in der vom *Logos* geprägten Deutung annehmen. Alles ihm früher Eigene wird quasi nur als Vorform bzw. Übergangsphase zum Endstadium seiner Vervollkommnung gesehen.

Der griechische Mythos und sein konsequentes Hinsteuern auf einen Anthropomorphismus ist aber in Wahrheit nur eine mythische Spielform von vielen. Religionsgeschichtlich ist er für Schelling das notwendige „Ende des mythologischen Prozesses“.⁶¹³ Ebenso, wie es in anderen Mythen vielfältige Formen ihrer Gottesdarstellung gibt, Tiere, Pflanzen, Steine, Elemente, Gestirne etc., hat auch der griechische Mythos in seinen verschiedenen Phasen andere, den Olympischen entfernter liegende Dominantenbildungen, deren Weiterexistieren ja bis in die Zeit der Tragödie und darüber hinaus zu verfolgen ist.

In Wahrheit ist dem Mythos jede Eindeutigkeit und Linearität fern. So zeigt die *Odyssee*, dass eine Trennung von Ritus und Mythos künstlich ist. Jedes im mythischen Raum praktizierte Ritual schreibt weiter am Text des Mythos, und jedes den Mythos bevölkernde und belebende Wesen ist potentiell in der Lage, seine Wesenheit zu ändern, mithin völlig aufzugeben um in einer anderen wieder aufzutauchen. Diese Tatsache steht jedem Essentialismus entgegen. Die Gestalten des Mythos sind wandelbar, viele Gottheiten verdanken ihr Wesen geradezu der Fähigkeit zur Metamorphose, wie wir herausragend am Beispiel des Dionysos sehen werden. Gleichzeitig wird mit dieser Vermischung der Grenzen des Einzelnen spiegelbildlich im Kleinen das inszeniert, was sich im Ringen zwischen Chaos und Kosmos auf der großen Bühne des

⁶¹² Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie und Religion II*, in: ders., *Werke* (Theorie-Werkausgabe), Bd. 17, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt 1970, S. 100 ff.

⁶¹³ Friedrich W. J. Schelling, „Philosophie der Mythologie“, in: *Sämtliche Werke*, Abt. 2, Bd. 2 (2), Stuttgart, Augsburg 1857, S. 663.

Universums als Voraussetzung jeder Schöpfung abspielt: Alles ist im Werden, alles ist im Vergehen, nichts bleibt bestehen und nur dieser Wechsel von alter Form zu neuer Gestalt schafft Dynamik; sichert somit den Grund-Bestand und die Energie für Verwandlung, d. h. Schaffung von Neuem.⁶¹⁴ E. Angehrn spricht vom „Negativismus“, der die lichte Gestalt wie einen Schatten begleitet:

„Erfahrbar wird darin, wie diese immer von Auflösung bedroht ist, womöglich selber einer Unterdrückung entstammt. Mythen, Phantasien, Märchen eröffnen eine Welt, in der die sicheren Formen ins Wanken geraten, Unbekanntes auftaucht, Fremdes nicht identifizierbar werden kann – Bilder des Wunderbaren, der Sehnsucht nach Befreiung, aber auch Visionen der Angst und des Schreckens.“⁶¹⁵

Das Chaos, der Zerfall, die Auflösung ins Nichts sind immerzu als Antwort/Reaktion präsent. Somit zeigt sich im Mythos das Chaos keineswegs als räumliches und stoffliches Urmaterial sondern als waltendes, immerzu lauerndes Prinzip, das als Gegenpol dem Realen zugrunde liegt.⁶¹⁶ Die Fallhöhe zwischen Sein und Nicht-Sein ist immer gegeben, die Spannung von Form und Formlosigkeit immer im Raum, als auch in den Dingen selbst. Jedes Sein ruft nach dem Nichts⁶¹⁷ und jede Form nach Auflösung. Diese ständige Präsenz der amorphen Kräfte, deren Bedrohung mit der Vervollkommnung des Gestalteten wächst, ruft nach moralischen und ethischen Kategorien, was wir an der drastischen Klassifizierung der chontischen Götter als negative und destruktive in Hesiods *Theogonie* verfolgen können.

Letztlich sind die Kräfte und Faktoren keinerlei Statik unterworfen. Sie vollziehen auch keine stetige, gleichförmige Prozession durch die Zeit. Schon in ihrer Begründung liegt der Hang zur Veränderung. Metamorphose ist der gesamten Konstellation eigen. Wer sich dieser Kraft widersetzt, indem er auf seine vermeintliche Identität beharrt, erleidet Pentheus' Schicksal in den *Bakchen* des Euripides: Der wehrt sich gegen den Einzug des fremden Gottes Dionysos, kriegt ihn aber nicht zu fas-

⁶¹⁴ In der modernen Physik und in der Astronomie ist das eine Binsenweisheit.

⁶¹⁵ Angehrn, *Die Überwindung des Chaos*, a. a. O., S. 226.

⁶¹⁶ Wenn man so will, kann man die sog. *schwarzen Löcher* als die Leere bzw. das Chaos im All bezeichnen, das die genannten Wirkkräfte enthält.

⁶¹⁷ Diese Annahme liegt substantiell auch in Hamlets *Sein oder Nichtsein*.

sen, weil dieser weder an eine feste Gestalt gebunden, noch hinter seiner (Tier-)Maske auszumachen ist. Pentheus ist also machtlos gegen dieses vielgestaltige Wesen, dessen wechselnde Identitäten entziehen sich jedem dauerhaften Zugriff. So waltet die Ironie des Schicksals: Pentheus wird durch die eigene Mutter und ihm hörige Dienerinnen (*Thiassos*) in Stücke zerrissen, verliert damit über den Tod hinaus seine Identität.

Auch die Bühnenfigur ist dieser ständigen Bedrohung von Zerfall und Auflösung ins Nichts ausgesetzt. Sie wirkt dem entgegen durch stetigen Wandel, durch Neustrukturierung im Tun, durch Spiel mit Offenheit und Vorläufigkeit, das eigene Raum-Zeit-Verhältnisse/Sein schafft, die denen des realen Lebens analog sind. Ist ihr Agieren dagegen starr auf ein Sosein, auf Linearität und Unveränderlichkeit fixiert, löst sie sich auf in leere Behauptung/Sollen.

3.3.2 Wirken der Götter: Raum-Zeit-Akt

Wenn wir uns vergegenwärtigen, mit welcher Stringenz Platon als Zeitgenosse Euripides' mit seiner spekulativen Weltkonstruktion im *Timaios* die Dinge in *Realien* (in den Dingen) und *Universalien* (Ideen vor den Dingen) ordnet, beide Spären Grundgesetzen unterwirft und jede Tendenz vom Sein zum Schein, vom Festen zum Diffusen verwirft,⁶¹⁸ sehen wir, im welchem religiösen und geisteswissenschaftlichen Spannungsfeld die klassische Periode der Antike stand und welche Rolle der Tragödie als Vermittlungsinstanz zwischen beiden Welten zukam.

Einerseits Drang zu Wesensrealisierung und -identität mit dem Ziel des *sinnlichen Scheinens in der Idee* (Hegel) und Naturschönen, also „Schmuckstück zur Freude der ewigen Götter“ als solchem⁶¹⁹, andererseits aber auch völlige Hinwendung zum dionysischen Rausch als Akt der Grenzüberschreitung, hinweg in die Sphäre der Auflösung von Ges-

⁶¹⁸ Vgl. Platon, *Timaios* 55 d ff. J. Kristeva weist darauf hin, dass in den indoeuropäischen Sprachen das Verb *sein* umstandslos an/in einen Prozess bindet, der „eine Existenz setzt [...], was dazu führt, aus ihm eine metaphysische Kategorie zu machen.“ Andere Sprachen erlauben, „Abschnitte bzw. semiotische Modalitäten zu identifizieren, die dem Thetischen vorgängig oder inhärent doch unterschieden sind von der Existenz.“ Dies., *Die Revolution der poetischen Sprache*, a. a. O., Anm. 78, S. 239.

⁶¹⁹ Platon, *Timaios* 37c.

talt, Kontur und Identität. Insofern ist die Fixierung Aristoteles' auf den Text nachvollziehbar, birgt doch der praktische Umgang des Schauspielers mit diesem Gefahren der Überschreitung, die „Verwirklichung“ in seinem Sinne⁶²⁰ ausschließt. Eine *Versinnlichung* des Textes auf der Bühne ist ihm suspekt, weil sie mit dem Unbekannten arbeitet, Entsetzen statt Schrecken hervorrufen und somit die alten Ungeheuer freilässt. Erkenntnis verlässt den Pfad der Sicherheit und begibt sich auf unbekanntes Terrain, läuft damit ihrem genuinen Wunsch nach Sicherheit entgegen. Was wir am Beispiel der Sprache bereits sahen, erweist sich in Tiefenschichten der Gestalt, in ihrem Wesen, als noch größere Gefahr: Als Einbruch des Heterogenen in Bereiche, die eigens zur Konstituierung des Homogenen geschaffen sind.

*

Jede Theateraufführung ist Inbezugsetzung des Einst mit dem Jetzt. Text, Vorausgesetztes, Erprobtes, bereits mehrfach Geschehenes wird *als Gegenwart* aufgeführt. Ein genealogischer Werdeprozess erfährt in der Aufführung seine konkrete Gestalt. Alles ist reale Präsenz. Damit werden neue, tiefere Dimensionen des Jetzt erlebt, weil bereits Vollzogenes erneut antritt. Die reale, chronologische Zeit ist aufgehoben, indem ein Geschehen sich Raum schafft, das anderenorts und zu anderer Zeit gestiftet wurde.

Jenseits der Versuche, eine chronologische Entwicklung vom Mythos der Griechen hin zur antiken Tragödie nachzuzeichnen, erscheint ein Vergleich der Arbeit des Schauspielers mit mythischer *Praxis* nahe liegend. Eine der wichtigsten Parallelen zeigt sich im Umgang mit der Zeit, beziehungsweise mit ihrer Aufhebung. Die im Theater-Programm angegebene Dauer einer Aufführung, ihre Realzeit, deckt sich nicht mit der Zeit der Handlung, wie sie dem Zuschauer *erscheint*, und wie sie der Schauspieler *erlebt*. Theater wie Mythos entgehen der Zeit, indem sie mit ihrer Kraft zur Gestaltung Überzeitliches manifestieren. Nach Hegel ist der zivilisatorische Übergang von der Natur zur Kultur ein *Werk des*

⁶²⁰ Vgl. Aristoteles, *Metaphysik* IX, 8 (1050b). Seine Grundannahme, dass „das ganze Weltgebäude immer aktuell bewegt“ (ebd.) ist, wollen wir in ihrer weittragenden Dimension nicht untersuchen. Sie erklärt aber seine manische Angst vor *Abkehr* von der „Stetigkeit der Bewegung“, für ihn gleichbedeutend mit Stillstand und Zerfall ins Nichtsein.

Geistes, das auf diese Weise in der *Inkarnation als Kunstwerk* dem *Kreislauf des Vergehens* entrinnen kann.⁶²¹ Mit dieser Fähigkeit, Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges im Moment zu verdichten, also zu *bannen*, entzieht sich das Theater dem Fluss der Zeit, kann sie anhalten. Es schöpft kontinuierlich aus sich selbst, seiner Erinnerung und einer permanenten Konfrontation mit dem Unvorhergesehenen, die ihm gleichfalls immanent ist.

Diese Gegenläufigkeit von *Zeiterfahrung* schafft erfüllte Zeit, reine Gegenwart im Sinne einer unbegrenzten Dauer, also Zeitlosigkeit. Es ist eben jene *heilige Zeit*, die in die Löcher der profanen Zeit „hineinscheint und eindringt“⁶²² All dies setzt voraus, dass das Theater *bei sich* ist, die Schauspieler also diesen eigenen Kosmos zu schaffen in der Lage sind. Denn im Falle der Nichteinlösung der höheren Form des *lebendigen Seins* auf der Bühne, zeigt Zeitlosigkeit ihr zweites Gesicht: das Zeitlos-Tote, das Nichts, Chaos. Löcher der profanen Zeit tun sich auf, zeigen sich unausgefüllt und wachsen ins Unendliche, lange *Weile* breitet sich aus.

Die gleiche Ambivalenz von *Zeiterfahrung* enthält der Mythos. Erstarrt die Vorstellung von den ewigen Göttern zur leeren Form, erscheint die Endlichkeit menschlichen Lebens nur noch als deren negative Kehrseite: Das Sein ist dann nicht mehr aufgehoben in der Zeit, so dass „die zeitlose Statik der vollendeten, fixierten Form und der endlos-repititive Vollzug des Selben“⁶²³ zeitliches Leben als endlose Qual ausweist.

Wahrhaftes Sein entzieht sich, wie die griechischen Götter, dem Entgehen. Aber der Mensch muss angesichts von Zerbrechlichkeit und der vergeblichen Suche nach dauerhaftem Halt im Hiersein die Vergänglichkeit seines Daseins erkennen. Er ist *in* der Zeit und folglich ihren Determinanten unterworfen. Seine gesamte Existenz ist dauerhaft mit dem Abgrund des Nicht-Seins konfrontiert. Vor dieser immerwährenden Drohkulisse versucht er vergeblich eins zu werden mit sich, wobei das Ringen um Eins-Sein noch deutlicher alle Vergeblichkeit vor Augen führt. Im Gegenzug gewinnt das Interesse an Erhaltung umso größeres

⁶²¹ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, Werke, Bd. 14, a. a. O., S. 13 ff.

⁶²² Kurt Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, München 1985, S. 144.

⁶²³ Emil Angehrn, *Die Überwindung des Chaos. Zur Philosophie des Mythos*, Frankfurt a. M. 1996, S. 253.

Gewicht und wird zum wesentlichen Bestandteil des Seins.⁶²⁴ Die starke Fixierung auf diesen Aspekt des Seins führt zu einer in der Natur einmaligen Ausdifferenzierung von Überlebensstrategien. Wir sahen, wie der Mensch seit dem Austritt aus dem „Reich der Natur“ und der Entdeckung seiner Abständigkeit diesen Prozess vorangetrieben und sich im Zuge dieses Vorantreibens verändert hat. Die Sorge um dauerhaften Halt und ihre Kehrseite, die Angst vor dem Verfall sind heute ebenso Motor modernster Gentechnologie, wie sie in der Antike Triebkraft für mythisches Denken und rituelles Handeln waren. Insofern sind sich Mythos und Metaphysik in ihrem Grundstreben einig, wenn sie sich auch in den Mitteln zum Erreichen dieses *immer währenden Halts*⁶²⁵ radikal unterscheiden.

Sucht der Mensch im Mythos der Zeitlichkeit zu entfliehen, indem er sich in „eine erlebende und genießende Unmittelbarkeit der Mythologie gegenüber“ begibt, neigt er infolge seines metaphysischen Denkens zum Besserwissen, um dieses „höher zu halten als das naive Erleben und Genießen.“⁶²⁶ Den Verfall des Physischen aufzuhalten sucht er sein Heil in vielerlei Aktivitäten, die entsprechend den technischen und geistigen Fähigkeiten mehr oder weniger elabourierte Standards aufweisen. Er realisiert sein „wahres Sein“ in seinen Werken, nimmt die Schöpfung in die eigenen Hände und nähert sich dem Göttlichen über Allmacht. Sein Handeln ist geprägt von Großmut und Zuversicht. Die Zeit arbeitet für ihn, indem sie seinen Werken Wert zuwachsen lässt. Durch sie besiegt er Verfall und Zeit. Die persönliche Zeitlichkeit, also den eigenen körperlichen Verfall aufzuhalten, erscheint nur noch als Frage des Wissenschaftsfortschritts, mithin der Zeit. Kreativ ist Handeln allein mit Blick auf die Zukunft, der Blick zurück hält auf und nährt Zweifel, ist Sand im optimistischen/positivistischen Getriebe.

⁶²⁴ Wie wir in der Anmerkung Kistevas sahen, bindet die europäische Kultur prädikatives *sein* und *Sein* als Existenz zu einer Einheit, der immer auch Metaphysisches anhaftet.

⁶²⁵ Platon fand ihn schließlich in der Idee, *eidos*, die er in ihrer Summe als Universalien setzte. Diese existieren als selbständige Wesen, *un geworden und unvergänglich*, den Sinnen *nicht wahrnehmbar*. Durch diese Unerreichbarkeit erhalten sie Beständigkeit.

⁶²⁶ C. Jung/K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Zürich 1951 (4), S. 13.

Im Mythos ist die Urzeit kreativ, und „sie bleibt dies, solange sie in der heiligen Handlung wiederholt wird.“⁶²⁷ Am Beispiel des *kairos*, des überwältigenden Augenblicks, sehen wir, wie *kreítton*, das Starke und Übermächtige als zeitlos wirkende Kraft dem Menschen im Augenblick zufließt, und auf diese Weise das Momentane mit dem Ewigen eine Verbindung eingeht, die den betreffenden Menschen erfüllt und umgibt. Nach Hübner „kann er sich dann sogar selbst als ein *théion*, als ein von Gott erfülltes Wesen verstehen.“⁶²⁸ Er setzt damit den mythologischen Begriff der *arché* als Pendant zu dem, was in der Wissenschaftsgesellschaft unter Naturgesetzen und gesellschaftlichen bzw. historischen Regeln verstanden wird. Nur setzt *arché* ein völlig anderes Denken von Raum und Zeit, Akt und Wirkung voraus. Der mythologische Mensch agiert nicht allein aus sich heraus, sondern in jedem Tun offenbart sich ein Gott: der Krieger kämpft unverdrossen, weil Ares in ihm wirkt, der Liebende verzehrt sich im Feuer, das Aphrodite in ihm entfacht hat usw. Die Summe der göttlichen Gaben ergibt den Charakter des Menschen, der sich allein in seinem Tun, also im unmittelbaren Wirken der Götter zeigt. Da dieses Wirken direkt sich offenbart, ist alles Planen vergeblich. Orest wandert in der *Orestie* nach Delphi, nachdem durch vielerlei Blutopfer der Mord an der Mutter entsühnt ist, in der Hoffnung durch Apollon von der Verfolgung durch die Erinnyen befreit zu werden. Aber dieser Plan geht nicht auf, weil ein anderes Wirken, nämlich das der chontischen Götter, außerhalb des Wirkungskreises Apollons gelegen, zum Tragen kommt. Dieses ist von dem der Olympier getrennt, seit jene die Titanen einstmals besiegten und in die Unterwelt stürzten, was eine dauerhafte Feindschaft zwischen beiden Sphären begründete. So ist Orest indirekt Opfer jenes Kampfs zwischen neuen Göttern und gestürzten Titanen. Deren Wirkungskreis muss zunächst erschlossen werden, damit er seinem Ziel, der Erlösung näher kommen kann. Nach M. Eliade besteht die Funktion des Mythos primär darin, Paradigmata, also *exemplarische Modelle* für alle menschlichen Riten und alle bedeutenden menschlichen Tätigkeiten zu entwickeln.⁶²⁹

⁶²⁷ Angehrn, *Die Überwindung des Chaos*, a. a. O., S. 249.

⁶²⁸ Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, a. a. O., S. 129.

⁶²⁹ Vgl. Mircea Eliade, *Myth and Reality*, New York 1968, S. 18. Vgl. Ricoeurs Begriff der „Traditionality“, der die Bindung sedimentierter und konstituierender Elemente bezeichnet. Kap. 6.6.1.

Die Menschen des Mythos sind daher im besten Sinne Charaktere und die Facetten, aus denen sich ihr Charakter zusammensetzt, sind vorgegeben von den Göttern, insofern unabdingbar, *festgelegt*. In *Phaidros* (252 c ff.) betont Platon, dass jeder Mensch in seinem besonderen Wesen von dem Gott geprägt sei, in dessen Geleit er *zur Ideenschau vor seinem irdischen Leben* aufgefahren ist. War dies Ares, so wird er, falls man ihn beleidigt, sich selbst, ja, den Geliebten zu opfern bereit sein; war dies Zeus, so wird er philosophische Tätigkeiten ausüben etc. Der Mensch erstrebt nach Platon, die *physis*, also die Natur des Gottes auf seinem eigenen Lebensweg wieder zu finden. Solches Streben zwingt ihn, unablässig zu seinem Vor-Bild aufzuschauen und dessen Charakter mit Enthusiasmus zu übernehmen (253a). Platon spricht, wie Aischylos vom *pneuma*, das von göttlichen Wesen auf die Menschen einströmt, während Epikur den Begriff *eidola* verwendet, der auch Ausströmen von Bildern aus Gegenständen ins menschliche Auge bezeichnet.

Hier wird noch deutlicher, dass diese Vorgänge keinesfalls im abstrakten Sinne verstanden werden, sondern auch unmittelbar sinnlichen Kontakt beinhalten. Wenn in unserem Denken naturwissenschaftliche Gesetze dem materiellen, geschichtliche Regeln dem ideellen Bereich zugeordnet werden, umfasst *arché* stets beide Seiten.⁶³⁰ Sie entzieht sich jeder Zuordnung, auch einer solchen in Bezug auf die Zeit. Weil es für sie weder früher noch später gibt; sie ist aus der Zeit und wirkt außerhalb deren Gesetzmäßigkeiten. So konnte *Geschichtsschreibung* in der Antike immanent logisch erscheinen, obwohl Götter und Menschen, mythologische und historische Begebenheiten, gemessen an unseren Kriterien, willkürlich vermischt erscheinen. Hübner nennt *arché* nach Cassirer eine „Zeitgestalt“⁶³¹, durch die ein „Schema der Erklärung für einen Vorgang“ bestimmt und „sein zeitlicher Verlauf *konstituiert*“⁶³² wird. *Zeitgestalt* ist demnach ein Rahmen, in dem das Urereignis nicht nur wiederholt, sondern „buchstäblich wieder *geholt*“ wird, was eine serielle Abfolge ausschließt, stattdessen ein immer von neuem *Gegen-*

⁶³⁰ K. Hübner erläutert ausführlich den Unterschied zwischen mythologischen und wissenschaftlichen Denken. Vgl. ders., *Wahrheit des Mythos*; a. a. O., S. 140.

⁶³¹ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen II. Das Mythische Denken*, a. a. O., S. 133.

⁶³² K. Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, a. a. O., S. 142.

wärtiges meint. Mythische Zeit zeigt sich so als *Zyklus des ewig Wiederkehrenden*.⁶³³

Die „Dinge“ sind in Wahrheit *archái*, und ihre Wahrheit folgt anderen Gesetzen als denen der profanen Zeit. Sie konstituieren eine „mythische Landschaft“⁶³⁴, deren Geographie sich aus ihrer räumlichen und zeitlichen Konfiguration ergibt. Einer quantifizierbaren Ordnung kann sie sich so entziehen, weil sie sich allein aus einem immanenten Bezugssystem ergibt. Nach F. M. Cornford wird das Gewicht

„[...] gänzlich auf Ähnlichkeit, Verwandtschaft und materielle Kontinuität der Ereignisse gelegt, nicht auf die zeitliche Folge. Der ursprüngliche Kausalbegriff ist daher nicht zeitlich, sondern nur statisch, etwas Gleichzeitiges und Räumliches.“⁶³⁵

Aber auch räumliche Dimensionen ordnen sich keinerlei Metrik unter, auch sie beruhen auf Ähnlichkeit und Verwandtschaft. Zeus führt uns das in seiner Drohung gegenüber Kronos vor Augen:

„Oder ich faß' ihn und schwing ihn hinab in des Tartaros Dunkel,
Ferne, wo tief sich öffnet der Abgrund der Erde [...].
So weit unten im Hades, wie über der Erd' ist der Himmel!“⁶³⁶

In drei Zeilen wird die entscheidende Handlung zum Aufbau des neuen Göttergeschlechts mit den wichtigsten Bauelementen des Kosmos, nämlich Himmel (Uranos), Erde (Gaia), Hölle (Tartaros) in Relation gesetzt. Diese Konstellation eröffnet *Zeitraum* und *Handlungsrahmen*, mithin ein *Feld des Normativen/Sollens*, welches die avisierte Neuordnung des Kosmos als *Da-Sein* ermöglicht.

*

⁶³³ Ebd. Wir sehen hier klare Bezüge zu dem, was wir in Kap. 3.4. und 3.5. in den Mechanismen von *Wiederholung* im Theater und *Aufpfropfung* bei den Sprechakten verfolgten.

⁶³⁴ Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, a. a. O., S. 160.

⁶³⁵ Francis McDonald Cornford, *From Religion to Philosophy*, New York 1957, S. 140. Zit. n. K. Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, a. a. O., S. 110.

⁶³⁶ Homer, *Ilias*, 8,13f.

Natürlich lebt der Mensch des mythischen Zeitalters auch in der realen und profanen Zeit, die ihm als dahinfließende erscheint, mit einer irreversiblen Vergangenheit, die seinen Uranfang enthält und einer ungewissen Zukunft mit seinem irdischen Ende als Gewissheit.⁶³⁷ Für ihn umhüllt diese mit dem Makel des Vergänglichen behaftete Zeit die heilige Zeit des Mythos, *zátheos chronos*, genauso, wie der menschliche Körper als irdische Hülle die unsterbliche Seele umschließt. So, wie er seine Seele im Rahmen eines vom Verfall bedrohten Körpers erlebt, nimmt er die heilige Zeit in der Summe aller mythischen Zyklen, umrahmt von der profanen Zeit, wahr. Durch diese Verwebung beider Zeitdimensionen ergeben sich zwei Blickrichtungen auf die mythische Zeit. Chronologisch betrachtet sind auch die verschiedenen *arché* nur Wiederholungen des Gleichen, die dazu in der jeweiligen Ausgestaltung differieren und dadurch umso mehr ihre Zeitlichkeit unterstreichen. Mythisch betrachtet, also von innen gesehen, bildet jede *arché* einen Kosmos im Kleinen, der den Bezug zu seinem Stiftungsakt herstellt, indem er ihn neu schafft, was jegliche Geste des Reproduzierens ausschließt. Der Vorgang ist zugleich aktiver und passiver Natur, verlangt mehr Zulassen und Aussetzen als Zugreifen und Arbeiten, vollzieht somit das, was wir als *Kern des Dramatischen* umreißen. Dergestalt atmet er den Geist seines Ursprungs, ist diesem so um Vieles näher verwandt, als es irgendeine Art des noch so getreuen Nachvollzugs sein könnte.

Dem Denken des Sterblichen, *brotos*, den Kategorien des Zeitlichen seit dem Zeitalter der antiken Genealogen und Logographen verhaftet⁶³⁸, fällt es überaus schwer, die Ambiguität⁶³⁹ mythischer Zeit zu begreifen, weil sie sich nur über den Prozess des Erfahrens erschließt. Dieser setzt

⁶³⁷ „Unverändert hält der Grieche an der Überzeugung fest, dass das Göttliche und Ewige in den Gesetzen der Natur und den Regeln des menschlichen Zusammenlebens in Erscheinung tritt, wenn auch in der Weise profaner Zeitlichkeit.“ Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, a. a. O., S. 151.

⁶³⁸ Deren Tätigkeit der chronologischen Anordnung und Festschreibung hat erst Begriff und Gefühl für Zeitlichkeit in unserem Sinne geschaffen.

⁶³⁹ Das Wort „Ambiguität“ geht auf *ambigere*, wandern, herumwandern, irgehen zurück, das sich aus den Stämmen *ambii*, zurück und *agere*, tun, handeln bildet. Es hat zwei Hauptbedeutungen: 1. hin- und herbewegen und 2. von zweifelhafter Natur sein, beschreibt also einen Zustand und ein (ungezieltes) Tun, diesen aufzulösen.

vollständiges Einlassen des Subjekts voraus, was mit Hineinversetzen nicht zu verwechseln ist, schon gar nicht mit Hineindenken. Beide Kategorien sind ausschließlich aktiver Natur und beziehen zugleich ihren Impuls aus der Ratio. Jedes Ereignis des Zyklus, jeder Akt von Neuschöpfung verlangt aber Authentizität, gemahnt über sie an den Urakt. Dieser muss gegenwärtig sein, nur dann erlangt der neue Zyklus Sinn, dringt vor zu seinem Wesen. Dessen Präsenz ist Voraussetzung für Teilhabe.

Damit schließt sich der Kreis: Jeder neue Zyklus vergegenwärtigt seinen Stiftungsakt. Dessen Herbeirufung ist einziger Anlass für die Durchführung des neuen Akts bzw. Rituals. Er erfüllt seinen Sinn und Zweck in der Einlösung dieses, seines wichtigsten Ziels. Allen Beteiligten ist das mehr oder weniger bewusst. Deshalb opfern sie profane Zeit, stellen sie zur *Verfügung*, damit in ihre Löcher „das Ewige der Archái hineinschaut und eindringt. Das Sterbliche geht zwar seinen irreversiblen Gang, aber es wirken in ihm unveränderliche Ureignisse.“⁶⁴⁰

Wenn wir *arché* durch Drama oder Szene ersetzen, lassen sich die genannten Phänomene durchaus auf die Bühne übertragen. Auch hier unterscheiden wir zwischen chronologischer Zeit und jener *heiligen Zeit* des Theaters. Diese weist im Hinblick auf Raum, Zeit und Gestalt eine bipolare Struktur auf, die den ihr zugehörigen Menschen durchaus bewusst ist. Wie der Mensch im Mythos begreift auch der Schauspieler die Textur des Dramas keinesfalls als eine ihm fremde, feindliche Gegenmacht, der er ohnmächtig ausgeliefert ist. Im Agieren schreibt er den eigenen Taten eine Macht und Wirksamkeit zu, die denen der Natur vergleichbar sind. Er kann nur einen Anderen/eine Figur gestalten, wenn deren Kräfte bereits interiorisiert sind, wenn seine Figur etwas vollzieht, das er ausführt, das aber nicht in seiner persönlichen Verantwortung liegt. Nach Claude Lévi-Strauss verläuft die Trennlinie zwischen realer und mythischer Praxis nicht hinsichtlich ihrer subjektiven bzw. objektiven Orientierung, wie es dem Außenblick scheint. Aus der Sicht des Handelnden kehrt sich die Beziehung um:

„[...] er begreift die praktische Aktion als subjektiv in ihrem Prinzip und als zentrifugal in ihrer Orientierung, da sie aus seiner Einmischung in die phy-

⁶⁴⁰ Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, a. a. O., S. 144.

sische Welt resultiert; [...] Für den, der sie vollzieht, zeigt sich dieselbe Notwendigkeit wie die Kette der natürlichen Ursachen, in die der Handelnde, in Form von Riten, nur zusätzliche Maschen einzufügen meint. Er glaubt also, er beobachte sie von außen [...] als ginge sie nicht von ihm aus.“⁶⁴¹

Daraus folgt für Lévi-Strauss, dass es zum Einen streng genommen keinen Betrug innerhalb magischer Praxis gibt; denn wenn der Mensch glaubt, dass er eingreifen kann in das Getriebe der Natur, „dann spielt es keine Rolle, ob er dies etwas mehr oder etwas weniger tut“. „Zwischen seiner Theorie und seiner Praxis besteht kein Wesensunterschied, sondern nur ein gradueller Unterschied.“ Es besteht auch keine eindeutige Trennung zwischen Mythologie, Religion und, fügen wir hinzu, Tragödie: Indem der Mensch sie praktiziert, schreibt er „sich selbst übernatürliche Kräfte“ zu, die er der Natur im übermenschlichen, magischen Akt verleiht. Das Wesen der Magie liegt in der „*Naturalisierung des Menschlichen Tuns* [...] *als ob* es ein integrierender Teil des physischen Determinismus wäre.“⁶⁴² Lévi-Strauss hat hier vornehmlich den Totemismus im Blick. Er beschreibt, wie der Hang zur Klassifikation diesen wie einen „von einem Fluß fortgeschwemmte(n) Palast“ zum Einsturz bringt, weil er als „*erbliches Klassifikationssystem*“ immer „*gelebt*“ wird. Im Vergleich dazu gesteht er Mythos und Ritual einen minderen Grad an Erlebnisfähigkeit zu; denn deren Klassifikationssysteme werden „vornehmlich konzipiert“ (Mythos) oder „vollzogen“ (Ritus). Insofern stehen sie ihm für die *fortgeschwemmten Paläste* des Totemismus.⁶⁴³

Im komplexeren Netz des Dramas setzt der „vergesellschaftete“ Ritus den Vollzug voraus, hat also Akteure und Zuschauer. Besteht der Unterschied zwischen Totemismus und Mythos vor allem darin, das ersterer jedes menschliche Handeln seinem hermetischen System unterwirft, während im Mythos profane und magische Praxis gleichermaßen das Leben der Menschen bestimmen, so steuert das Theater noch Erklärung und Klassifizierung bei.

⁶⁴¹ Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, a. a. O., S. 255.

⁶⁴² Ebd., S. 256.

⁶⁴³ Ebd., S. 268.

3.3.3 Zeit-Spuren

Elektra erkennt in der *Orestie* des Aischylos die Anwesenheit ihres Bruders allein aufgrund seiner Fußspuren und einer auf dem Grab des Vaters liegenden Locke, während er ihr von Angesicht zu Angesicht nur als Fremder erscheint. Sie kann die Spuren des Bruders lesen, weil aus ihnen das Wesen des Clans hervortritt, zugleich fällt sie auf die Masquerade der Person Orest herein; weil diese ein Spiel mit Oberflächenphänomenen ist, die mit Kategorien des *Als ob* arbeiten, somit nicht wesentlich sind. Fragen hinsichtlich Betrug oder Täuschung bzw. Sein oder Schein tauchen gar nicht auf.

Sie tritt, wie Indianer beim Spurenlesen, nicht als den Kräften der Natur gegenübergestellte Person in Erscheinung, sondern als Mensch, der „durch die physikalische Energie, zu deren Mittler“ sie sich macht, „in Naturkräfte verwandelt“ ist.⁶⁴⁴ Spuren, Locke und Menschen treffen sich so auf einer Ebene, die keine Trennung von Subjekt und Objekt vorsieht.

Die magische Praxis des Mythos kennt keine Trennung zwischen Beobachtung und Deutung, weil die Zeichen für sich sprechen, und ihre Sprache direkt und konkret ist. Interpretation ist ihr fremd. Orests Spuren enthalten Orest. Indem er dort ging, hat er seine Spuren hinterlassen. Insofern ist ein Teil von ihm da. Elektra muss weder suchen noch interpretieren, sie muss nur seine Spuren *finden*.

Wir erfahren dieses Phänomen, wenn wir einen Raum betreten und spüren, *jemand war da*, oder ist (noch) da. Auch hier geschieht die Feststellung nicht über den Weg der Erkenntnis, sondern über den der Wahrnehmung. Wir *nehmen* die bestimmte Person *wahr*, indem wir sie als tatsächlich anwesend erleben. Dabei ist, wie wir inzwischen wissen, keinerlei Mystik oder Okkultismus im Spiel, sondern es walten allein natürliche Kräfte und Energien.

Nach Lévi-Strauss trennt das wilde Denken nicht „den Augenblick der Beobachtung von dem der Interpretation, so wenig wie man die von einem Gesprächspartner ausgesandten Zeichen zuerst aufnimmt und dann zu verstehen sucht.“⁶⁴⁵ Der Sprechende liefert – im Gegensatz zum Sprecher – durch seine sinnlich wahrnehmbare Äußerung deren Bedeu-

⁶⁴⁴ Ebd., S. 257.

⁶⁴⁵ Ebd.

tung gleich mit. Der Sprecher versucht dies entweder zu vermeiden, dann ist dieser vergebliche Versuch die eigentliche Bedeutung, oder er legt Bedeutung in seine Aussage, dann ergibt sich daraus die Dominanz der Aussage.

*

Was wir im großen Gefüge des Mythos beschrieben haben, begegnet uns im Mikrokosmos des Augenblicks wieder: Unmittelbarkeit von Aktion und Reaktion, Auflösung der Subjekt-Objekt-Trennung, Aufhebung der chronologischen Zeit durch die Dominanz des gelebten Augenblicks.⁶⁴⁶ Wir beobachten ein Streben nach Zeittranszendenz, Dauerhaftigkeit, die letztlich zur Abschaffung der Zeit tendiert, nach C. Lévi-Strauss die *tieftste Sehnsucht* des Mythos.

E. Angehrn weist darauf hin, dass diese Sehnsucht zugleich eine Affinität zum „Ausschluß der Zukunft“⁶⁴⁷ enthält, weil eben alles, wenn nicht festgehalten, so doch (voraussehbar) determiniert sein soll. „Das Interesse an Dauer assoziiert sich nicht mit der Eröffnung einer Zukunft, die alles vermag, sondern mit deren Bindung.“⁶⁴⁸ Dieses Interesse enthält massives Potential an Vernichtung, weil es, zu Ende gedacht, jede kreative Tätigkeit ausschließt und damit zu stereotypem Tun herausfordert. Somit steckt der Keim zur Auflösung des Mythos nicht nur in dem ihm gegenüberstehenden Logos, sondern auch in seiner Struktur selbst. Der Wunsch nach reiner Gegenwart, unbegrenzter Dauer birgt die Gefahr von Erstarrung und Tod.

Die Starre, nach Danchin grundlegender Wesenszug jedes biologischen Programms,⁶⁴⁹ wird quasi autonom durch „Streuung“ überwunden, weil „diese Streuung unentbehrlich für die Herausbildung der biologischen Identität (der Art) bis hin zur Identität des Nervensystems (seiner nachgeburtlichen Herausbildung als e i n individuelles) ist.“⁶⁵⁰ Die gegenüber dem starren Programm „anormale“ Schwankungsbreite wird nicht durch

⁶⁴⁶ Er bindet Sollen und Sein derart eng aneinander, dass jede Spannung zwischen beiden aufgehoben scheint.

⁶⁴⁷ Angehrn, *Die Überwindung des Chaos*, a. a. O., S. 250.

⁶⁴⁸ Ebd.

⁶⁴⁹ Vgl. Danchin, *Funktionsstabilisierung und Epigenese*, in: Benoist (Hrsg.), *Identität*, a. a. O., S. 155.

⁶⁵⁰ Ebd.

unseren Willen erzeugt, sondern ist im Gegenteil integraler Bestandteil des Programms selbst, weil „diese kleinen Schwankungen funktionsnotwendig geworden sind, so dass man annehmen kann, dass das Programm selbst so selektiert worden ist, dass es ihre Art und Amplitude festlegt.“⁶⁵¹

Demselben Problem begegnen wir wieder auf der Bühne des Theaters und des Lebens. Unter dem Zwang, die vollkommene Authentizität der Bühnenfigur zu schaffen, verstrickt sich der Schauspieler in den Fesseln seiner Vorstellungen von dieser Figur. Der Mensch des Alltags ermüdet beim zwanghaften Versuch, sich selbst und den anderen als immer der Gleiche, mit sich selbst Identische zu (er-)scheinen.⁶⁵²

Kerényi spricht vom „spontanen Zurückfallenlassen auf den „Grund““, das „ohne Fragen“ sich ereignet, als Weg zur Urzeitlichkeit, die ihm gleichbedeutend ist mit Eigentlichkeit.⁶⁵³ Der Schauspiellehrer fordert den verkrampften und *neben sich stehenden* Schüler auf: *Lass dich fallen!* Der Alltagsmensch möchte sich gehen lassen, *lässt* deshalb die *Seele baumeln* oder, im Rausch von Drogen, die *Sau raus*. Immer steht Zulassen für einen eher passiven, vorreflexiven Vorgang, der physische und psychische Elemente umfasst. In ihm findet der Mensch „die *archái* seines organischen Seins, aus denen er fortwährend schöpft.“⁶⁵⁴

Wenn man so will, ist das Zurückfallen auf sich selbst ein Vorgang, in dem und mit dem das Programm in die Lage versetzt wird, sich auf sich selbst zu besinnen. Aber keinesfalls mit der Absicht, nun mit dem Programm fortzufahren, es nach Plan abzuspielen, sondern die Chance ihm zu geben, „Fehler“ zuzulassen, etwas zu *verpfuschen*. Die Zeit wird angehalten, damit die inneren Triebkräfte sich ihrer selbst vergewissern können. Das Steuer aus der Hand zu geben, um dem „Zufall eine wichtige Rolle“ zu belassen, ist erste Voraussetzung für Leben; denn jedes System ist ein „wachsendes System“, dass permanent mit seiner Umgebung interagiert.

⁶⁵¹ Ebd.

⁶⁵² Vgl. Adorno zur *Zwangsidealität* Kap. 4, S. 185 ff.

⁶⁵³ K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, a. a. O., S. 19.

⁶⁵⁴ Ebd.

„Ein System, das zu starr wäre und sich in absolut getreuer Kopie reproduzieren würde, könnte sich einer wechselnden Umgebung nicht anpassen, jedoch könnte sich umgekehrt ein zu unbestimmtes System nicht in stabiler Weise reproduzieren [...]. Die Abweichung ist aber [...] eine innere Notwendigkeit.“⁶⁵⁵

Unter dieser Prämisse sind Innehalten, Besinnung, Fallenlassen keinesfalls gleichbedeutend mit Stillstand oder gar Rückschritt, im Gegenteil. Diese „Abschnitte“ in der chronologischen Zeit sind, wie die mythische Zeit, nicht quantitativ und abstrakt, sondern „qualitativ und konkret“, weil sie „unmittelbar empfundene, nicht gemessene oder gezählte“ sind; als „heilige Zeiten“ unterbrechen sie den „gleichförmigen Ablauf des Geschehens.“⁶⁵⁶ Hier spielt das Zeitmaß keine Rolle, weil die Dauer definiert ist durch den Zeitinhalt. Auch fließen in dieser „Lücke“ wie im Traum, Vergangenheit und Gegenwart ineinander, weil auch das Vergangene nicht abstrakt dem Unmittelbaren gegenübertritt, sondern seinerseits konkret wahrnehmbar ist. Zugleich steht die reale Zeit immer nebenan, mitunter drohend, um sofort zuzuschlagen wenn sich Leere zeigt. Ist die *heilige Zeit* gefüllt und wahrhaft empfunden, weist sie souverän über das Gegenwärtige hinaus, weil sie Zukünftiges als Potential enthält.

*

Ausgehend von der *ewigen Wiederkehr Desselben* als zwanghafte Aktion kamen wir zu deren vitalem Pendant, dem *Zurückfallenlassen auf den Grund*. Verkörpert dies die Grundhaltung des mythologischen Menschen, so hat es in seiner Miniatur als Akt des Innehaltens von der Chronologie des (gestressten) Alltags die Zeiten überlebt.

Für Theater bedeutet es mehr: Einmal öffnet es dem Schauspieler den Weg zum Anderen (der Figur bzw. seines Selbst), zweitens repräsentieren seine Aufführungen immer wieder einen „Zeit-Abschnitt“ innerhalb der chronologischen Zeit. Weil dieser zyklisch ist, kennt er kein herausragendes Jetzt als Gegenwart. Er setzt sich zusammen aus Zeitgestalten,

⁶⁵⁵ Ebd., S. 156.

⁶⁵⁶ F. M. Cornford, *From Religion to Philosophy*, New York 1957, S. 133 f. Zit. n. Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, a. a. O., S.154.

archái, die teilweise unabhängig voneinander bestehen, mitunter alleine durch Konfiguration im Raum aufeinander wirken. Sie enthalten Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und machen so alle drei Zeitebenen gegenwärtig. Darsteller und Zuschauer können dadurch an Vergangem und Zukünftigem teilhaben, *partizipieren*, werden selbst Teil von beidem.

Die Physik erkennt im rationalen Blick die Zeit als etwas „Leeres“, Eigenständiges, kantisch betrachtet, als *Gegenstand der reinen Anschauung*. Erst durch Füllung gewinnt sie Struktur.

Sie fließt aus der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft und ist sowohl zurück als auch voraus verschlossen. Was vorbei ist, ist unwiederbringlich, was voraus ist, kann niemals da sein. Eine Dauer kennt sie nicht. Vergangenes kann *rekapituliert*, Zukünftiges *antizipiert* werden, womit beides aber keineswegs *hergebracht* wird. Gegenwart ist beschränkt auf ein *momentum*, das nicht zu greifen ist. Alles fließt und zerfließt.

Im antiken Denken dagegen ist selbst *chronos* kein abstrakter Begriff, sondern „*die Zeit eines Seienden*“⁶⁵⁷ In unserem Begriff *Lebenszeit* hat sich diese Bedeutung erhalten. Auch *aion* meint Lebenszeit, nämlich die Dauer des Himmels. Die Mythen der Völker, viele Märchen und Sprüche haben das Bild der *Dauer eines Seienden*, also die Verbindung von Zeit und ihrem Gehalt, bis in unsere Tage bewahrt.

⁶⁵⁷ Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, a. a. O., S. 155.

4 Ereignisse – Schaffen – Wirkung

Die gesamte Zeitspanne des sechsten Jahrhunderts war von der Parallelität zwischen *Mythos* und *Logos* geprägt. Der Geist war im Aufbruch nach neuen Gefilden, aber der Mensch in seinem Empfinden und Handeln konnte der Dynamik dieses vehementen Beginns nicht folgen. Zu Vieles zog ihn zurück ins Haus, an den Herd, zu seinen Wurzeln.⁶⁵⁸ In dem Klima von Übergang und Restauration wurden uralte Riten erneuert und staatlich sanktioniert, letztlich wurde alles dem Ziel untergeordnet Stabilität und Dauer zu erlangen. Das instabile Sein versicherte sich seines Halts durch das Schaffen immer neuer und erneuerter Ereignisse. Ein funktionierendes System des Performativen war installiert, das nur darauf wartete, mit neuen dramatischen Gehalten gefüllt zu werden. Diese mussten zweierlei Erwartungen erfüllen: alte, vertraute Bindungen festigen und neue, beängstigende Räume und Perspektiven erschließen.

4.1 Handlungsfelder: *thymele, agora, szene*

Die Stoffe der Mythen waren Allgemeingut, Kult und Riten (*dromena*) kollektive Formen, in denen sich das Heilige immer wieder *manifestiert*⁶⁵⁹, und zwar für alle gleich. Aber es kommt nicht von selbst, es muss von der Gemeinde oder von ausgewählten Spezialisten zum Erscheinen gebracht werden. Gemeinsam wird im Ritual kollektiv Gewusstes und Bewusstes periodisch zum Erscheinen gebracht. Dergestalt „verwandelt es den profanen Raum und die profane Zeit, die Zeit des Alltags, in die Wirklichkeit des Uranfänglich-Heiligen, dann wird die

⁶⁵⁸ Verwiesen sei hier auf die umfassende Behandlung in Paul Veyne, *Glauben die Griechen an ihre Mythen?* Ein Versuch über die konstitutive Einbildungskraft, Frankfurt am Main 1987 und an T. Girshausens Kapitel „*Antike Geschichtsschreibung*“, in: *Ursprungszeiten*, a. a. O., S. 117 ff.

⁶⁵⁹ Mircea Eliade gebraucht diesen Begriff in *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Hamburg 1957, S. 47.

Welt, werden Raum und Zeit neu geschaffen.“⁶⁶⁰ Der Kult zeigt sich als *Traumzeit* (Durkheim) gegenüber dem Realen und als *Wirklichkeit* gegenüber Mythologischem respektive Religiösem.

Nach Klaus Heinrich ist der „ursprungsmythologischen Geisteslage“ ein „Riss“ immanent, weil in ihr der Mensch sich unablässig seiner Herkunft vergewissern muss, und „die gleichen Veranstaltungen, die den Bruch überbrücken sollen, den Bruch sichtbar machen.“⁶⁶¹ Dieser Riss korreliert mit der beschriebenen Spaltung, die sich im Gesellschaftssystem durch den hereinbrechenden *Logos* ergibt. So ist der antike Mensch der Übergangsgesellschaft mit einer doppelten Infragestellung konfrontiert: Gerade weil ihm das mythologische System nur phasenweise Sicherheit und Halt gewährt, stellt jede neue Denkweise auch diesen vagen Hort der Selbstvergewisserung zunehmend zur Disposition. Wie in der Geschichtsschreibung und im Denken ganz allgemein, setzt eine Reflexion über bisher vermeintlich Unabänderliches ein. Beunruhigende Fragen drängen sich auf: Wenn etwas heilig ist, warum ist es dann nicht immer? Warum muss es unablässig wieder geholt werden? Wieso ergibt sich diese Trennung zwischen Heiligem und Alltäglichem? Fragen, die bis zum Kern des Mythos vordringen. Mit dem Faktum des Entsprungenseins ist die Geschlossenheit des Ganzen gebrochen. Ist damit nicht das Absolute überhaupt zu relativieren?

Diese Frage führt direkt zur rituellen Praxis. Denn unter der Prämisse des Absoluten muss die Gemeinde jeden rituellen Kultvollzug immer in der Weise durchführen, wie ihn die Götter einst vollführten, als sie den Kosmos und die ihn belebenden Elemente schufen, also gleich. Dieser Zwang zum immer Gleichen erst lässt die Handelnden die Schwelle vom Profanen zum Heiligen überschreiten, bringt somit Verwandlung. Da diesem Prozess, wie wir oben sahen, ohnehin eine große Verunsicherung innewohnt, führt jedes weitere Rühren an seiner Form oder seinem Inhalt zur Glaubwürdigkeitslücke einer vorausgesetzten Transformation. Im Angesicht dieser Leerstelle taucht schließlich die Frage nach der Form, der „richtigen“ Darstellungsweise auf. Um diese Frage kreist von nun an jeder religiöse und gesellschaftliche Diskurs. Nicht mehr, dass

⁶⁶⁰ Th. Girshausen, *Ursprungszeiten des Theaters*, a. a. O., S.278.

⁶⁶¹ Klaus Heinrich, *Parmenides und Jona. Vier Studien über das Verhältnis von Philosophie und Mythologie*, Frankfurt am Main 1992, S. 14.

der Kult praktiziert wird, ist die Frage, sondern auf welche Weise, von wem und an wen gerichtet seine *Handlung* durchgeführt wird.

„Die festlichen *dromena* binden, das heißt fesseln den Widerspruch, der im Glauben selbst liegt, sie zwingen die Menschen, gemeinschaftlich so zu tun, als könnten sie glauben, was einfach nicht zu glauben ist. Als soziale Institutionen dienen sie dem religiösen Menschen im tiefsten Grunde dazu, sich im Kollektiv über die Unmöglichkeit seiner *religio* hinwegzutäuschen.“⁶⁶²

Wenn Girshausen dann von „Betrugsoperationen zur Heilung des zerreißenden Widerspruchs eines Bewusstseins“, spricht, der in diesem selbst enthalten, „in eins mit ihm gesetzt ist“⁶⁶³, nimmt das rationale Bewusstsein eine Wertung vor, die aus der selbst gesetzten Absolutheit resultiert. Stattdessen müssen wir versuchen, die Immanenz des Prozesses zu begreifen, um den Mechanismen des Theaters näher zu kommen. Die Grenzlinie zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen ist in den Focus gerückt, die Möglichkeiten des Übergangs aber auch der Trennung wird thematisiert. Ein „Spiel der Spiegelung zwischen dem menschlichen und dem göttlichen Leib“⁶⁶⁴ kommt ins Visier, zunächst nur der Spezialisten. Die Beschäftigung mit dessen Regeln muss früher oder später zum Bewusstsein einer Trennung von Fiktivem und Realem auch im performativen Prozess führen, gerade weil die Sehnsucht nach deren Aufhebung Pfahl im Fleische jeder Darstellung ist. Hier schließt sich der Kreis: Die Darstellungsweise gerät ins Blickfeld, weil mit ihrer Hilfe die Bruchstellen der Realität überbrückt werden sollen. Doch sehr bald erweist sich auch diese als mit jenen behaftet.

Wie in der Quantenphysik korrespondiert auch hier die Grenze der Erkenntnisfähigkeit eines Vorgegebenen mit der *Relativität der Information*, die sich aus der Beobachtung ergibt.⁶⁶⁵ Daraus resultiert eine für

⁶⁶² Girshausen, *Ursprungszeiten*, a. a. O., S. 284.

⁶⁶³ Ebd.

⁶⁶⁴ Vernant, *Zwischen Mythos und Politik*, a. a. O., S. 248.

⁶⁶⁵ Im Rahmen der Quantenmechanik (sog. *Heisenbergsche Unschärferelation*) lassen sich Ort (q) und Impuls (p) eines Teilchens nicht zugleich mit beliebiger Genauigkeit bestimmen. Entsprechendes gilt ebenso für alle komplexeren Größen (Variablen) im Bereich der Mikrophysik (z. B. Zeit und Energie). Hier ist die strenge Voraussage für einen physikalischen Prozess unmöglich, allein über die Wahrscheinlichkeit des Zustands lässt sich eine

jede weitere Entwicklung schwerwiegende Konstante: die Unschärfe/ Unvollkommenheit jeder Begrifflichkeit. Das Bemühen der Philosophen, allen voran Platons, Wesentliches *auf den Begriff* zu bringen, sollte uns nicht in die Irre führen. Idee und *eidos* verkörperten allenfalls Haltepunkte, die angesichts der Unendlichkeit des Möglichen fortan Gewissheit binden sollten, während der ganze Kosmos in Wahrheit ins Wanken geraten war. Aber wie die Nabe des Rades ihre Funktion der Hohlstelle verdankt, musste auch der Mensch der Antike dieses Loch/ Nichts im Zentrum seines Wissens annehmen.

4.1.1 Dionysische Paradoxien

In der vehementen Suche nach Festigkeit wird der Staat umorganisiert, und gesellschaftliche Kräfte werden neu verteilt. Damit einher geht die Einführung neuer Kulte und Riten, zugleich werden archaische, bislang unterdrückte, neu belebt und gefördert. Aufgrund der bekannten Urkunden findet eine Inflationierung der kultischen Praxis zwischen dem fünften und vierten Jahrhundert v. Chr. statt. Bestehende Kulte müssen sich einer Inspektion unterziehen, mit der Folge, dass sie verändert oder neu ausgerichtet werden. Im Zuge des Umbruchs siegt der Gott des Theaters Dionysos. Bisher lokalen Heroen und rivalisierenden Göttern gewidmete Kulte werden nun auf ihn ausgerichtet.

Homer erwähnt Dionysos in seinen beiden Epen nur jeweils zweimal. Daraus, wie bsw. Erwin Rohde, zu schließen dass er in dieser Zeit keine größere Rolle gespielt hat⁶⁶⁶, erscheint heute als voreilig, da man in der

Aussage machen. Ebenso ist bsw. die Ortsbestimmung eines Protons zu einem festgelegten Zeitpunkt nicht möglich: Da man ihn mit Licht bestrahlen muss, um ihn zu orten, die Lichtquellen aber von ihm reflektiert werden, beeinflussen sie ihn gleichzeitig, wodurch infolge der Wechselwirkung auch sein *Bewegungszustand* sich ändert. Deshalb sind weder sein Ort noch seine Geschwindigkeit exakt zu messen.

Diesen Mechanismus können wir direkt auf den agierenden Schauspieler übertragen, da er, ähnlich dem Proton, der Wechselwirkung mit dem Zuschauer ausgesetzt ist, die ihn im Mikrokosmos seines dramatischen Handelns ebenso beeinflusst.

⁶⁶⁶ „Homers Schweigen sagt es deutlich genug, dass zu jener Zeit der thrakische Gott im griechischen Leben und Glauben eine über local beschränkten

Zwischenzeit mit den Linear B-Tafeln von Pyros⁶⁶⁷ ein Dokument gefunden hat, das auf eine größere Verbreitung hinweist. Immerhin klärt Homer Herkunft und Berufung: „Semele aber gebar Dionysos, Wonne der Menschen“ (*Ilias* XIV, 325).

Nach orphischem Bericht, der uns von spätklassischen Schriftstellern überliefert ist, schlief Zeus in Gestalt einer Schlange mit Persephone und zeugte dabei das Kind Zagreus, das meist mit Dionysos gleichgesetzt wird. Hera überredete die Titanen, das Kind zu zerreißen und aufzufressen; doch Athene kann das Herz retten und bringt es Zeus, der es verschluckt. Mit Semele, der Tochter des thebanischen Königs Kadmos, zeugt er das Kind ein zweites Mal oder flößt ihr einen Trank aus den Stücken des Herzens ein. So wird Dionysos wiedergeboren. Aber Hera startet einen zweiten Angriff, indem sie in Semele den brennenden Wunsch erweckt, ihren göttlichen Liebhaber in seiner vollen Majestät zu sehen. Zeus erscheint ihr als Blitz, mit der Folge, dass sie verbrennt. Doch das Kind wird von Zeus gerettet, indem er es in seinen Schenkel einnäht. Zur rechten Zeit öffnet er die Naht und holt das Kind heraus. Deshalb *Der zweimal Geborene*. Hermes bringt das Kind zu Ino, der Schwester Semeles, die es als Mädchen aufzieht, um es vor der Rache Heras zu schützen. In der Folge werden dann sowohl Ino, aber auch ihre Schwestern Agaué und Autoñoé sowie Inos Gatte Athamas durch Hera,

Cult hinausgehende Bedeutung noch nicht gewonnen hat.“ Erwin Rohde, *Psyche II*, Freiburg 1898, S. 39.

⁶⁶⁷ Die Inschriften *di-wo-nu-so-jo* und *di-wo-nu-so* auf dem mykenischen Täfelchen PY Xa 102 und PY Xa 1419 bestätigen die Präsenz des Dionysos bereits in der mykenischen Palastkultur. Gerechterweise kann man den Vorwurf gegenüber E. Rohde, er bestreite die Präsenz des Dionysos bei den Griechen in vorhomerischer Zeit überhaupt, nicht aufrechterhalten. Er trennt lediglich zwischen Namen und Kult. Letzterer wird nach ihm von den Thakern übernommen, und mit diesem auch die wilden, destruktiven und orgiastischen Qualitäten. Im Thrakischen hatte er auch andere Namen, unter denen nach griechischen Quellen Sabos, Sabazios die geläufigsten waren. Etymologisch ergibt sich daraus eine Verwandtschaft zum Zeus der Griechen. Dagegen stand der Name Dionysos stets in Verbindung mit einer (chontischen) Gottheit der griechischen Kosmologie.

In diesem Zusammenhang muss man auf die präzisen Anmerkungen von Erwin Rohde verweisen, die einen genauen Überblick der Quellen und ihrer Zuordnung liefern. Vgl. ders. *Psyche II*, a. a. O., Anm. S. 5-17.

letzterer durch Dionysos selbst, vom Wahnsinn befallen. Viele Versionen schildern den weiteren Verlauf des Heranwachsens, bestimmte Motive kehren aber trotz unterschiedlicher Erzählweisen immer wieder: Dionysos wird bsw. in ein Zicklein verwandelt oder in einen Stier. Wenn er in Gefahr gerät, werden seine Gegner von Efeu- und Weinranken gefesselt oder wilde Tiere zerfleischen sie, immer von Flötenmusik begleitet. Wilde, ungestüme Tänze, die im Wahnsinn enden, sind oft Vorstufe des Untergangs der Kontrahenten. Delphine, die Menschen des Meeres, tauchen bei vielen Seefahrern als Verbündete auf. Frauen sind seit der Wiedergeburt seine Verbündeten, zählen als Nymphen und Mänaden zu seinem Gefolge; letztlich verkörpern sie den Gegenpol zu seiner natürlichen Feindin Hera.

Als Geburtsort gilt weithin Theben. Von dort zieht es den noch jungen Dionysos in fast alle Regionen der damals bekannten Welt. Wichtige Stationen für seine spätere Identität sind Phrygien und Indien. Von dort rühren sein orientalisches Äußeres und die Fremdheit seines Wesens. Zentrum für den Kult des Gottes wird schließlich Theben, wohin er nach Jahren der Reise zurückkehrt. Hier spielt auch die Tragödie des Euripides, die nach Jahrhunderten wechselnder Mythen und Kulte schließlich eine vorläufige Bilanz seines Wirkens mit den Mitteln des Dramas zieht. Wie schon im Mythos um Geburt, Tod und Wiedergeburt, vereint Dionysos in seinem gesamten Sein und Wirken die Wechselbeziehung, mitunter auch den Kampf zwischen extremer Polarität: um Leben und Tod, Mann und Frau, Licht und Dunkel, Krieg und Frieden, Wahrheit und Trug etc.

Dieses Modell, das von der deutschen Romantik eingeführt, von Rohde⁶⁶⁸ weiter entwickelt und schließlich von W. F. Otto zu einem

⁶⁶⁸ Bei Rohde ist im Grunde der Gegensatz Apollon-Dionysos schon aufgehoben, wenn er die Metamorphose beschreibt, die der Kult durch die Griechen erfuhr. Nicht zuletzt die Vereinigung beider Gottheiten in Delphi, die er umfassend behandelt, ist deutliches Zeichen für die Symbiose. (*Psyche II*, 53 ff.) Interessant, dass Rohde auch einen Blick auf den Schauspieler wirft, der *in einen fremden Charakter eingeht*, „und aus diesem heraus zu reden und zu handeln“ beginnt. Das hängt „noch in dunkler Tiefe zusammen“ mit dieser „letzten Wurzel, jener Verwandlung des eigenen Wesens, die, in der Ekstasis, der wahrhaft begeisterte Teilnehmer an den nächtlichen Tanzfesten des Dionysos an sich vorgehen fühlt [...]“. Ebd., S. 44.

geschlossenen Konzept geformt wird, erhält von der Pariser Schule um Vernant, Detienne und Segal eine neue Ausrichtung, indem es um die Theorie des „Le`Autre“⁶⁶⁹ ergänzt wird. *Le`Autre* meint Anderes als die Dualitätstheorie der Religionswissenschaften mit ihrem Hang zur moralischen und ethischen Wertung oder ihrer zwanghaften Suche nach Vereinigung zweier unvereinbarer Prinzipien. Es eröffnet überhaupt erst den Raum zum *Spiel mit den Extremen*.

Diese werden danach aufgehoben, indem menschliche Ordnungsprinzipien zur Disposition gestellt sind; moralische, ethische aber auch philosophische Kategorien sich verflüchtigen. Hinter den Nebelschwaden ihrer Auflösung scheint eben das *Andere* durch, das sich zeigt durch Dynamik, Aktion und Spiel.⁶⁷⁰ Diese drei Komponenten sind Ausgangspunkt für Handlung und Darstellung. Es geht somit nicht um ein mechanisches „Umschlagen der Extreme in ihr Gegenteil“⁶⁷¹, wie es A. Bierl bei der Dualitätstheorie diagnostiziert und die Pariser Schule daher in deren Nähe stellt, sondern um einen grundlegend anderen Ansatz, der Vorgänge verfolgt, statt sie zu analysieren. Also statt Statik eine Prozesshaftigkeit voraussetzt. Mithin begegnen wir wieder dem Heterogenen, dem nicht vollständig Begreifbaren, das sich entzieht oder auflöst, wenn es sich ergriffen fühlt, das immer wieder wechselt und mit der permanenten Metamorphose spielt. Es ist das ludische Prinzip, das auf diesem Weg in die Debatte gelangt. Der Pariser Schule schreiben wir das Verdienst zu, den Theatergott für das Theater als Stätte von Produktion und Präsentation fruchtbar gemacht zu haben.⁶⁷²

⁶⁶⁹ Eingeführt von Louis Gernet, *Dionysos et la religion dionsysiaque: éléments hérités et traits originaux*, in: REG 66, 1953. Abgedruckt in: ders., *Anthropologie de la Grèce ancienne*, Paris 1968, S. 63-89.

⁶⁷⁰ Vgl. Kap. 3.1.2 ff., in denen wir das Andere als Produkt der Ich-Spaltung festgestellt und im Weiteren seine Existenz als Voraussetzung für die Entwicklung des Selbst verfolgt haben.

⁶⁷¹ Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie*, a. a. O., S. 16, Anm. 42.

⁶⁷² Am Beispiel der detaillierten und umfangreichen Studie von A. F. H. Bierl können wir sehen, dass eine Untersuchung, die sich dieser Erkenntnis verweigert, letztlich im traditionellen philologischen Schema stecken bleibt, das die Tragödie als dialektischen Kampf der Gegensätze begreift, somit zum Sinnlichen und Greifbaren hinter dem Gedanklichen kaum vordringt. Vgl. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie*.

Schon in frühester Zeit schrieben die Menschen ihre sie selbst mit Stauen erfüllenden Errungenschaften den Naturgottheiten zu. Aus diesem Glauben erwuchs ein vielschichtiges System von Zuordnungen, Bezügen und Abhängigkeiten. Zwei wesentliche Träger dieses Systems waren Demeter und Dionysos. Beide stehen für Vergehen und Wiederkehr der Natur im Wechsel der Jahreszeiten. Demeter hat das Korn und das Brot erfunden, Dionysos Rebe und Wein. Somit repräsentieren beide den Übergang vom wilden zum kultivierten Leben. Während jedoch das Korn im festen gebackenen Zustand des Brotes den wilden naturhaften Elementen unwiederbringlich abgerungen ist, liegt im gekelterten flüssigen Wein eine Zweideutigkeit, die in ihrer Tendenz zum Wilden und Triebhaften zurückweist. Im rechten Maß genossen, verspricht er gemeinsame Festesfreude, Frohsinn, Leichtigkeit - Kultiviertheit eben. Wird das Maß überschritten, erweist er sich grenzenlos, wild und zerstörerisch. Aber selbst diese Tendenz enthält ihrerseits noch eine Ambivalenz: Als Droge, *pharmakon*, kann der Wein gerade mittels Rausch und Vergessen die Leiden verscheuchen.⁶⁷³ Wie wir weiter unten sehen, wird sich gerade die Verbindung von Rausch und Heilung, zunächst in der Medizin, später in der Tragödie in ihrer katalysatorischen Funktion zeigen. Selbst der Rausch birgt also zweierlei: Reinheit, Heiligkeit und sanftes Glück, wenn er in richtige d. h. göttliche Bahnen gelenkt wird.⁶⁷⁴ Im anderen Fall führt er ins Chaos, das sich durch Verwirrung und mörderischen Wahn auszeichnet. In dem Zustand werden Zicklein bei lebendigem Leib zerrissen und danach roh verspeist. Ekstase und Ver-zückung erzeugen eine Vision, die reizvolle und schreckliche Einbildungen als tatsächlich reale Erfahrungen annimmt.

„In der Trance spielt der Mensch den Gott und ebenso der Gott den Menschen; für einen Augenblick verfließen die Grenzen von einem zum anderen, weggewischt durch die Intensität einer göttlichen Gegenwart, die zunächst, um sich ihrer Evidenz gegenüber jemandem zu profilieren, ihre Herrschaft über seine Augen gesichert, sich von innen her seines Blickes

⁶⁷³ Rohde zitiert *Philo de mund.* opif. P. 16 M, wo der Zustand als „Nüchterne Trunkenheit“ bezeichnet wird. Vgl. *Psyche II*, a. a. O., S. 48.

⁶⁷⁴ Allerdings wird hier die notwendige Verbindung mit Musik betont. Vgl. Platon, *Symp.* 215 C-E.

bemächtigt, seine Weise der inneren Schau selbst verwandelt haben muss.“⁶⁷⁵

Der Gott ist alles zugleich in beiden Sphären anwesend, und durch die doppelte Anwesenheit, die auch zwangsläufig gleichzeitige Abwesenheit beinhaltet, zeigt er sein *wahres Gesicht*, das sich von dem der anderen Götter unterscheidet. Durch sein Wirken verwischt er die Grenzen zwischen Göttlichem und Menschlichem, zwischen Diesseits, Jenseits und, wie wir später sehen, auch zwischen Tierischem und Menschlichem. Insofern ist der Kult nicht darauf aus, der Welt dauerhaft zu entfliehen, das Körperliche zugunsten des Geistigen aufzugeben, sich der Askese hinzugeben. Im Gegenteil mobilisiert die auf ihn gerichtete Ekstase den Körper, setzt Triebe frei und zeigt sich in impulsivem Agieren. Ein verwirrendes Zusammenspiel von Wundern, Phantasmagorien und Täuschungen zerstört die bestehende Ordnung und ersetzt sie durch eine „Verfremdung des Alltäglichen“. Diese schwenkt entweder noch oben „in eine idyllische Verbrüderung aller Kreaturen und in die glückliche Gemeinschaft eines plötzlich wiedergefundenen goldenen Zeitalters“, oder für den, der sich verweigert, nach unten „in den chaotischen Irrtum eines schreckenerregenden Grauens.“⁶⁷⁶

So zeigt sich das Göttliche in ihm nicht in einem von der Welt getrennten Bereich, sondern es wirkt mitten im materiellen Dasein des mit allen Schwächen und Stärken angefüllten Lebens. Das ist sozusagen Thema seiner *Epiphanie*. Demzufolge nimmt Dionysos unter den Göttern eine Sonderstellung ein; auch ihnen ist er *der Andere*, „eher ein Halbgott als ein Gott, selbst wenn er voll und ganz Gott sein will.“⁶⁷⁷

Gleichzeitig an- und abwesend, ist sein Wirken durch das permanente Wechselspiel zwischen den Sphären geprägt, das seinen Wunsch nach Sehen und Gesehen werden evoziert. In den *Bakchen* wird das Ringen und Jonglieren dieses Wunsches mittels verschiedenster Finten manifest. Das vermeintlich „wahre und einzige“ Bild des Gottes erweist sich folglich immer wieder als Chimäre. So, wie er nicht wirklich dingfest zu machen ist, ist er auch nicht wirklich und vollständig zu sehen. Dieses

⁶⁷⁵ Jean-Pierre Vernant, *Der maskierte Dionysos. Stadtplanung und Geschlechterrollen in der griechischen Antike*, Berlin 1996, S. 83.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 81.

⁶⁷⁷ Ebd.

Vexierbildartige erörtern wir mittels der Maske umfassender. Alle zusätzlichen antipodischen Eigenschaften, die Dionysos auszeichnen, verbergen sich letztendlich hinter diesen zentralen Kategorien: dem Unbegrenzten, nicht Greifbaren und niemals vollständig Sichtbaren. Aus diesen zugegebenermaßen nebulösen Konsistenzen treten dann jene Figuren hervor, die bis auf Widerruf scheinbar klare Konturen zeigen, um sich bald wieder im Nebel des *alles ist möglich* zu verflüchtigen: Mann und Frau, Jüngling und Alter, Wahnsinniger und Wissender, Wilder und Kultivierter, Mensch und Tier, Fremder und Einheimischer.

Der Geheimbund der *Orphiker* sah den Dionysos *Zagreus* als seinen Gott. Er propagierte die Idee der tief dringenden Reinheit, *Katharsis*, verbunden mit einer asketischen Lebensführung. Ihre Mitglieder widmeten sich lyrischem Gesang und boten sich der Gesellschaft als Seher und Reinigungspriester an. Wahrscheinlich im sechsten Jahrhundert aus Italien nach Attika gekommen⁶⁷⁸, verbreitete sich diese Heilslehre im gesamten griechisch sprechenden Raum. Besonders in Attika hatte sie ihr Zentrum. Einer ihrer führenden Priester war Onomakritos, der Orakelpriester am Hof des Peisistratos, der nach Pausanias „dem Dionysos Geheimdienste gestiftet“ (8, 37, 5) hat. Es ist gewiss kein Zufall, dass Peisistratos auch die Großen Dionysien einführte, somit Dionysos zum wichtigsten Gott seiner Ära erhob.

Nach orphischer Lehre kommt die Seele aus dem Göttlichen in einen Leib, der ihr *Kerker* ist; ihr einziges Streben ist die Rückkehr zu Gott, keine andere Aufgabe wartet im Diesseits auf sie.⁶⁷⁹ Deshalb muss sich der Mensch frei machen von allem Körperlichen. Die Parallelität dieser Theosophie zu indischen Lehren ist auffallend, aber auch zu Platon; wenn wir Gott durch Ideen ersetzen, finden wir uns wieder bei seiner *Ideenlehre*.⁶⁸⁰ Auch nach dem alten Dionysoskult wohnt Göttliches im Menschen; es wird nur dann frei, wenn alle Fesseln der Körperschwere durch Ekstase gelöst werden. Die blutigen Auswüchse ekstatischer Rituale sind den *Orphikern* aber fremd. In ihrer asketischen Lebensführung

⁶⁷⁸ Als Pythagoras, dessen Seelenlehre der orphischen verwandt ist, 532 nach Italien kam, fand er in Kroton und Metapont bereits orphische Gemeinden vor.

⁶⁷⁹ Im *Kratylos* (400 c) stimmt Platon dieser Ansicht der Orphiker auch aus etymologischen Gründen zu.

⁶⁸⁰ Vgl. Kap. 4.2.3.

kommen Fleisch und Blut auch als Nahrung nicht vor, und Tieropfer liegen ihrem Glauben an Seelenwanderung fern.⁶⁸¹

4.1.2 Gesichts-Findung: Maske, Person & Gemeinde

Nach Karl Kerényi singt die Mythologie „wie der abgeschnittene Kopf des Orpheus auch noch in ihrer Todeszeit, auch noch in der Ferne weiter.“⁶⁸² Diese Fähigkeit kommt ihr zu, weil sie in ihrer Lebenszeit „nicht nur mitgesungen“, sondern „gelebt“ wurde. Ihr gelebtes Sein orientierte sich an Vorbildern, in die der Mensch „wie in eine Taucherglocke“ schlüpfte, um so, „zugleich geschützt und entstellt“, jeglichen Herausforderungen seines endlichen Lebens gegenüberzutreten. Kerényi spricht vom „*zitathaften Leben*“⁶⁸³, in das sich der mythologische Mensch eingebunden fand. Der Mythos reproduziert sich so permanent durch die Neuproduktion von Bildern, Zeichen und Systemen, die nur Varianten, Fortschreibungen bereits vorgegebener Bilder, Zeichen und Systeme sind. Jede Neu-Schöpfung kreist so im vorgegebenen Parcours, um diesen erneut und erneuernd zu beleben.

Hinter der Maske verbirgt sich der (tote) Mensch. Zwischen der Maske und ihm verbleibt eine Distanz, die ihn schützt und bewahrt. Durch die Maske ist er da, aber auf eine geheimnisvolle Weise auch unerreichbar geworden. Denn sein Spiel mit dem Wechsel, mit den beweglichen Zügen, die ihm ein Chargieren zwischen den Rollen und Situationen des täglichen Lebens erlaubten, ist dahin. Das Wechselspiel beweglicher Züge ist vorbei. Schein und Trug, Lüge und Verstellung sind nicht mehr möglich. Die Starre bietet sich als einziges, unwechselbares und unverwechselbares Bild. In ihm verkörpert sich dauerhafte Wahrheit, Unvergänglichkeit. Ihr Material ist das Gold.

Unübertroffen ist die Kunst der alten Ägypter, ihren Toten mit Hilfe der Masken ein ewiges Leben zu schenken. Wenn wir heute die Goldmaske des Tut-ank-amon von ca. 1340 v. Chr. betrachten, verstehen wir ihren

⁶⁸¹ Vgl. Platon, *Phaidon* 70 c, wo er sich auf die orphische Lehre stützt. Der Glaube an eine Wanderung der Seele in einen anderen Leib war den Griechen Allgemeingut. S. a. Ovid, *Metamorphosen*, 2, 485: „Einzig der Geist, er bleibt, auch als sie zur Bärin geworden [...]“. (Breitenbach, S. 115)

⁶⁸² Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, a. a. O., S. 16.

⁶⁸³ Ebd. Vgl. dazu Derridas *Aufpfropfung* und U. Wirths *Iteration*. Kap. 2.2.6.

zentralen Glaubenssatz: „Sie scheiden nicht dahin, wie solche, die tot sind, sondern wie solche, die leben.“⁶⁸⁴ Dieses Weiterleben ist oberstes Ziel, für dieses Ziel allein lohnte sich das Leben. In der Maske spiegelt sich das Ewige.

„Die Übermacht des Todes, die erst dem Leben seinen Sinn offenbart, reflektiert sich in den goldenen Masken der ägyptischen Mumien. Während der Körper [...] trotz der unzähligen Leinenbänder und des schützenden Balsams [...] den „Fleischfressenden“, dem Verfall anheimgegeben ist, hat das Antlitz [...] zur Maske geformt, sein unvergängliches Sein begonnen [...] die Goldmaske erscheint wie losgelöst von jeder Gegenständlichkeit [...] von allem Unwesentlichen erlöst, das endgültige Antlitz der Ewigkeit empfangen zu haben.“⁶⁸⁵

Rund zweihundert Jahre älter als die ägyptischen Masken ist die Goldmaske des sagenhaften Atriden Agamemnon (1580-1550 v. Chr.), die in den Königsgräbern Mykenes neben anderen gefunden wurde. Sie zeigt Züge eines Mannes, der „groß über alle Männer von Argos herrscht“⁶⁸⁶, zugleich männlich streng und dennoch versunken in einen ewigen Schlaf. Dieser „Herrscher der Männer“ wurde getötet, besser gesagt, geopfert; denn nach Homer erschlägt ihn Ägisthos „beim Mahl, wie einer ein Rind erschlägt an der Krippe“⁶⁸⁷. Bei Aischylos wirft Klytemästra ein Netz über ihn und tötet ihn mit der *männermordenden* Axt, schließlich nimmt ein Becken sein Blut auf.⁶⁸⁸ Das alles geschieht, nachdem sie auf die Meldung von Agamemnons Rückkehr große Opfer Vorbereitungen getroffen hat. Der Ablauf der *Orestie*, wie auch die Schilderungen des Homer entsprechen vollkommen der rituellen Praxis der damaligen Zeit. Anhand der Geschehnisse um den Krieg von Troja können wir das Beziehungsgeflecht von Blutschuld und Opferpraxis entschlüsseln, weil es in der *Orestie* beispielhaft durchdekliniert wird.⁶⁸⁹

⁶⁸⁴ Vera De Blué, *Mensch und Maske. Betrachtungen über Jahrhunderte*, Aarau/Schweiz 1993, S. 9.

⁶⁸⁵ De Blué über die Maske des Tut-ench-amun. Ebd. S. 10.

⁶⁸⁶ Homer, *Ilias* I, 78, 79.

⁶⁸⁷ Homer, *Odyssee* 4, 535.

⁶⁸⁸ Aischylos, *Orestie* 1309 f.

⁶⁸⁹ Walter Burkert schildert an den Beispielen *Medea* von Euripides und *Orestie*, wie archaische rituelle Praxis sich in diesen literarischen Werken

Der Mythos um den Tod des Agamemnon ist deshalb eng mit einem Stieropfer-Ritual verbunden, das bis in die historische Zeit am Hauptheiligtum der argivischen Ebene, dem *Heraion*, durchgeführt wird. Im Ritual wird der Stier als Verkörperung des Königs, aber auch von Zeus selbst, natürlich mit Maske dargestellt. Die Maske steht für Agamemnon bzw. Zeus, den obersten König. Diese Ritual-Praxis, den Heros, mithin den Begründer, durch eine Tiermaske darzustellen, ist zurückzuführen auf das Totemtier als verbindendes Element des „Männerbundes“, der zugleich ein Kampfverband darstellt. In ihm finden sich die Jäger als Überwinder der Tötungshemmung gegenüber den Tieren, die sie als ihre „Brüder“ opfern um sich zu nähren. Und weil hinter jedem Tieropfer als schauerliche Drohung das Menschopfer steht, sind sie immer auch Krieger. Einigendes Band zwischen ihnen ist das gemeinsame Töten. Im Akt des Todes erfahren sie als Gruppe den Atem des Ewigen. Im Opfer zeigt sich die gemeinsame Erfahrung von Schock und Schuld, aber auch die von Macht gegenüber Leben und Tod. Täter und Opfer treffen sich, sind im Akt des Todes aufs engste miteinander gekoppelt, sind fast eins. Diese erschütternde Erfahrung des Überlebenden verlangt nach einer anschließenden „Unschuldskomödie“, die der Täter mit *Sympathie* für das Opfer veranstaltet. Im Falle des Tieres ist sie vom profanen Interesse geleitet, das Tier nicht zu erzürnen, da es als neue Nahrung wieder gebraucht wird. Im Falle des Menschen, des Bruders Abel hat diese Komödie, gekoppelt mit vielfältigen rituellen Opfern, wohl primär die Aufgabe, den Geist des Toten zu besänftigen.

Diese Rituale und Opferpraktiken wurden in allen Kulturen von maskierten Priestern und Schamanen praktiziert. Die Maske war Katalysator zwischen dem (Über) Lebenden und dem Toten. In ihr verkörperte sich das bereits oben erwähnte Bezugssystem, das überhaupt erst Voraussetzung für die Wirksamkeit der rituellen Praxis war.

Zunächst beobachten wir in der archaischen Epoche somit ein Nebeneinander von Tiermaske, die in derjenigen des Totemtieres schon eine gewisse Abstraktion erfährt, und Totenmaske, die offensichtlich zunächst keinerlei direkten Zusammenhang aufweisen. Steht die Tiermaske im Feld der rituellen Praxis für den Wunsch nach Aussöhnung

der griechischen Klassik widerspiegelt, so dass „die Fratze des Tieres in die Entwicklung hoher Menschenkultur“ hereinblickt. Ders., *Wilder Ursprung*, Berlin 1990, S. 13 u. S. 28 f.

und Befriedung aber auch nach Bannung resp. Einverleibung, so formuliert die Totenmaske den Willen des Menschen, dem natürlichen Verfall zu entkommen, Ewigkeit zu erlangen.

Jeder Maskentypus ist so an ein Bezugssystem geknüpft, das selbst Teil des Mythos ist. Wir können „seinen legendären oder übernatürlichen Ursprung“ sowie seine „Rolle im Ritual“ nur verstehen, wenn wir „zwischen den Gründungsmythen jedes Maskentypus die Transformationsbeziehungen nachweisen können“, weil sie „denen entsprechen, die in rein plastischer Hinsicht zwischen den eigentlichen Masken bestehen.“⁶⁹⁰ Leider können wir nur bruchstückhaft aus unterschiedlich zu wertenden Zeugnissen all dies rekonstruieren. Noch schwieriger ist es, die Quellen zu den rituellen Praktiken seriös zu werten und einzuordnen. Aber selbst wenn es möglich wäre, würden auch authentische Zeitzeugen kaum Erhellendes zu Tage bringen, stünden doch diese allzu sehr im Schatten ihres eigenen Tuns.

Nehmen wir mit Lévi-Strauss die Funde als „Teile eines Systems, in dem sie sich gegenseitig transformieren.“⁶⁹¹ Dass z. B. bei den Indianern der amerikanischen Nordwestküste „sich die plastischen Aspekte einer Maske, die ein und dieselbe Botschaft befördert, ebenso umkehren wie die Mythen, wenn sie von einer Population zur anderen überwechseln“, die Botschaften sich mithin „umkehren“,⁶⁹² wollen wir im Auge behalten.

Wir stehen nun vor der Frage, warum eine Maske (die Totenmaske des Agamemnon) mehr als 1100 Jahre benötigt, um als Personifizierung des Agamemnon in der *Orestie* aufzuerstehen, während in den Ritualen der Zwischenzeit Tiermasken für den ermordeten König standen. Da der Tod einer der Zustände ist, „der die Wahrnehmung von Masken mitbestimmt, indem er dem Gesicht maskenhaft starre Züge verleiht“⁶⁹³, ist es naheliegend, dass Menschen schon in einer sehr frühen Phase ihres handwerklichen Vermögens den Verstorbenen mithilfe von einer Totenmaske verewigen wollten. Die Starre des Todes schafft womöglich erst den Impuls zu der Art von Maske, die den sie umgebenden Raum auf sich bezieht. Indem sie reglos und starr verweilt, während die in den

⁶⁹⁰ Lévi-Strauss, *Der Weg der Masken*, aus d. Franz. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt 1977, S.17 f.

⁶⁹¹ Ebd., S. 84.

⁶⁹² Ebd., S. 115.

⁶⁹³ Reinhard Olschanski, *Maske und Person*, Göttingen 2001, S. 80.

Ritualen genutzte Tiermaske in den Raum vordringt, sich mit der Hilfe eines ihr zugeordneten Körpers im Raum bewegt. Im Grunde stehen wir sowohl bei der Genese der Totenmaske wie auch bei Einführung der Theatermaske vor der Fragestellung, ob der *Impuls zur Praxis* der Idee zum Wesenhaften vorausging. Sie spiegelt jene Differenz, die in der Wissenschaft Ritualtheorie und Mythologie spaltet.⁶⁹⁴ Gerade mit der Maske, zunächst ja nur Requisite, das erst durch Zeigen oder mittels Agieren belebt wird, tritt die Ambiguität von Idee und Entwurf zutage.

Im Unterschied zu ägyptischen Funden, die in ihrer Dreidimensionalität als eigenständige Körper uns gegenüber treten, blickt uns Agamemnon frontal, wie aus dem Spiegel entgegen, trotz geschlossener Augen. Die tellerförmig flache Form garantiert diesen reflexiven Effekt, der von den Ägyptern nicht beabsichtigt war. Ob dieses „von vorn gesehen“⁶⁹⁵ bewusst oder unbewusst als Gestaltungsprinzip der Maske Agamemnons erfolgte, können wir für die mykenische Zeit nicht rekonstruieren. Aber wie F. Frontisi und J.-P. Vernant am Beispiel des *prosópon*, in historischer Zeit für Gesicht und Maske stehend, nachweisen, steckt weniger die Bedeutung von verhüllen bzw. verdecken darin, die gemeinhin mit Maske verbunden wird, sondern im Gegenteil: zeigen, „was ein jeder von sich dem Blick offenbart.“⁶⁹⁶ Maske, Auge des Betrachters und Spiegel bilden in ihrer inneren Einheit einen Wirkungsmechanismus, dem wir in der rhetorischen Figur des Rhapsoden, *apostrophé*, aber auch im dithyrambischen Chor wieder begegnen. Mit diesem fordernden *Du* spricht auch die Maske des Agamemnon den Betrachter an; dieser muss *Ich* sagen. Damit ist ein Dialog mit Folgen eröffnet, während die Dreidimensionalität des Tut-ench-amun kontemplativ im *Ich* und damit *bei sich* verbleibt.

Nach Olschanski verweist die Maske des Todes nicht auf einen einmaligen Akt, nämlich den des Dahinscheidens, sondern offenbart einen Prozess in dem besondere „Verweisungsbezüge, die den lebendigen Körper

⁶⁹⁴ Walter Burkert gibt in *Wilder Ursprung* einen kurz gefassten Überblick zu dieser Auseinandersetzung. (S.60 ff.), Theo Girshausen untersucht die verschiedenen Schulen ausführlich und stringent gegliedert. Vgl. ders., *Ursprungszeiten des Theaters*, a. a. O., S. 173-220.

⁶⁹⁵ Vernant, *Zwischen Mythos und Politik*, a. a. O., S. 216.

⁶⁹⁶ Ebd.

mit seinem Umfeld verbinden, sich permanent entziehen.“ Tod erscheint dann als „Abfolge von Negationen“ der auf den noch „lebenden Körper bezogenen Erwartungen.“⁶⁹⁷ Die Glieder verweisen auf den sie umgebenden Raum, den sie nun nicht mehr erreichen; das tote Gesicht als mögliche Ausdrucksfläche innerer Vorgänge verbleibt regungslos. Im Wechselbad von Erwartung und Enttäuschung sieht sich der Betrachter einem Taumel ausgesetzt, der „das Deutungskontinuum des Alltags partiell unterminiert.“⁶⁹⁸ Die Säulen der Welt geraten ins Wanken; weil keinerlei Regung sich zeigt, ist alles möglich. Eine „Ambivalenz von Abwesenheit und Anwesenheit“⁶⁹⁹ ist die Folge, weil das abwesende Leben in diesem Körper keinesfalls vernichtet scheint, sondern abgelöst, transformiert. Es ist in eine andere Form der Existenz gewandelt. Deren Übergangs-Prozess festzuhalten, macht die besondere Qualität der Totenmaske aus. Als „nur“ Abdruck des toten Gesichts schöpft sie die Fähigkeit, den Umschlag vom Leben zum Tod festzuhalten, aus der unmittelbaren Nähe zum Gesicht des Toten. Der Herstellungsprozess tritt so zurück hinter die Abnahme einer vorgegebenen Form. Diese Maske „trägt weniger den Charakter eines Kunstwerks, sondern den eines auratisch aufgeladenen Dokuments.“⁷⁰⁰ Das Antlitz des Toten scheint für sich zu sprechen. Die Maske will demnach nicht sein, „was sie darstellt, sondern das, was sie transformiert, d. h. absichtlich *nicht* darstellt.“ Sie verneint ebenso, wie sie auch bejaht. „Sie besteht nicht nur aus dem, was sie sagt oder zu sagen meint, sondern auch aus dem, was sie ausschließt.“⁷⁰¹

In diesem Sinne verkörpern die in Mykene vorgefundenen Masken einen Stil, der in dieser Form für die frühe Zeit eine Sonderstellung einnimmt. Sie erscheinen wie ein Vorgriff auf die später in der Tragödie eingesetzten Masken, weil sie in Funktion und Wirkung bereits auf diese verweisen. Wie die mehr als eintausend Jahre jüngeren Theatermasken leben sie von der Spannung, die sie zum realen, verdeckten Gesicht haben.

⁶⁹⁷ Olschanski, *Maske und Person*, a. a. O., S. 81.

⁶⁹⁸ Ebd.

⁶⁹⁹ Ebd.

⁷⁰⁰ Ebd., S. 82.

⁷⁰¹ Lévi-Strauss, *Der Weg der Masken*, a. a. O., S.132.

Wir erleben somit zugleich Ähnlichkeit und Differenz zwischen Maske und projiziertem Gesicht, die einer „Zirkularität des Verweisens“⁷⁰² entspringen. Das mit der Maske dargestellte Gesicht erscheint uns durch sie verfremdet, weil deren Reglosigkeit unseren Erwartungen an dessen Innenspannung samt dem daraus resultierenden Ausdruck auf ihm entgegenläuft. Wir kennen das Gesicht, doch wir *erkennen es nicht wieder*. Dieser Umstand ist sprichwörtlich das, was uns besonders beeindruckt, sich also uns selbst und unserem Gesicht *eindrückt*. Die Wirkung der Maske ist wesentlich von dieser ihrer Fähigkeit bestimmt, uns mit und in ihrer Starre zu *beeindrucken*.

Woraus resultiert das Beeindruckende der Starre? Und wann trägt ein Gesicht den maskenhaft starren Ausdruck? Was beeindruckt unser Inneres so stark, dass jede Regung erstickt? Fragen, die sich fast von selbst beantworten. Neben dem Tod, dessen Starre wir bereits beschrieben, sind es Momente im Leben, die unsere gesamten körperlichen und/oder geistigen Kräfte und Energien beanspruchen: absolute Konzentration und Versenkung als gewollte bzw. gesteuerte geistige Zustände, aber auch ungewollte überraschende Gefühlslagen wie Scham, Schrecken und Schock. In all diesen Verfassungen geschieht etwas mit uns, das wir nicht mehr steuern können, das uns wegreißt, mit sich nimmt, unser Lebenskontinuum radikal unterhöhlt. Alle Aufmerksamkeit ist nur noch auf einen Zielpunkt fixiert. Von Visionen übermannt, möchten wir im Boden versinken, das Gesicht verlieren; wir sind starr vor Schreck, blicken in einen Abgrund, weil alles bisher Erreichte uns in einem Strudel entzogen wird, bisher Verbindliches aus der Verankerung reißt. Der starre Ausdruck des Gesichts zeigt an, dass wir all das nicht glauben können; es kann nicht wahr sein, weil es nur ein böser Traum ist. Wenn wir aus ihm erwachen, läuft alles wieder normal. Die Maske hält dieses Moment des Taumels, dieses Innehalten im Schock fest. So kann sie den Bruch, der im realen Leben nur einen Augenblick währt, dauerhaft festschreiben, weil eine zeitliche oder räumliche Distanzierung mit ihrer Fähigkeit zum nachträglichen Ordnen und Relativieren ausbleibt. Diese Bruchstelle ist der Maske ins Gesicht geschrieben. Sie arbeitet, wie die Totenmaske, ohne Rückversicherung. Ihr Schrecken ist absolut wie der Tod, der sich mittels Starre im Gesicht des Verstorbenen festgeschrieben hat.

⁷⁰² Ebd.

Die Aufnahme und Speicherung dieses Potentials ist gekoppelt an Erinnerungsbilder, die ihrerseits subjektiv sind. Weil sie so sind, schwingen in ihnen besondere Stimmungsgehalte und Befindlichkeiten mit, die sich zudem tendenziell an Details orientieren, ja, diesen oft das Schwergewicht des Eindrucks zuordnen. Die Person, ihr Gesicht werden somit in einem Spannungsfeld von Unschärfe und Detailverliebtheit erinnert, das über den Betrachter ebenso wie über den Erinnerungsten aussagt. Gleichwohl personalisiert sich auf diesem Weg der Verstorbene für den Schöpfer der Maske und für jeden Betrachter. Allerdings ist die objektive Einheit seines Gesichts wie auch der dahinter stehenden Person aufgelöst zugunsten der Hervorhebung ausgewählter, besonders erinnerten Züge, die im besten Fall das Wesen der Person enger fassen. Insofern zu seinem wahren Wesen weiter vordringen, als es der Versuch einer objektiven umfassenden Gestaltung aller Wesenheiten leisten könnte.

Die Totenmasken von Mykene sind dem ikonographischen⁷⁰³ Feld zuzuordnen, insofern sie typisieren, um das Wesentliche des Verstorbenen in den Zügen der Maske zu verewigen, ihr damit einen möglichst hohen Wahrheitsgehalt zu verschaffen. Die Typisierung hat aber noch einen zusätzlichen Effekt: sie offeriert dem Betrachter ein Schema, das ihm vertraut, mithin extrem bekannt ist, und innerhalb dessen er Erinnerungen und gespeicherte Erwartungen mit neuen Phantasien verknüpfen kann. Die seinem Blick dargebotene Ikone tritt in eine virtuose Kommunikation mit den Bildern, die der Betrachter in seinem Fundus der Erin-

⁷⁰³ J.-P. Vernant setzt sich mit dem Begriffspaar *eidolón* und *eikón* auseinander, das seit Einzug des Figürlichen zu fundamentalen Auseinandersetzungen über Substanz und Charakter von Kunst geführt hat. Danach verkörpert *eidolón*/das Idol die oberflächliche Ähnlichkeit, die sich dem Anblick bietet, statt das Wesen des Abgebildeten erscheinen zu lassen, die Ikone jedoch „fordert [...] den Blick heraus, und das Sichtbare sättigt sich nach und nach mit dem Unsichtbaren.“ Idol meint danach Sichtbarmachen des Identischen; es unterwirft sein Wesen einzig und allein diesem Zweck und verliert sich in diesem oberflächlichen Bemühen. Während die Ikone jenseits des Strebens nach Fiktion und Imitation nur das Wesen des Dargestellten einfängt, sich so von ihm abhebt; qua Setzung enthält sie schon ihr eigenes Überschreiten. *Eikón* ist aktiv und passiv zugleich, wie es auch den Betrachter zum ambivalenten Verhalten herausfordert. Ders., *Zwischen Mythos und Politik*, a. a. O., S. 180ff.

nerungen von unmittelbar erlebten Personen und Eindrücken für jede neue Begegnung bereithält.

„Sobald wir einen Menschen erblicken, so ist es allerdings dem Gesetz unseres Denkens und Empfindens gemäß, dass uns die nächstähnliche Figur, die wir gekannt haben, sogleich in den Sinn kommt und gemeinlich auch unser Urteil bestimmt.“⁷⁰⁴

Wenn Elektra in der Locke am Grab des Agamemnon ihren Bruder Orest erkennt, während sie ihn hinter der Maske des Fremden nicht erkennt, dann steckt hinter diesem für das Stück wesentlichen, weil handlungstragenden Element⁷⁰⁵, die gleiche Anschauung. Wir neigen im Alltagsleben zu Typisierungen bei fast jedem Akt von Identifikation. Beim Auffinden von Neuem und Unbekanntem setzt geradezu ein Mechanismus ein, der nach Übereinstimmung mit bereits abgelagertem Material manisch sucht. Der kreative Mensch muss sich förmlich wappnen vor dieser Manie, die jedem Vorurteil die Pforten öffnet. Nach Olschanski verortet diese Typisierung jedwede Erscheinung „in einem alltagspraktischen Deutungsrahmen und orientiert durch Regeln des Umgangs, die dem jeweiligen Rahmen entsprechen, ein gegenstandsadäquates Handeln.“⁷⁰⁶ Der Typisierungsmechanismus steuert unser Handeln, setzt aber auch einen Dialog in Gang, wenn beide Bilder durch die unmittelbare Erfahrung nicht übereinstimmen. Für Gadamer ist diese Deckungsungleiche überhaupt erst Voraussetzung für Kommunikation. Falsche, fehlerhafte Annahmen sind transitorisch notwendige Fundamente für besseres und wahrhaftes Verstehen. Es geht also nicht darum, Typisierung als Form der unkritischen Aneignung abzulehnen, sie ist eher als Chance zu sehen, jede neue Begegnung einem Prozess des Vergleichs auszusetzen, der niemals zum Abschluss kommt. Wer eine Person allein und auf Dauer nach dem ersten Eindruck beurteilt, wird ihr, selbst im Fall der günstigsten Beurteilung, nie wirklich näher kommen.

⁷⁰⁴ Georg Christoph Lichtenberg, „Über Physiognomik. Wider Physiognomen“, in: ders., *Schriften und Werke*, hrsg. von Wolfgang Promies, Bd. 3, München 1994, S. 283.

⁷⁰⁵ Sowohl Aischylos in den *Choephoren* als auch Sophokles in *Elektra* nutzen diese Situation dramaturgisch.

⁷⁰⁶ Olschanski, *Maske und Person*, a. a. O., S. 22.

„Die physiognomische Einschätzung neuer Partner schafft eine gemeinsame Situation und modifiziert die Weise des Kommunizierens. Bedenklich wird diese nur, wenn die dabei wirksamen Intuitionen als Wissen vom Charakter des Kommunikationspartners festgehalten und fixiert werden.“⁷⁰⁷

Es geht also nicht um emphatisches Physiognomisieren, weder im alltäglichen Leben noch in der Aufnahme eines Kunstwerks. Eher gilt es, die *Wirklichkeit hinter dem ersten Eindruck* zu entdecken. Das setzt einen Prozess in Gang, der Auseinandersetzung und Kommunikation umschließt. Auch die starre Theatermaske beginnt erst zu leben, wenn die ihr eingeschriebene Spannung durch den agierenden Schauspielers freigesetzt wird. Sein Spiel mit der Maske ist mehr als oberflächliches Versteckspiel, vielmehr ernste Auseinandersetzung mit dem, was *Person* ausmacht, nämlich zuallererst Bezugnahme auf Herkunft. Eine andere Maske steht für eine andere Herkunft. Die Maske definiert die Figur, weniger das Spiel des Schauspielers, weil sie ein unwidersprochenes Bezugssystem repräsentiert. Für Vernant tritt ein weiterer Aspekt in hervor, der den Bezug zwischen Maske im Theater und Totenmaske/Ahnenmaske erweitert und vertieft: die Wechselwirkungen zwischen Sehen und Gesehenwerden glücken nur zwischen lebenden Menschen.

„Das Auge der Sterblichen kann weder das Antlitz der Götter sehen, die es durch den extremen Glanz blenden würden, noch das des Todes, das vollständig dunkel ist [...]. Blick, Auge und Sehen [...] entreißen einen [...] sich selbst, dem Licht, dem Leben und stürzen einen in die vollständige oder partielle Andersheit.“⁷⁰⁸

Es erfolgt kein Wechsel der Blicke, sondern „die Faszination durch ein Gegenüber“⁷⁰⁹, das verschlingt und zurückstößt. Diesen Effekt sieht Vernant mit Frontisi bei dem Gesicht des Verstorbenen, aber auch dem im Rausch und anderen Extremsituationen, bei der Maske der Gorgo und des Dionysos. Vor den starr ausgerichteten Augen gibt es keinerlei Entrinnen. „Hier ist nichts als Begegnung, der man sich nicht entziehen

⁷⁰⁷ Gernot Böhme, „Über die Physiognomie des Sokrates“, in: ders., *Der „Typ“ Sokrates*, Frankfurt am Main 1988, S. 123.

⁷⁰⁸ Vernant, *Zwischen Mythos und Politik*, a. a. O., S. 222.

⁷⁰⁹ Ebd.

kann; unverrückbares, bannendes Gegenüber.“⁷¹⁰ Insofern zeigen uns viele rituelle und mystische Darstellungen vor allem im Zusammenhang mit dionysischen Motiven den Blick in das Antlitz der Maske nur indirekt, über eine Spiegelung.⁷¹¹ Offensichtlich glaubte man, die Maske dadurch ihrer Kraft und Einflussmöglichkeit berauben zu können. Nach Gallistl wird „ein maskenhaftes Schreckbild zuerst evoziert, um es in der Betrachtung des Spiegelbildes wieder entkräften zu lassen.“⁷¹² Wird der direkte Blick ins Antlitz der Maske gewagt und der *Bruch mit dem Leben* dennoch aufgehalten, erscheinen Gesicht des Toten wie Maske isoliert vom Betrachter und, mehr noch, von der Gruppe der Betrachtenden.⁷¹³ Toter wie Maske stehen dann nach Vernant neben und über der Gemeinschaft, „einzig durch die Tatsache, dass die dargestellte Persönlichkeit für diese ganze Gesellschaft sinnbildlich ist.“⁷¹⁴ Auch wenn dieser Schluss überfallartig und ohne Herleitung erfolgt, ist er für die Figur/Maske des Ahnen bzw. des Gründungsheroen nach unseren o. g. Erörterungen nachvollziehbar. Für die Theatermaske ist eine Plausibilität noch nachzuweisen.

Bisher können wir feststellen: Totentier, Ahnenmaske und Totenmaske sind identitätsbildend für die Menschen der mythologischen Zeit. Aus den Bezugssystemen, die sie stiften, leitet der Einzelne seine Herkunft und Bestimmung ab. Aber auch Gruppe, Clan und Familie scharen sich

⁷¹⁰ W. F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt 1960, S. 84 „Erst von hier aus müssen wir es verstehen, dass die Maske, die immer ein heiliger Gegenstand war, auch vor das menschliche Gesicht genommen werden konnte, um den erscheinenden Gott oder Geist darzustellen.“ Ebd.

⁷¹¹ B. Gallistl analysiert in seiner Besprechung der Maskenszene des Pompejaner Mysterienfrieses den Spiegel, in dem Perseus die Gorgo-Maske betrachtet, in doppelter Funktion: An der Schwelle zum Jenseits dem Antlitz der Todesgöttin ausgeliefert, das er mit Hilfe des Spiegels als Scheinbild entlarvt, steht dieser positiv „als Zeichen der Regeneration und Wiedergeburt (in Anlehnung an seine altägyptische Gleichsetzung mit der Sonne und dem Leben, *anch*) wie auch des Übergangs.“, Bernhard Gallistl, *Maske und Spiegel. Zur Maskenszene des Pompejaner Mysterienfrieses*, Hildesheim 1995, S. 28.

⁷¹² Ebd.

⁷¹³ Im Grunde erscheint die Distanzierung als weitere Möglichkeit (neben dem Spiegelblick), sich dem bedrohlichen Sog der Maske zu entziehen.

⁷¹⁴ Vernant, *Zwischen Mythos und Politik*, a. a. O., S. 222.

hinter ihnen. Insofern sind sie Zeugnisse für Geburt, Leben und Tod. Erst später, unter dem Einfluss der Stoiker (seit 300 v. Chr.) und mehr noch unter dem der Moralphilosophen (200 v. Chr.), beginnen sich die Begriffe und damit auch ihre Gehalte voneinander abzulösen. Figur und Charakter (*personnage*) trennen sich zunehmend vom Wesen oder wahren Gesicht (*persona, propóson*), was Bürger und juristische Person, aber auch den Einzelnen in seiner Nacktheit meint. Durch die Moralphilosophen wird diese Dimension noch um die Bedeutung eines bewussten, freien und verantwortlichen Wesens erweitert, womit das Selbstbewusstsein zur Ausstattung des Menschen hinzutritt. Erst jetzt ist er wirklich und für sich handlungsbereit und entscheidungsfähig. Am Beispiel der Tragödie sehen wir, wie im fünften Jahrhundert vor Christus diese Frage zwar im Raum steht, aber keinesfalls beantwortet wird. Die Maske wird zum Focus der Handlung, indem sie als *imago* und *eikón* die dramatische Person verkörpert, während der Schauspieler den verblichenen Körper ersetzt, der dem starren Gesicht zu einem erneuerten Leben verhilft, dem aber Bruch und Abgrund als Dauerfaszinosum eingeschrieben sind. Erst das Christentum sollte dem Darsteller die Maske herunterreißen, um dahinter den bloßen Menschen freizulegen: *ecce homo!*

Im Gegensatz dazu steht die kultische Maske. Ihre Wurzel liegt im Tierischen, Triebhaften, sucht daher Bewegung, Rhythmus, Rausch und Ekstase. Indem sie den Raum erobert, beginnt sie zu leben, fordert gebieterisch zum Leben auf; repräsentiert ein flüchtiges Wesen, das sich gleichzeitig in *zupackender Gegenwart*⁷¹⁵ und entschiedener Abwesenheit zeigt.⁷¹⁶ Mehr und in stärkerem Maße erreicht sie den Betrachter mit ihrer „muskulären Botschaft“⁷¹⁷, indem der ihr „seinen eigenen Körper als Wirkfläche zueignet“⁷¹⁸, so dass er sich ihr angleichen kann.⁷¹⁹ Und

⁷¹⁵ Ebd.

⁷¹⁶ Diese Zweideutigkeit haben wir im Dionysos-Kult bereits beobachtet.

⁷¹⁷ Olschanski, *Maske und Person*, a. a. O., S. 118.

⁷¹⁸ Ebd.

⁷¹⁹ Olschanski vergleicht diese Zirkularität der körperlichen Angleichung mit vergleichbaren Phänomenen im Sport, allerdings mit dem Unterschied, dass hier durch einen „reflektierenden Reflex, in dem Aktivität und Passivität, Projektion und Rezeptivität zusammenfließen“, eine „höhere Stufe“ der Angleichung erreicht wird: hier „geht es nicht um Ähnlichkeit, sondern um

diese Angleichung, die mehr den Charakter einer Anverwandlung annimmt, geht weit über dasjenige hinaus, was die Maske an Körperlichem aufzuweisen hat: ungeahnte Bewegungsmuster, Phantasiegebilde, unmenschliche Töne und Schreie, endlos anmutende Rhythmen werden inkorporiert. „Es kommt zu einer von der Maske vorgezeichneten Phantomwahrnehmung“⁷²⁰ Diese setzt im Betrachter Energien in Gang, die ihn zum Akteur des Geschehens, zum Spieler, zum Darsteller machen. So bildet die Maske den Katalysator für ein Geschehen, das den Raum verwandelt und die Zeit aus den Angeln hebt, *extemporiert*. Die hinter ihr liegende Leerstelle wird durch ihren Träger gefüllt. Seine Bewegung, sein Rhythmus füllen die Leere durch Hintergründigkeit, die mit Leichtigkeit in den umgebenden Raum ausstrahlt. Durch diese Füllung fasst sich die Maske als Gedanke und ist so in der Lage, sinnliche und spirituelle Wirkung zu erzielen. Wesentlicher Grundzug ihres Gedankens ist der Verweis auf die Auflösung, den Tod, aber indem sie gleichzeitig auf eine Möglichkeit der Transformation verweist, findet der Betrachter Trost

„ [...] in dem Wissen, dass in und hinter seinem Untergang das Unzerstörbare liegt, das Kern und Wesen seiner selbst ausmacht. Erlöst wird er vom Untergang, wenn er sich eins fühlt nicht mit der Maske, sondern mit deren allesdurchdringender ewiger Substanz.“⁷²¹

Diese von der Maske evozierte Wirkung betrifft aber nicht nur den Betrachter, sondern in viel stärkerem Maße noch ihren Träger. Bisher haben wir vor allem die Maske im Dialog mit dem Gegenüber betrachtet. In Riten und kultischen Maskenspielen stellt die Beziehung zwischen Träger und Maske jedoch den Kern des Ereignisses dar. Er, wie auch der Besitzer der Maske, die nicht immer identisch sind, unterliegen einem

Identität [...]. Es kommt zu einer Oszillation zwischen Identität und Ähnlichkeit, zwischen Schärfe und Unschärfe, zwischen Präsenz und Erinnerung, zwischen Gegenwart und Vergangenheit als zwischen Momenten, die sich wechselseitig akzentuieren.“ Ders., *Maske und Person*, a. a. O., S. 120. Im Wesentlichen überträgt er hier konstituierende Elemente der Theorie des Spiegelstadiums von Lacan auf den Wirkungsmechanismus der Maske.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Heinrich Zimmer, *Philosophie und Religion Indiens*, Frankfurt 1988, S. 313.

Kodex von Regeln und Tabus, der für den Außenstehenden kaum zu durchschauen ist.⁷²² Nur dessen strikte Einhaltung garantiert aus numinoser Sicht die Wirkung der Maske. Wesentlich für das Verhältnis ist die Tatsache, dass die Maske Besitzer und Träger zugleich auszeichnet und gefährdet. Einerseits überträgt sie Kräfte und Macht, die seine Stellung im sozialen Verband stärken, zugleich verwehrt sie sich aber dem Automatismus der Übertragung. Hat die Maske ihre Wirksamkeit verloren, oder ist ihr Träger außerstande, sie weiterhin zu mobilisieren, büßt er unweigerlich seine erst durch sie erhaltene soziale und religiöse Stellung ein. Er lebt also von und durch die Maske; deshalb ist ihm an der regelmäßigen Aktualisierung ihrer Wirkkräfte in neuerlichen Ritualen gelegen.

Die Tragödie nimmt die starre Maske mit all dem auf, was sie an Hintergründigem in ihrer vermeintlichen Leere verbirgt. Und indem der Spieler sie aufsetzt, haucht er ihr zupackende Gegenwart ein, *Präsenz*, verwandelt sie *zum tanzenden Stern*, dem die gläubige Gemeinde willentlich folgt. Tragische Maske und rituelle Maske stehen seitdem im Kampf um Statik und Bewegung, um Hiersein und Abwesenheit. Indem die rituelle Maske das Lachen gewinnt, wird sie zum Pendant der tragischen Maske, die allenfalls Heiterkeit zulässt.

4.1.3 Blut-Fluss: *agon & tragos*

Auf die Konflikte und Kämpfe im Alltag der Menschen und im gesellschaftlichen Leben der Polis gab die Geheimlehre keinerlei Antworten. Und diese Kämpfe waren blutig und brutal. Es floss Blut im Übermaß. Vergossenes Menschenblut erfordert eine besondere Reinigung. Analog Euripides' „durch Mord den Mord vertreibend“⁷²³, musste Blut vergossen werden. Das geschah meist dadurch, dass Tierblut anstelle des

⁷²² Verwiesen sei auf die umfangreichen Untersuchungen der Autoren W. F. Otto, Lévi-Strauss, Marcel Mauss, Heinrich Zimmer, Walter Burkert u.a., die sich mit diesen spezifisch ethnologischen Fragen beschäftigt haben.

⁷²³ Euripides, *Iphigenie in Tauris* 1197.

menschlichen über die Befleckten rann.⁷²⁴ Nach W. Burkert hängt der gesamte Mythos vom Tod des *Agamemnon* mit dem Opferritual zusammen, „einem Stieropfer [...] ähnlich wie der Tod der *Medea*-Kinder mit dem Ziegenopfer beim Akraia-Fest in Korinth“⁷²⁵. Auf drei im Louvre ausgestellten Vasenbildern sehen wir, wie *Medea* ihre Kinder am Altar erschlägt.⁷²⁶ Im Monolog sagt sie dazu: „Wem es aber nicht verstattet ist, bei meinem Opfer zugegen zu sein, der sehe selbst zu.“ (*Euripides*, 1053 ff.)

Mit dieser Reinigungspraxis befinden wir uns beim institutionalisierten Ritus, der nicht mehr nur den Einzelnen oder dessen Familie, sondern die gesamte Polis betrifft. In ihm findet sie sich als Gemeinschaft, um aus gemeinsamen Impulsen der Aggression, die durchs Ritual gesteuert werden, sich ihres Zusammenhangs zu versichern.⁷²⁷ Der Gemeinschaft stiftende Akt des Jagens und Tötens wird durch das Ritual der blutigen Opferung ersetzt. Todesangst als mimetischer Akt der Einfühlung mit dem Opfer und Tötungsrausch als gemeinsamer Impuls der Jäger bzw. Krieger gehen eine paradoxe Synthese ein, die geprägt ist von Schock und Schuld. Täterrolle und Opferrolle vereinigen sich in jedem Teilnehmer, und weil das Leben sich behaupten muss, setzt es den tatsächlichen Tod (des Opfers) voraus. Dieses Opfer ist in der Regel ein Tier, aber es stirbt anstelle des Menschen.⁷²⁸ Das Ritual zeigt sich erneut in seiner doppelten Funktion: Es stiftet und erneuert die Gemeinschaft, indem es intensivstes kollektives Erleben mobilisiert, und rührt gleich-

⁷²⁴ Vgl. Aischylos, *Eumeniden* 283 und 449 am Beispiel des Orest. Wir sehen diesen aber auch auf bekannten Vasenbildern bei diesem Vorgang.

⁷²⁵ W. Burkert, *Griechische Tragödie und Opferritual*. In: ders., *Wilder Ursprung*, a. a. O., S. 29.

⁷²⁶ Die 3 Vasenbilder stehen im Louvre K 300.

⁷²⁷ Schon in den frühesten Stammesgesellschaften definierten sich die ersten „Männerbünde“ über das gemeinsame Töten der Jagdbeute. Gerade in den Gesellschaften, die sich durch den Betrieb des Ackerbaus von der Jagd entfernt haben, und in denen der Akt des gemeinsamen Tötens sekundär geworden ist, sind blutige Riten ins Zentrum der Religion gerückt. Vgl. Walter Burkert, *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin 1972.

⁷²⁸ In der Tragödie stirbt der Mensch, wenn auch nur fiktiv. Die inneren Vorgänge von Schock und Schuld, die dann auch auf einer neuen Ebene der Teilnahme den Zuschauer ergreifen, sind jedoch identisch.

zeitig bei jedem Einzelnen an die Grundlagen seiner menschlichen Existenz. Dieser erlebt sich selbst im Spannungsfeld von opfern um zu überleben und geopfert werden, um anderes Leben zu sichern. Wegen seiner ambivalenten Gefühlslage muss er zunächst die Tötungshemmung überwinden, indem er Schuld, Reue und Scham zum Ausdruck bringt; letztlich setzt sich bei ihm aber die „schauerliche Faszination des Blutvergießens“⁷²⁹ durch und mündet im Schauer, der sich nach vollbrachter Tat „im Gefühl des natürlichen Wohlbefindens“⁷³⁰ löst.

An vielen Beispielen ließe sich die gängige Praxis, Tieropfer anstelle von Menschenblut zu vergießen, ausführlicher darstellen. W. Burkert zeigt auf, dass „die Vernichtung des Lebens als das sakrale Zentrum der Handlung“⁷³¹ bis in die Epoche der Tragödie praktiziert wurde. An der *thymele*⁷³² genannten Stelle des Tanzplatzes wurde auch noch in historischer Zeit ein *tragos* geopfert. Ob der Bock dabei stellvertretend für Dionysos starb, oder als dessen Feind, als Verkörperung eines Jahres-Dämons oder gar des sterbenden Königs getötet wurde, geht aus den antiken Quellen nicht klar hervor. Es ist durchaus möglich, dass es unterschiedlich gehandhabt wurde. Deshalb ist es bemerkenswert, dass der „stiertreibende Dithyrambos“ in Athen nachweislich erst nach der Konstituierung des Theaters eingeführt wurde.⁷³³ Demnach gab es in Attika die Tragödie, bevor die Bockschöre dort auftraten. Gleichwohl wurde auf der *thymele* im Bezirk des Dionysos Eleuthereus der *tragos* geopfert und die *tragödia* aufgeführt. Daraus ergibt sich, dass der Versuch, aus historischen Belegen eine lineare und somit rational nachvollziehbare Entwicklung abzuleiten, zu keinem Verständnis der Vorgänge führt.⁷³⁴

⁷²⁹ Burkert, *Wilder Ursprung*, S. 23.

⁷³⁰ Ebd., S. 22.

⁷³¹ Ebd. Vgl. auch ders., *Homo Necans*, a. a. O.

⁷³² Schon in der Antike rätselte man über seine Bezeichnung, schwankte mithin zwischen Altar und Podium. Vgl. W. Burkert, *Wilder Ursprung*, Anm. 32, S. 34. Er kann durchaus eine Doppelfunktion erfüllt haben.

⁷³³ 508/510 v. Chr., Vgl. *Marmor Parium* A 46 (Jacoby, S. 999). Nach W. Burkert „besteht kein Anlass, mit früheren Dithyrambos-Aufführungen in Athen zur Zeit des Peisistratos zu rechnen.“ Ders., *Wilder Ursprung*, Anm. 33, S. 35.

⁷³⁴ K. Hübner, der die Theorie der „Bockschöre“, (als Böcke verkleidete Chöreute) vertritt, weist darauf hin, dass die Übernahme des Namens und der

Wir können nur feststellen: Es gibt die Opferpraxis des *tragos*, die einen Bezug zu Dionysos hat. Und vor der eigentlichen Opferung vollzieht sich ein Menü choreographischer, musikalischer, emotionaler und sozialer Vorgänge.

Deshalb kommt E. Cassirer in seiner Analyse der Kulte zu dem Schluss, dass sie „kein bloßes Schaustück oder Schauspiel“ sind, vielmehr „ist“ der Tänzer der Gott, „wird zum Gott“, es handelt sich demnach um „keine bloße nachahmende Vorstellung, sondern es ist der Vorgang selbst und sein unmittelbarer Vollzug, es ist ein *dromenon* als ein reales und wirkliches, weil durch und durch wirksames Geschehen.“⁷³⁵ In diesem Zusammenhang treffen wir auf die Gegenüberstellung der Begriffe *euphrosýne* und *hedoné*, die auf der Ebene der Darstellung ein Äquivalent zu *eidólon* und *eikón* auf der bildlichen Ebene bilden. Wieder geht es im Kern um das gefüllte *wahre* Göttliche und sein Pendant, das oberflächlich Profane. Der Tanz des gegenwärtigen Chors schließt sich mit dem mythischen Geschehen zusammen. Der Mythos wird durch die Verschmelzung zum Augenblick, der für die Götter Ewigkeit ist. Alle Handlungen und Vorgänge folgen dem gleichen Schema: Bevor etwas vollzogen wird, muss der *Anschluss* an das Göttliche sichergestellt sein, sonst ist es umsonst. Dieser Anschluss war mit Sicherheit keine Sache des Glaubens oder gar der Konvention, sondern des Erlebens und Erfühlens, einer *Epiphanie*. Es passiert etwas in und mit dem Kultteilnehmer, das er selbst spürt und das sein Gegenüber an ihm *wahr nimmt*, er ist verwandelt. Es ist der gleiche Mechanismus, in dem der Schauspieler *im Anderen seine Figur findet*, mittels dem der involvierte Zuschauer diesen Vorgang *sympathisch* begleitet.⁷³⁶

Form erfolgt sein mag, die inhaltliche Ausrichtung aber verändert wurde. „So hießen ja auch die im Chor hinten stehenden *Psileis*, die Leichten, womit auf dessen Entstehung aus der singenden militärischen Einheit verwiesen wird, wo die Leichtbewaffneten in den rückwärtigen Reihen aufgestellt waren. Und doch erinnern diese *Psileis* weder in ihrem Äußeren noch in ihrer Aufgabe an die ehemalige Rolle.“ Ders., *Die Wahrheit des Mythos*, a. a. O., S. 216.

⁷³⁵ Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen II*, a. a. O., S. 52.

⁷³⁶ Von daher ist die Thematik der Nachahmung im Mythos nicht nur auf jene Teilnehmer beschränkt, die als Priester, Zeremonienmeister etc. etwas darstellten, z. B. den Gott oder Heroen und eins mit ihm wurden, was J. Harrison bis auf den Idealtypus des ursprünglichen Naturgeistes, den *eniautos-*

Vor dem Opferritual aber gibt es den Kampf um den Preis des Bocks, der von *tragodoi*⁷³⁷ ausgefochten wird. Dieser wird dann dem göttlichen Patron des Festes, Dionysos, geopfert. Dem Sieger winkt der *tragos* als Preis, der später dem Gott geopfert wird. Damit schließt sich der Kreis: Jenes Tier, das dem Gott auf ganz besondere Weise verbunden ist, das ausgewählt wurde, um den Ablauf des Kults zu begleiten, zeigt mit seinem Tod die erneuerte Verbindung mit dem Göttlichen auf.⁷³⁸ Dabei spielt es keine Rolle, ob der Bock nun des Dionysos erbitterter Feind und sein Tod demnach ein Triumph ist der (göttlichen) Aggression, oder er als dessen Repräsentant mit seinem Tod als Mysterium auf den mythologischen Tod des Gottes selbst verweist.⁷³⁹ Immer vereinigen sich alle Beteiligten in der Grundsituation des Opfers, und gemeinsam erfahren sie sich selbst aus verschiedenen Perspektiven im Angesicht des Todes.

Der Weg zur Tragödie mit ihrer Chorlyrik und ihrer aus dem Mythos adaptierten Handlung ist zwar noch weit, aber wir finden im Ritus des Tieropfers das Rüstzeug vor, mit dem später das Drama seine Handlung schultern kann: Die erwähnte *Unschuldskomödie* als Klage am Opfer treffen wir als *kommos* im Zentrum der Tragödie wieder. Ihre Darsteller tragen Masken, um ihre Identität zu verbergen, noch heute trägt sie u. a.

daimon zurückführt (*Themis*, a. a. O., S. XVI.), sondern das gesamte Ereignis ist durchsetzt von einem Nachahmungsmechanismus, der alle erfasst.

⁷³⁷ U. a. J.-P. Vernant, aber auch W. Burkert haben eindeutig nachgewiesen, dass die Übersetzung Bocksgesang, im Sinne der singenden Bockgestalten falsch ist. Wir wollen dieser Auseinandersetzung nicht weiter nachgehen, tendieren jedoch zur Auffassung jener, die darin „Gesang um den Bock“ statt „singen in Bocksgestalt“ sieht. Vgl. Burkert, *Wilder Ursprung*, a. a. O., S. 15.

⁷³⁸ Aischylos beschreibt in den *Edonoi*, fr. 115 (Werner, 592 f.), wie das nachgeahmte Gebrüll des Stiers („In wütigen Stiers Ton, so brüllen dröhnend / Aus dem Dunkel furchtweckende Masken auf [...]“) bei den Teilnehmern des Festes das Gefühl der *Nähe des Gottes* („schwärmend mit ihm“) erweckt. Wir müssen uns vergegenwärtigen, dass die Tötung des Tiers mit dessen Todesschreien einherging.

⁷³⁹ Das ist beim Stieropfer mit Sicherheit der Fall gewesen, da der Stier als Verkörperung des Dionysos galt.

aus diesem Grund auch der Henker.⁷⁴⁰ Bei Opferhandlung wie Tragödie mobilisiert die Flöte, *aulos*, die Phasen höchster Erregung. Tanz und Gesang begleiten den Weg des Opfers in den Tod. Im Augenblick seines Todes erlebt die Gemeinde ihre höchste Erregung angesichts des Schauers, der sie ergreift. Entladung von dieser *Leidenschaft* mit dem Resultat naturhaften Wohlbefindens signalisiert Reinigung und Wiedergeburt. Das Osterlamm ist geschlachtet, der *Mensch gewordene* göttliche Leib hat sich aufgelöst, die ihm innewohnende Seele freigegeben; das Göttliche ist wieder *aufgestanden*. Die Bezüge der christlichen Osterfeier zu diesem vorchristlichen Erbe sind unübersehbar. Nur der Leichnam des getöteten *Sündenbocks*⁷⁴¹ bleibt zurück.

Ist der gesamte Vorgang des Opferrituals etwa ein Probelauf, der das eigene Schicksal des Vergehens vorwegnimmt, erfahrbar macht? Will der Mensch am Opfertier miterleben, was ihm droht, um sich darauf einzustellen, sich dafür zu konditionieren? Experimentieren nicht aus dem gleichen Grunde auch heute noch Menschen an anderen Lebewesen, Tieren und Mitmenschen, um den Tod zu erforschen? Reißen kleine Kinder (vornehmlich Jungs) nicht auch aus sehr ähnlichen Beweggründen *den Fliegen die Flügel aus*? Nach Meuli ist opfern nichts anderes als „rituelles Schlachten“⁷⁴². Die sesshaften Menschen des Neolithikums haben die Praxis der rituellen Tötung von den vorzeitlichen Jägern übernommen. Auch wenn die praktische und religiöse Notwendigkeit sich aus den veränderten Lebensbedingungen gar nicht mehr ergab: sie war sekundär geworden. Etwas anderes, völlig Neues hatte sie abgelöst.

⁷⁴⁰ Kein Glied eines tragischen Chores wird jemals mit seinem individuellen Namen benannt.

⁷⁴¹ Auf die Debatte der klassischen Philologie um die in historischer Zeit noch gängige rituelle Tötung von Menschen, die nach Rhode u. a. bei den *Targelien* ionischer Städte wie bsw. Athen stattfand wollen wir hier nicht näher eingehen. Vgl. Stengel, *Hermes* 22, 86 ff. Möchten aber mit Rohde darauf verweisen, dass es sich nach Harpocratos (*fr.* 180, 19) um ohnehin Verurteilte handelte. Nach Hipponax wurden in Athen diese Opfer getötet und verbrannt oder gesteigert (*fr.* 20 und 37). Bei Philostratos lässt Apollonius von Tyana zu Ephesus einen alten Bettler, der als Pestdämon galt, zur „Reinigung“ der Stadt vom Volk steinigen (*V. Ap.* 4, 10). Vgl. Rohde, *Psyche*, a. a. O., Anm. 3 u. 4, S. 366 f. Vergleichbare Aktionen haben wir bei uns vor einigen Jahren in Rostock, Mölln etc. auch erlebt.

⁷⁴² Ebd., S. 223.

Womöglich war es ein stetes Bedürfnis, die archaische Erfahrung des Schlachtens mit der rituellen Form des Tötens wach zu halten. Und damit auch die Fähigkeit, unmittelbare Todeserfahrung jederzeit willentlich herbeiführen zu können? Mit dem tödlichen Stich oder Axthieb führt der Opfernde sein Opfer an die Schwelle des Todes, erlebt dessen Schrecken und Widerstand im Angesicht des Risses, hört dessen Schrei und Klage, verfolgt nach der letzten machtlosen Gegenwehr die darauf folgende Resignation als völlige Entspannung. Es ist *vollbracht*. Er hat diese Phasen nicht nur als Beobachter verfolgt, sondern die Intensität und Einmaligkeit des Vorgangs lässt ihn alles im *wahren Sinne* mit erleben. Er *geht mit* bis zum letzten Aufbäumen, erst dann trennen sich die Wege. Das Opfer hat *aufgegeben*, der Täter *kehrt zurück* in den Alltag und beginnt den leblosen Leib zu zerteilen.

4.2 Mimesis als Zugang zur Welt

Aufsuchen, Entblößen, Herstellen von Ähnlichkeiten und Kontakt bestimmten das magische Verhältnis zur Welt; deren Entdeckung und Erforschung waren überwiegend sinnlich geprägt. Die Natur sprach, auch die eigene/das Selbst. Rudimentäre Erkenntnis resp. Erforschen war Dialog, dessen Träger das leibliche Selbst, weniger die Sprache. Nach W. Benjamin war *Sprechen* eine „Artikulation des Gestus“, weil der *Sprechapparat* dem „Umkreis körperlicher Mimik“ angehört, „deren ursprüngliches Substrat eine Ausdrucksgebärde war.“ Darin zeigt sich der *physiognomische Charakter* von Sprache.⁷⁴³

⁷⁴³ Vgl. Walter Benjamin, „Probleme der Sprachsoziologie“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt am Main 1980, S. 478. Auch seine Zuordnung der Sprache zum Körperlichen ändert nichts an der Tatsache, dass bei ihm Mimesis dieses Medium benötigt, also nicht unmittelbar wirken kann. Für ihn ist Sprache die „höchste Stufe des mimetischen Verhaltens und das vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit.“ In sie sind die zivilisatorisch frühen Kräfte „hineingewandert, bis sie soweit gelangen, die der Magie zu liquidieren.“ Daraus erklärt sich die Universalisierung der Mimesis in der Moderne. Vgl. Walter Benjamin, „Über das mimetische Vermögen“, in: ders., G S II, a. a. O., S. 213.

Für A. Gehlen bringt die Sprache aus einer weltoffenen *Antriebsstruktur* heraus „Inneres und Äußeres auf *eine* Ebene, nämlich ihre eigene.“⁷⁴⁴ In diesem Prozess dringt die Außenwelt ins Innere, setzt sich darin fest, formt dort Bedürfnisse und Wünsche. Diese verschmelzen wiederum mit den von außen kommenden Phänomenen. Wechselseitige Erschließung von Innen und Außen bildet danach subjektive Strukturen. Der Mensch macht sich der Außenwelt ähnlich und ändert sich während dieses Vorgangs selbst.

Dieser Prozess zeichnet sich aus durch gegenläufige Phasen aktiver und passiver Natur, nach Benjamin solche des *Sichfindens* und *Sichverlierens*, die wir im Ablauf des Performativen ja ebenfalls beobachteten. Das setzt voraus, dass sich in der Natur „*vergessenes Menschliches*“ befindet, das „nicht durch Arbeit gestiftet wird.“ Benjamin nennt es *Aura*. Sie gründet sich in einer Ähnlichkeit zwischen Welt und Mensch, sowie der Fähigkeit des Menschen, sich der Welt als *vergessener Menschlicher* ähnlich zu machen (durch Mimesis), als auch die der Welt, den Menschen *anzuschauen*. Insofern bezeichnet *Aura* Erinnerung an etwas vordem Heiliges, die als „sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit“ in *Nu* aufblitzt und sich einer Verortung entzieht.⁷⁴⁵ Benjamin bindet die Möglichkeiten dieses *anderen Wissens im Nu* ausschließlich an (körpergebundene) Sprache, weil durch sie Mensch und Welt verbunden sind, entzieht demzufolge sein mimetisches Konzept jedoch einer umfassenderen leiblichen Ausrichtung, indem er es vom Medium Sprache abhängig macht.⁷⁴⁶

Dagegen ordnen Adorno und Horkheimer in *Dialektik der Aufklärung* Mimesis den zentralen Fähigkeiten und Möglichkeiten des Menschen zu. In der Genese des Subjektiven, wie in der Herausbildung von Erkenntnis und Reflexivität spielt sie danach die entscheidende Rolle. Um dem Schrecken der Natur zu entkommen, der das allmählich entstehende Selbst bedroht, sucht der Mensch die Flucht in der Angleichung *an* diese

⁷⁴⁴ Arnold Gehlen, *Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Frankfurt am Main 1974, S. 257.

⁷⁴⁵ Vgl. W. Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, in: GS II, a. a. O., S. 378 f. Die Parallelen zur Unschärfe-Relation sind offenkundig.

⁷⁴⁶ In dieser Tendenz folgt ihm u. a. auch J. Derrida, dessen *Aufpflanzungs*-Konzept wir im Zusammenhang mit dem Performativen bereits erwähnten. Vgl. Kap. 2.2.6.

durch Mimikry.⁷⁴⁷ Es ist also zunächst ein Schritt der Regression, eine Art Erstarrung, die Freud als Todestrieb⁷⁴⁸ interpretiert. Um der Bedrohung resp. Auflösung des Selbst durch die Natur zu entgehen, kehrt der Mensch von sich aus in sie zurück, „der er sich mit unsäglicher Anstrengung entfremdet hatte und die ihm eben darum unsägliches Grauen einflößte.“⁷⁴⁹ In diesem *von sich aus*, das womöglich schon Spuren des Willentlichen enthält, verbergen sich rudimentäre Ansätze von Selbstbehauptung, die nach Horkheimer/Adorno auch Ausgangspunkt für die Herausbildung des Subjektiven sind. Der Mensch erfährt sein Selbst als Differenz zur Natur, aus der sich ja sein Selbst erst erhärtet, die ihn zugleich aber mit Auslösung und Tod bedroht. Für S. Freud erwächst daraus eine Spannung, die nach Aufhebung und Rückkehr zum Anorganischen ruft, das als *Glücksversprechen* lockt. Deshalb arbeiten nach Freud Lustprinzip und Todestrieb aus dem gleichen Impuls, mit der Folge, das Tod, Regression, Destruktion und Glück sich ergänzen und eine wichtige Dynamik im Zivilisationsprozess bilden. Antigones Sterbemonolog ist eindrucklichste Bestätigung für diese These.

Nach Horkheimer/Adorno erfährt triebhafte Mimikry eine Entwicklung hin zur steuerbaren Mimesis, die von ihrem Träger dann auch intendiert und organisiert wird. Damit einher geht ein kontrollierender Umgang mit der (äußeren) Natur aber auch mit dem (inneren) Trieb, der das Ergebnis des mimetischen Vorgangs als Verdopplung erscheinen lässt, als mehr oder weniger optimierte Ausgabe des vorgegebenen Objekts. Indem sich somit eine „organisierte Handhabung der Mimesis“⁷⁵⁰ herausgebildet hat, ist der Mensch in die magische Phase seiner Entwicklung eingetreten. Riten entwerfen Szenarien, deren Vorgaben als Bann die Natur zur Folgschaft zwingen sollen. Trotz Verdopplung bleibt jedoch in dieser Phase der Entwicklung die Gleichartigkeit zwischen Subjekt und Objekt gewahrt. Ja, die mimetischen Prozeduren der Magie zielen geradezu darauf, das Eine im Ganzen und das Ganze im Einen zu

⁷⁴⁷ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, a. a. O., S. 162.

⁷⁴⁸ „Es muß vielmehr ein alter, ein Ausgangszustand sein, den das Lebende einmal verlassen hat und zu dem es über alle Umwege der Entwicklung zurückstrebt [...]. *Das Ziel alles Lebens ist der Tod* und zurückgreifend: Das Leblose war früher da als das Lebende.“ Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Studienausgabe Bd. III, Frankfurt am Main 1975, S. 248.

⁷⁴⁹ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*; a. a. O., S. 31.

⁷⁵⁰ Ebd., S. 213.

sehen, weil erst durch die Affinität zwischen den Dingen die Magie ihren universellen Charakter, damit auch ihre Wirksamkeit sichert.⁷⁵¹

Der Mensch der mythischen Zeit opfert deren Mächten, um ihr Wohlwollen gegenüber seinen magischen Praktiken zu sichern. Der Entmythologiesierung wird ein anderes Opfer gebracht: die Affinität zur Natur als *wesentlichem* Teil seines leiblichen Gegebenseins und somit auch zu sich selbst.

4.2.1 *mimesis* – Begriffsentfaltung

Mimesis zeigt sich in der Antike bereits in jener Vielschichtigkeit, die zu allen Zeiten Anlass für Missverständnisse und Fehlinterpretationen hinsichtlich ihrer Funktion und Wirkung gab. Platon findet mit *Nachahmung*, *Darstellung* und *Ausdruck* drei Bedeutungsdimensionen vor, die zunächst von ihm selbst und in seiner Nachfolge v. a. von Aristoteles im Hinblick auf die Tragödie und die Kunstproduktion ganz allgemein weiter differenziert werden. Zunächst ist der Begriff auch keineswegs auf Kunst, Dichtung und Musik beschränkt, sondern findet seine Anwendung in vielen außerästhetischen Bereichen. Durch die streitbaren Debatten zwischen der Philosophie, der Rhetorik und dem Theater grenzt er sich quasi eigendynamisch auf die künstlerischen Bereiche ein, um dort einen Bedeutungshorizont zu eröffnen, auf den sich alle abendländischen Auseinandersetzungen seither beziehen.

Es erstaunt, dass der Begriff bei Homer und Hesiod nicht auftaucht, stattdessen in deren Schriften Nachahmung mit dem bereits erwähnten Begriff *eidolón* ausgedrückt wird. Die früheste Bezeugung von *mimesis* stammt aus dem Delischen Hymnus und steht eindeutig im Zusammen-

⁷⁵¹ Nach Horkheimer/Adorno ermöglicht allein das mimetische Verhältnis zwischen den Dingen, das eine mit dem anderen zu beeinflussen. Vgl. *Dialektik der Aufklärung*, a. a. O., S. 26. Auch wenn dieses Verhältnis nach den Gesetzen der Logik einer Täuschung unterliegt, weil es der menschlichen Imagination entspringt, ist die Wirksamkeit davon nicht berührt. Diese Täuschung schreibt sich fort in der Kunst, die nach Adorno diese Täuschung allerdings zugibt: „Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein.“ Th. W. Adorno, *Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main 1951, S. 298. Zu fragen bleibt, ob die Kategorien Lüge und Wahrheit in diesem Zusammenhang angebracht sind.

hang mit Tanz und Musik.⁷⁵² Koller zieht daraus den Schluss, Mimesis sei ursprünglich „Darstellung, Ausdruck mittelst der Laute und Gebärden“, im Bereich der Musik „mittelst Tönen und tänzerischen Figuren“. ⁷⁵³ Diesem Ansatz, der sich durch Platon bestätigt fühlen kann, stellt sich G. F. Else entgegen. Er analysiert alle aus dem 5. Jahrhundert auffindbaren 63 Textstellen mit einem Wort der *mimeisthai*-Gruppe und stellt zunächst, wie auch G. Sörbom fest, dass nur 19 von ihnen in einen ästhetischen Kontext gehören. ⁷⁵⁴ Der Ursprung liegt für ihn im Wort *mimos*, das zuerst in der dorischen Einflussphäre Siziliens auftaucht und einen Vortrag im Sinne einer Darstellung durch eine oder mehrere Personen meint. Viele Textstellen, in denen der Bezug zum *mimos* gegeben wird, verweisen aber auf zwei Bedeutungen: eine bestimmte Form des Handelns oder Aufführens und Darstellung einer sich entsprechend verhaltenden Person.

Der Begriff gilt demnach als Gattungsbezeichnung und dafür, wie der Mime agiert, „wie Menschen im *mimos* genannten Spiel“⁷⁵⁵ handeln, was später als *mimeisthai* bezeichnet wird. Während erstere Bedeutung im fünften Jahrhundert zunehmend an Einfluss verliert⁷⁵⁶, erfährt letz-

⁷⁵² Vgl. Helmut Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954, S. 13. In einem Fragment des Pindar. Aischylos verwendet den Begriff *mimos* für den Akteur des bacchantischen Kultes. Auch spielen Darstellung durch Tanz und Musik eine zentrale Rolle. Koller zeigt seine Verwunderung über das Fehlen des Begriffs bei Homer auch deshalb, weil die metrische Gestalt von *mimeisthai* sich sehr wohl in die meisten Formen des Hexameters einfügen ließe. Er zieht aber nicht wie J. B. Hoffmann den direkten Schluss, das Grundwort sei aus dem altind. *máyá* übernommen. Vgl. *Etymologisches Wörterbuch der Griechen*, München 1950.

⁷⁵³ Vgl. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, a. a. O., S. 25.

⁷⁵⁴ Gerald F. Else, *Imitation in the 5th century*, in: *Classical philology*, Bd. 53, Heft 2, April 1958; Göran Sörbom, *Mimesis and art. Studies in the origin and early development of an aesthetic vocabulary*, Uppsala 1966, S. 41 ff., Aischylos, Pindar, Herodot, Euripides, Democrit und Aristophanes werden (z. T. mehrmals) aufgeführt.

⁷⁵⁵ Gebauer/Wulf, *Mimesis*, a. a. O., S. 47.

⁷⁵⁶ Auf Attika war der *mimos* ein nicht geachtetes Schauspiel, und die Floskel, jemand verhalte sich wie ein Mime, war gleichbedeutend mit der Unterstellung, dass er die anderen täusche. Sicherlich resultiert Platons heftige Kritik an dem mimetischen Vorgang des Schauspielers auch aus diesem

tere eine starke Erweiterung ihrer Anwendung. Alles, was lebendig und konkret jene Eigenschaften verkörpert, die denen vergleichbarer Objekte ähnlich sind, wird schließlich dem Wortfeld der *mimeisthai*-Gruppe⁷⁵⁷ zugeordnet.

In vorplatonischer Zeit ist der Begriff nicht auf einen ästhetischen Gebrauch festgelegt, er wird vielmehr dazu benutzt, einzelne Züge oder Verwandtschaften zwischen einem Objekt und seiner Abbildung zu bezeichnen und zwar sowohl im Zusammenhang mit Kunstwerken als auch in anderen Bereichen. Werke oder Darstellungen an sich „werden im allgemeinen nicht mimetisch genannt oder unter Bezug auf Mimesis erklärt.“⁷⁵⁸

Durch Xenophon erfährt der Begriff eine entscheidende Veränderung. In den *Memorabilia* wird die allgemeine Fähigkeit zur Herstellung von Plastiken als *mimesis* bezeichnet.⁷⁵⁹ Hier dreht es sich nun nicht mehr um rein handwerkliche Fähigkeiten, denn die Figuren würden keinesfalls nur nach konkreten Vorlagen gestaltet. Vielmehr sollten auch die *Dinge der Seele, ta tes psyches erga*, im Sinne geistiger Modelle in sie einfließen, um so die Übertragung des *eidos* ins Kunstwerk zu garantieren. Die Umsetzung der idealistischen Vorlage wurde zur obersten Richtschnur für die mehr oder weniger gelungene Einlösung der *mi-*

Kontext. In Theaterfachkreisen ist mimen bis heute gleichgesetzt mit aufgesetztem, also nicht wahrhaftem Spiel.

⁷⁵⁷ Linguistisch ist *mimos* nach Else das Stammwort; von ihm abgeleitet sind *mimeisthai* und *mimesis*, *mimema*, *mimetes* und *mimetikos*. *Mimeisthai* bedeutet nachahmen, darstellen aber auch porträtieren, *mimos* und *mimetes* sind die Darsteller, *mimema* ist das Ergebnis von *mimeisthai* und *mimesis* die Handlung selbst.

⁷⁵⁸ Gebauer/Wulf, *Mimesis*, a. a. O., S. 47.

⁷⁵⁹ Vgl. Xenophon, *Memorabilia III*, 10.1-8. Sie erschienen zu Platons Zeit. Xenophon lässt Sokrates verschiedene Maler und Bildhauer nach dem Geheimnis befragen, das der Lebendigkeit ihrer Werke zugrunde liegt. Insgesamt geht es ihm darum, durch „die Auswahl des Schönsten bei einzelnen Menschen ein Ideal des menschlichen Körpers zusammensetzen und zugleich auch die mannigfaltigen Seelenstimmungen darzustellen.“ Allerdings wird in III, 10, 62ff. solche Mimesis in der bildenden Kunst wieder eingeschränkt, insofern dort nur von einer durch die Ausdrucksorgane des Menschen vermittelten die Rede ist. Vgl. Raphael Kühner, *Xenophons Memorabilien*, Leipzig o. J. (Hannover 1857), S. 146 ff.

mema. Dann strahle das Kunstwerk *Lebendigkeit*⁷⁶⁰ als Beweis für die Kraft der *mimesis* aus. Für Sokrates wurde auf diesem Weg den Plastiken des Bildhauers Kleiton organisches Leben eingehaucht, sie konnten nun Gefühle unterschiedlicher Art ausdrücken, so dass Leben in ehemals totem Material Gestalt annahm: die Statuen wie lebend erscheinen, *tor zontor eidesin apeikazor*.

Durch diesen entscheidenden Schritt Xenophons werden dem Begriff Kriterien zugeordnet, deren Erfüllung über den Grad an Wahrhaftigkeit gegenüber dem Modell entscheiden. Jetzt erst tritt die Ästhetik auf den Plan, um den Begriff zu analysieren und über Wohl und Wehe seiner Bedeutung respektive Berechtigung zu befinden. Die aufkommende Philosophie, vor allem personifiziert durch Sokrates/Platon, findet ein wichtiges Feld, das es zu beackern gilt.

Für unsere Untersuchung sind die Facetten des heterogenen Gebrauchs des Mimesisbegriffs interessant, schwingen diese doch in allen Debatten auch der aktuellen Schauspieltheorien mit. Selbst wenn der ursprüngliche Gebrauch eher technisch „Nachahmen einer konkreten Handlung“⁷⁶¹ meint, erscheint Kollers Ansatz, der die Art und Weise, mithin den inhaltlichen Aspekt⁷⁶² einbezieht, dem Beziehungsgeflecht des Begriffs eher gerecht zu werden. Er beruft sich neben der Musiktheorie von Damon, die nur in ihrer überlieferten Variante durch Platon existiert, auf Aristoxenos, der in *Athen* (I, 19) berichtet: „Der Tarentiner Straton wurde wegen seiner Mimesis der Dithyramben bewundert.“⁷⁶³ Und sieht in dieser Formulierung bereits eine Bedeutung, die mehr meint als vulgäres Nachahmen realistischer Vorgänge, wie sie von besagten Mimen realisiert wurden. Im weiteren Kapitel, das sich ausführlich mit dem zweiten Buch des Aristides Quintilianus⁷⁶⁴ befasst, belegt Koller nach-

⁷⁶⁰ Vgl. Sörbom, *Mimesis and art*, a. a. O., S. 97.

⁷⁶¹ Vgl. Sörbom, Else und in deren Nachfolge Gebauer/Wulf in: *Mimesis*, a. a. O., S. 50.

⁷⁶² Der sich wiederum in einen ethischen und ästhetischen Zweig aufspaltet.

⁷⁶³ Zit. n. Koller, *Mimesis Antike*; a. a. O., S. 12. Auch Herodots Schilderung des misslungenen Tanzes von Hippokleides, der so die Gunst der schönen Tochter des Kleosthenes verscherte (6, 129), ist in diesem Sinne zu lesen.

⁷⁶⁴ Er bezieht sich auf die Herausgabe von H. Deiters, *De Aristidis Quintiliani doctrinae fontibus* (Programm des Kgl. Gymnasiums zu Düren über das Schuljahr 1869/70). Auch wenn Aristides in nacharistotelischer Zeit schrieb, stützt sich sein Werk doch auf Originaldokumente des fünften

drücklich seine Theorie. Nicht zuletzt der Homerische Apollonmythos, in dem von Männern und Frauen die Rede ist, die bei den Deliaden es verstehen, „Worte und Tanz aller Menschen *darzustellen (mimēsth(ai))*“⁷⁶⁵, weist auf die weit umfassendere Bedeutung des Begriffs hin. Schwingen so doch ontologische Gesichtspunkte mit; sicher ist mit „aller Menschen“ mehr gemeint als die analoge Darstellung der Summe aller Menschen, vielmehr wird hier die Fähigkeit zur Darstellung des Menschen im Allgemeinen bewundert.

Aus einem anderen Grund erscheint uns eine Trennung des Begriffs in einen rein technisch- handwerklichen Bereich und einen ästhetischen untauglich. Für die klassische Antike gab es solche Trennung nicht, alle Fähigkeiten und damit auch die der Nachahmung resultierten aus göttlichen Eingebungen. Dichter, Tänzer, Sänger und Schauspieler, die sich abheben von der Ebene profaner Belustigung, sind deren Vermittler.

4.2.2 Ritual: *methexis & mimesis*

Durch eine Kombination von *Ähnlichkeit* und *Kontakt* erfahren sich nach James Frazer die Teilnehmer eines Opferrituals als einander identisch.⁷⁶⁶ Deshalb unterliegt jedes Imitations- bzw. Übertragungsdenken dem „Irrtum“, Fiktion für wahres Sein zu halten. Fälschlicherweise wird das als Betrug bezeichnet. Für Frazer liegt es der Magie, folglich auch jeder Form von *Mimesis* zugrunde; denn Magie heißt *mimesis*.⁷⁶⁷ Aber

Jahrhunderts und gibt so die Debatte dieser Zeit nach Koller komplexer wieder, als wir sie aus den Schriften Platons und Aristoteles' erfahren. Im Folgenden werden wir punktuell diese Quelle zur Erläuterung heranziehen. Wir folgen damit der Übersetzung von H. Koller.

⁷⁶⁵ Homer, *Apollon* 163. in: Koller, *Die Mimesis in der Antike, a. a. O.*, S. 37.

⁷⁶⁶ Seine Theorie wird bis heute von einem großen Teil der Religionswissenschaft geteilt. Vgl. z. B. Hans G. Kippenberg / Brigitte Luchesi (Hrsg.), *Magie. Die sozialwissenschaftliche Kontroverse über das Verstehen fremden Denkens*. Frankfurt am Main 1978. Auch wenn es schwer fällt, müssen wir akzeptieren, dass auch die Tragödie, mithin das ernsthafte Theater überhaupt, Teil dieses „fremden Denkens“ ist.

⁷⁶⁷ Diese Einschätzung treffen wir wieder bei Comte und in seiner Nachfolge auch bei Durkheim. Comte ordnet u. a. den Fetischismus diesem Mechanismus zu, wenn er schreibt, dass der menschliche Geist dessen rational

sie heißt auch *methexis*, weil ohne die Teilhabe des Einzelnen am Gruppenerlebnis und ohne sein Aufgehen im Gesamtkörper der rituellen Gemeinschaft der Irrtum als solcher bloßgestellt wird.

Nach Harrison beginnt der Übergang von *methexis*, der Teilhabe an den Naturabläufen, zur *mimesis*, deren Nachahmung, mit dem totemistischen Stadium, weil die Identifikation der Gruppe mit ihrem Totemtier ja notwendigerweise eine doppelte Unterscheidung impliziert: nämlich die von anderen Gruppen, aber auch jene von der Natur an sich, für die das Totemtier ja stellvertretend ins Spiel kommt. Das deshalb von jedem einzelnen Gruppenmitglied als übergeordnete Instanz empfunden wird. Für Harrison kann man überhaupt erst von Ritual sprechen, wenn diese Differenz von Mensch und Gruppe, Gruppe und Natur zutage tritt. Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie ihre Argumentation sich in der umfangreichen Arbeit verändert: Trennt sie im Hauptwerk *Themis* zuerst die Formen religiösen Handelns in „thing pre-done“ (antizipierend) und „thing re-done“ (kommemorierend), schreibt sie später: „that it was a thing done under strong emotional excitement and done collectively.“⁷⁶⁸

Es gibt danach keine Unterscheidung mehr zwischen antizipierendem und erinnerndem Tun, enthält doch jedes rituelle Tun durch hohe Emotionalisierung und deren kollektiven Ausdruck reine Unmittelbarkeit.

Sie folgt auch hier Frazers⁷⁶⁹ Magie-Konzept, wenn sie es als Abreagieren von körperlich-seelischen Impulsen interpretiert, das von allen Teil-

nicht fassbaren Erscheinungen „Wesen oder Kräften zuschreibt, die dem Menschen selbst vergleichbar sind“, auch wenn sie außerhalb der menschlichen Natur liegen, dieser aber analog zuzuordnen sind. Vgl. Raymond Aaron, *Hauptströmungen des soziologischen Denkens*, Hamburg 1979, S. 72. Aus diesem Grundphänomen folgert Comte, dass Religion jedem historischen Prozess innewohnt, auch wenn diese durch wissenschaftliche Formen überdeckt wird, oder diese vermeintlich an ihre Stelle treten. Durkheim greift diese Position auf und gründet darauf seine Religionssoziologie.

⁷⁶⁸ Jane E. Harrison, *Themis, a study of social origins of Greek Religion*, London 1963, S. 45 bzw. S. 330.

⁷⁶⁹ Nach James G. Frazer ist Magie „eine Ersatzhandlung für Situationen, in denen es keine praktischen Mittel zum Erreichen eines Ziels gibt. Ihre Funktion ist kathartisch oder stimulierend, sie verleiht den Menschen Mut, Erleichterung, Hoffnung und Spannkraft. In: Edward E. Evans-Pritchard, *Theorien über primitive Religionen*, übers. v. Brigitte Luchesi, Frankfurt am Main 1968, S. 70.

nehmern gemeinsam in der Absicht vollzogen wird, in der Wirklichkeit nicht eingelöstes Tun und Handeln rituell nachzutragen, real unbefriedigte Wünsche so zu kompensieren. Gefühlsspannungen, durch die frustrierende Wirklichkeit gezeugt und latent in allen Gruppenmitgliedern zugegen, werden im rituellen Tun verstärkt und zur gemeinschaftlichen Entladung gebracht, die Aristoteles als *katharsis* bezeichnet. Die strikte Einhaltung der Form und deren immerwährende Wiederholung sind Garant für die kollektive Wirkung, ohne die das Ritual seine soziale wie religiöse Funktion verlöre. Stereotypie und Wiederholungszwang schaffen gemeinsam die Voraussetzung für totale Identifikation der Teilnehmer untereinander aber auch mit der *Natur der Sache*.

Im Ritual tritt uns ein Prozess entgegen, in dem Produktion und Rezeption zusammenfallen, demnach auch eine klare Trennung zwischen *mimesis* und *metexis* nicht auszumachen ist. In seinem Innern tobt ein dynamischer Prozess von Aktion der Körper und Rezeption deren Auswirkungen, so dass man sagen kann: der Ritus wird durch Geist und Körper jedes Einzelnen hindurch wirksam, erlangt dadurch „höchste Wirklichkeit“.⁷⁷⁰ Adorno spricht von einer *Bewegung auf die Welt zu*, deren Ziel die Überbrückung der Kluft zwischen innen und außen, den Sinnesdaten und Gegenständen ist.

„Das Subjekt schafft die Welt außer ihm noch einmal aus den Spuren, die sie in seinen Sinnen zurücklässt: die Einheit des Dinges in seinen mannigfaltigen Eigenschaften und Zuständen.“⁷⁷¹

So ist *mimesis* rezeptiv und aktiv zugleich, ihre Ergebnisse enthalten immer auch singuläre subjektive Aspekte. Im Mittelpunkt steht der Bezug auf das Äußere/Andere, nicht um es einzuverleiben, sondern sich ihm anzugleichen. Die *Bewegung auf die Welt zu* enthält deshalb neben dem *Movens* auch ein Moment des Innehaltens, der Passivität. Höchste Wirklichkeit verlangt zudem nach Drastik, intensivem Erleben, weil das sich am nachhaltigsten einprägt. Letztlich geht es um *Prägung*, um ein Erleben, das sich einbrennt und so immerwährendes Andenken und An-

⁷⁷⁰ W. Burkert, *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, a. a. O., S. 35. Immer zeigt sich in diesem vermeintlich reinen Sein ein hoher normativer Druck, der den Teilnehmern aber nicht gewärtig ist.

⁷⁷¹ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*; a. a. O., S. 222.

Empfinden garantiert. „Einprägsam ist vor allem das Erschreckende, was wiederum gerade die aggressiven Riten so bedeutsam macht.“⁷⁷²

Wie wir bereits beschrieben, führt das notwendige Erschrecken im Gepäck den Tod mit sich, den des Menschenopfers, den des an seine Stelle tretenden Tieres, aber auch den des Gottes, der sich im späteren christlichen Ritus bekanntlich selbst verspeist.⁷⁷³ Jede dieser Aktionen ist im höchsten Grade mimetisch gestaltet, weil sie nur so Wiederholung, das heißt, Weiterleben sichert. Die Absicht serieller Wiederholung garantiert den Bestand des Akts nach einem jeweils singulären Vollzug, stellt damit zugleich das Überleben der Teilnehmer sicher. Selbst das Opfertier wird im Verlauf des Rituals besänftigt, um es freundlich zu stimmen und den Bestand seiner Gattung zu garantieren. Neben Daseins-Vergewisserung der Überlebenden im Angesichts des Todes beim Opfer, die sich aus reiner Unmittelbarkeit speist, kommt so auch *Kalkül* ins Spiel, dass seinen antizipatorischen und programmatischen Charakter nicht verleugnen kann.⁷⁷⁴

Der Mensch braucht die ihm eigenen mimetischen Fähigkeiten, um sich seiner selbst, seines Daseins zu vergewissern, was die Erfahrung von Endlichkeit impliziert; jedes Erschrecken angesichts des Todes beim Opfer schließt natürlich die Angst vor der eigenen Endlichkeit mit ein. Als Stachel im Fleisch des Überlebenden bleibt sie ein immerwährender Schmerz, der nach Betäubung verlangt. Die unmittelbare Lustempfindung des Überlebenden, der mit dem Tod konfrontiert, das eigene Leben in seinem Zenit erlebt, verlangt nach einer Ewigkeit, die nur den Göttern vorbehalten ist.

⁷⁷² Burkert, *Homo necans*, a. a. O., S. 35.

⁷⁷³ In der Apostelgeschichte 10, 41 wird ausdrücklich bezeugt, dass Christus nach der Auferstehung *mit* den Jüngern gegessen und getrunken hat, er sich beim Opfermahl selbst verspeist.

⁷⁷⁴ Es wäre interessant, jene Literatur- und Kunstproduktion der Nachkriegszeit, die sich mit dem Holocaust beschäftigte, unter diesem Aspekt zu untersuchen. Sicher hatte und hat sie auch rituellen Charakter. Ihre Drastik fällt ins Auge. Täter- und Opferrolle sind klar abgegrenzt und das Opfer soll mit jedem neuen Vollzug besänftigt werden. Die Identität der bürgerlichen Nachkriegsgesellschaft war sehr eng an dieses rituelle mimetische Muster gekoppelt. Versuche einer behutsamen Lösung davon sind immer häufiger zu beobachten, werden zunehmend toleriert, während sie vor einigen Jahren gänzlich tabuisiert waren.

Der Überlebende sucht ihnen nahe zu kommen, sie als seine Tischgenossen beim Opfermahl zu gewinnen, mit ihnen das heilige Mahl zu genießen, zu ihrer Würde erhoben zu werden. „Es ist eine höchst konkrete Art, durch den Genuß derselben Speise in die Lebensgemeinschaft und das Geschlecht der Götter einzutreten“⁷⁷⁵ Was orgiastische Ekstase mittels körperlicher Aktion erarbeitet, geschieht hier (nahezu kontemplativ) als Vereinnahmung durch speisen und *genießen*. Gerade aufgrund eines nahezu körperlosen Vollzugs ist *mimetisches* Tun vonnöten.

Im Ritus des Opfern begegnen wir demnach zweierlei Formen der *Mimesis*, wie wir auch zwei Arten der Wahrnehmung feststellen. Weil Materielles und Ideelles, unmittelbares Sein und unmittelbare Bedeutung nicht getrennt sind, Bild und Sache ineinander übergehen, ist auch die Bezugnahme der Menschen zu diesen Polen subjektiv identisch, wenn sie technisch auch diametral entgegengesetzt ist. Ist die erste Form der *Mimesis* durch körperliche Aktion, mithin Handeln bestimmt, so erwächst die zweite aus einer kontemplativen Haltung. Der Gott kehrt ein in den Priester, in die einzelnen Mitglieder der Gemeinde, wird empfangen, ist dann anwesend und wird so empfunden. Im Opferritual sind beide Vorgänge durch die Chronologie des Ablaufs getrennt. Die Tragödie versucht in der Organisation des Symbolischen, auf der Ebene der Produktion die Trennung aufzuheben, während sie sie in derjenigen von Produktion und Rezeption verstärkt.

Der Neurologe fragt nicht nach Göttern, die von der rituellen Gemeinde empfangen werden, er interessiert sich für die Sensibilisierung der Synapsen. Was löst diese aus und in welcher Reihenfolge geschieht sie? Was zunächst als Frage der Biochemie erscheint, ist bei näherem Hinsehen eine Frage der Technik, des Handwerks und des Wissens um dieses Handwerk. Der Schamane war ein Spezialist, er hatte Eingebungen und Wissen, Wissen um Techniken⁷⁷⁶, die zu konkreten Eingebungen führ-

⁷⁷⁵ Odo Casel, „Altchristlicher Kult und Antike“, in: *Jahrbuch für Literaturwissenschaft*, Münster 1923, S. 8. Weiter heißt es: „Diese Konkretheit wird im christlichen Kult beinahe noch erhöht [...]“. Der sich selbst genießende Gott taucht aber schon bei Platons Demiurg auf, der sein eigenes Werk genießt, während der Gott des Aristoteles als sich selbst denkendes Denken nur mit sich selbst beschäftigt ist.

⁷⁷⁶ Verwiesen sei hier auf Barba, Grotowski und Brook, die sich mit diesen Techniken und ihren Wirkungen beschäftigen. Vgl. Kap. 2.2.5 u. 2.2.7.

ten. Jenseits aller philosophischen und metaphysischen Betrachtungen landen wir also durch die Beschäftigung mit *Mimesis* notwendig bei deren Mechanismen und Techniken.

4.2.3 Trugbilder: Platon

Platon fällt die Aufgabe zu, den *ästhetischen Bereich* zu konstituieren, indem er den Mimesis-Begriff differenziert und so dem *Logos* zugänglich macht. In den *Nomoi* schreibt er ihr die Aufgabe zu, den Menschen zunächst vom Tier abzusetzen und ihn im Weiteren zu einem Wesen der „Regelmäßigkeit“ zu erziehen.

„Es gebe kaum ein junges Geschöpf, das seinen Körper oder auch seine Stimme auch nur einen Augenblick in Ruhe zu lassen vermöge; vielmehr habe es den Trieb, sich beständig zu bewegen und Töne vernehmen zu lassen, bald springend und hüpfend, gleichsam tanzend vor Freude und Spiel lust, bald wieder andere Töne von sich gebend. Die anderen lebenden Wesen nun hätten kein Gefühl für jene Regelmäßigkeit in den Bewegungen, die man Rhythmus und Harmonie nennt.“⁷⁷⁷

⁷⁷⁷ Platon, *Nomoi* II, 653e. (Übersetzung wie alle folg. Koller) In 664e wird Platon noch deutlicher; denn „nur der menschlichen Natur sei dieser Vorzug eigen.“ Aristides Quintilianus nennt zwei Gründe für den Hang des Menschen nach Rhythmus und Melodie: „Die Lehre zeigt, dass die natürlichste und allererste Ursache der Melodie der Enthusiasmus ist.“ (III, 157), der sich quasi triebartig entlädt. Als zweites kommt aber ein bewusst initiiertes Aspekt zum Tragen, der sich aus der Angst vor dem Verlust der Seele speist. Der Mensch singt und tanzt jetzt aus einem neuen Impuls heraus, der sich von jenem tierähnlichen, unzivilisierten der Urgesellschaft qualitativ unterscheidet. „Die Seele, sagten sie, muss beruhigt werden durch die Melodie, sei es, dass sie selbst durch irgendeine „Darstellung, „Ausübung“ (der Musik) die irrationale Seite der Seele besänftigen [...] wie die Wilden [...] sei es, dass sie diese Furcht (vor dem Seelenverlust) durch Anhören und Mitansetzen abwenden, wie sie, welche musisch erzogen und von Natur gesittet sind.“ (157/158) Im Weiteren wird sogar den bacchischen Festen eine gewisse Berechtigung in diesem Sinne zugesprochen. Dabei wird zwischen Gebildeten, die eine solche Therapie nicht benötigen und Ungebildeten, auf die diese eine heilende Wirkung haben kann, klar getrennt. Kinder sind

Hier wird allein dem Menschen Sinn für Rhythmus und Harmonie zugesprochen, ebenso ist *paideia* nur bei ihm möglich, da er den Faktor Zeit und das Mittel seiner Überwindung kennt: Gliederung durch Rhythmus. Diese Fähigkeit sieht Platon quasi als Urtrieb und setzt diesen wenig später mit *mimesis* und Musik gleich.

„Da die Tänze nun Ausdrucksformen des Charakters sind, wie er in den mannigfachen Handlungen und Schicksalsfügungen entsteht, indem sie ihn durch ihre Darstellungen objektivieren, so werden notwendigerweise diejenigen, deren durch Natur oder Gewohnheit oder durch beides bestimmter Sinnesweise das durch Wort oder Gesang oder irgendwie tanzmäßig Dargestellte entspricht, daran auch ihre Freude haben.“⁷⁷⁸

Folgende Prämissen ergeben sich aus dem Ansatz in den *Nomoi*: 1. Dargestellte Tänze sind Ausdrucksformen von Charakteren, verweisen auf diese. 2. Die Charaktere werden in objektivierter Form dargeboten. 3. Die Zuschauer dieser Tänze werden, soweit sie in einem adäquaten Bezug zum Dargestellten stehen, von diesem positiv angesprochen. Es fällt auf, dass die Tänzer keinerlei Erwähnung finden, so dass man folgern kann, Platon setzt Darsteller, Darstellung und Dargestelltes als synonym voraus. Insofern spielt der Faktor Täuschung/Wahrheitsgehalt (noch) keine Rolle.

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist auch die Feststellung, „die gesamte Tanzkunst [sei] [...] zurückzuführen auf Darstellungen des Gesprochenen vermittelt der Körperbewegung“. (816 a)⁷⁷⁹ Hier schließt sich der Kreis, da wir mit dieser Äußerung zu Damons Musiktheorie zurückgekehrt sind. Musik und Tanz ist *mimesis*, ist Darstellung des Erzählten durch Körperbewegungen. Dass damit keinesfalls pure Illustration gemeint sein kann, geht aus dem vorher Zitierten hervor. Im von ihm idealisierten Staat wird dann die Darstellung zu ihrer höchsten Er-

bsw. ungebildet und verlangen nach klaren Vorgaben zur Nachahmung. Auch Aristoteles nimmt diesen Gedanken in seiner *Politik* auf.

⁷⁷⁸ Ebd., 655d.

⁷⁷⁹ An anderer Stelle erweitert er diesen Gedanken; denn der Mensch, der „das Gefühl für den Rhythmus empfangen hat, zeugte und gebar den Tanz, und da die Melodie zum Rhythmus anregte und ihn weckte, so erzeugen beide mit einander den Chorreigen und sein heiteres Spiel.“ *Nomoi* II, 673 c-d.

füllung gebracht. An die Adresse herumreisender Schauspieler, die eine Tragödie aufführen wollten, würden die Bürger sagen:

„Ihr hochgeschätzten Fremdlinge, wir sind selbst Dichter einer Tragödie, und zwar womöglich der schönsten und besten. Unser ganzer Staat ist nichts als eine dauernde *mimesis* des schönsten und besten Lebens, was wir für die wahre Tragödie halten.“ (817 b).

Sein und Sollen fließen in diesem Ideal zusammen. Durch die Verwirklichung der wahren Ideen im realen Sein ist das *Ende der Kunst* erreicht. Insofern findet der Gedankengang sein Ende darin, dass die Menschen als *Spielpuppen Gottes* gesehen werden.⁷⁸⁰ Auch bildet die musikalische *mimesis* des Staates „nur einen Spezialfall der umfassenderen, auf einer großartigen Kulturlehre beruhenden Mimesistheorie“⁷⁸¹, die aufgrund ihres Absolutheitsanspruches scheitern muss.

Insofern beobachten wir bei Platon zwei sehr unterschiedliche Anwendungen von *mimesis*, die außerdem von der Wertung ihrer Ergebnisse abhängig sind: Es gibt zunächst die in den *Nomoi*, aber auch im *Timaios* und *Kritias* positive Bewertung der *mimesis*, die sich aus ihrer metaphysischen Ableitung ergibt. So ist laut *Timaios* (39 d-e) die hiesige Welt als *mimesis* der „Natur des Urbildes“ der ewigen Welt so ähnlich wie möglich gemacht. Alle Objekte sind *mimemata*, die Zeit ist *mimesis* der Ewigkeit. Mithilfe der *mimesis* erzeugt das Ewige die Welt und daraus folgt für Platon, dass sie auch Mittel der Welterkennung für den Menschen ist. Insofern bedient sich ihrer auch der Philosoph. Im *Kritias* (107 b-d) lesen wir, dass alle Aussagen über die Welt mimetisch und mit der Herstellung von Bildern verbunden sind.⁷⁸²

Diese Anwendung übernimmt Platon aus der Musiklehre, aber nach Koller auch aus einer kultischen Praxis, die selbst in seiner (aufgeklärten) Zeit noch virulent war, wurden doch die Riten und Tänze der Mysterien durchaus als mimetische Vorgänge bezeichnet, wie die Zeugnisse über den *Hermokopiden- und Mysterienprozess* von 415 belegen⁷⁸³, in

⁷⁸⁰ Vgl. auch 829 b/c u. 830 b-e.

⁷⁸¹ Koller, *Die Mimesis in der Antike*, a. a. O., S. 35.

⁷⁸² Vgl. auch *Nomoi* X, 897 b-d.

⁷⁸³ Es geht hier um den Verrat der heiligen Handlungen. In der Sache wird nicht das Nachahmen, *mimēsthai*, an sich, sondern dessen Verrat an Un-

denen die Darstellung des Göttlichen mithin Wahrhaftigen als *mimesis* bezeichnet wird.

Im *Kratylos* registrieren wir eine Einschränkung des Bereichs der *mimesis*. Zunächst muss dieser durch waghalsige rhetorische Tricks von Sokrates auf die Sprache erweitert werden; sieht doch Kratylos selbst in pythagoreischer Manier Sprache als Ausdruck, seelische Form, die durch Laute und Gesten Wirklichkeit wird. Diese These führt Sokrates zur Frage nach dem Wahrheitsgehalt von Sprache und bringt Kratylos, der sich selbst diese Frage bis dato nicht stellte, zur Erkenntnis, dass es offensichtlich zwei Arten von *mimesis* gibt: während *mimesis* der Musik Ausdruck, Abbild eines Gleichen (423c) ist, und deshalb Vergleiche zum Objekt zulässt, entzieht sich die Sprache diesem Mechanismus. Sie allein bezeichnet, benennt; verlangt statt Vergleich Richtigkeit.⁷⁸⁴

Abgesehen davon, dass Platon nach einer Idealsprache schießt, die es in der Realität nie geben wird,⁷⁸⁵ erreicht er mit diesem gedanklichen Manöver, die Wahrheitsfrage ins Zentrum jeder *mimesis* zu rücken; denn „wenn es nun eine solche Zuordnung auch hier gibt, so wollen wir das eine Verhältnis ‚Wahrheit aussagen‘, das andere ‚Lügen‘ nennen“. Nebenbei liefert Platon im Verlauf des Dialogs auch noch die Entdeckung des Symbolcharakters der Sprache, indem er feststellt, dass das Abbild etwas anderes ist als die Sache selbst, dass es als Abbild eben *Zeichen von etwas* ist.

Damit hat die ursprüngliche *mimesis* ihren Quantensprung vollzogen. Sie setzt nun nicht mehr Einheit und Gleichheit von Subjekt und Objekt voraus, sondern konstatiert deren Trennung und fragt in der Folge nach dem Wahrheitsgehalt des Abbildes. Dieser ergibt sich aber nicht aus

eingeweihte an einem profanen Ort verurteilt. Vgl. Andokides, *Mysterien* 11 (Macdowell, S. 32). Wie wir bereits in der Entwicklung des Dionysos-Kultes sahen, waren die kultischen Feste auch im fünften Jahrhundert noch Teil der städtischen Kultur; nach Philostratus ergriff im Monat Anthesterion der Tanztaumel selbst die angesehensten Bürger, mitunter war die persönliche Teilnahme an den Tanzspielen wichtiger als die gute Abstammung oder die öffentlichen Leistungen. (*Appollon. Tyan.* IV, 21, Philostr., S. 393)

⁷⁸⁴ Sokrates trennt zwischen der *richtigen* und der *wahren Nachahmung* und teilt letztere nur den *Wörtern* zu, während erstere Bilder und Wörter betrifft. Vgl. *Kratylos* 430 d-e. Platon arbeitet wie in all seinen Dialogen seinerseits mit den Mitteln der *Mimesis*.

⁷⁸⁵ Vergleichbare Versuche (z. B. bei Habermas) sind Legion.

dem Abbild allein. Bei der Sprache ist das am augenfälligsten: „Man muss etwas anderes als ‚Wörter‘ suchen, das uns ohne Wörter das offenbart, was wahr ist, das uns das wirkliche Wesen der Dinge zeigt.“ (438d) Während die Philosophen beanspruchen, der *mimesis* des schönsten und besten Lebens fähig zu sein, die im Ideal-Staat ihre Verwirklichung finden soll, verurteilen sie dieselbe an anderer Stelle als Blendwerk und Lüge. Nach H. Koller ist *Kratylos* „eine der wichtigsten Etappen in der Liquidation der Mimesis der Sprache und weist voraus auf die Logik, wie sie von Aristoteles ausgebaut wird.“⁷⁸⁶ Von dieser Fundamentalkritik zur Exekution an Dichtung und Tragödie im Buch X des Staates ist es nur ein kurzer Schritt. Ist im III. Buch des Staates noch der Bezug der *mimemata* zu den jeweiligen Objekten wichtig, weil sich an ihm Wahrhaftigkeit und Ethos ablesen ließen, so tritt das Spiegeungsverhältnis im X. Buch in den Hintergrund, denn Platon arbeitet nun mit einem metaphorischen Begriff von *mimesis*.

Hier wird nur noch *eidos*, die Idee eines Gegenstandes, als Ausgangspunkt für Nachahmung genommen, insofern verflüchtigen sich die Kategorien von Ähnlichkeit und Vergleichbarkeit, weil es keinen realen Bezug mehr herzustellen gibt.⁷⁸⁷ Er operiert nun nicht mehr mit den Mimesis-Kategorien der Musik und des Tanzes, sondern mit derjenigen des Malers; dieser ist ja beim Malen eines Tisches nur „ein Nachahmer dessen, wovon jene [die Tischler, H.H.] die Hersteller sind“, ⁷⁸⁸ steht erst an dritter und letzter Stelle in der Hierarchie der Schaffenden und hat

⁷⁸⁶ Koller, *Die Mimesis in der Antike*, a. a. O., S. 55. Der Begriff der *mimesis* erhält seine nachhaltige Abwertung und begegnet uns fortan nur noch in der Musiktheorie, der Rhetorik und der Poetik. Wie wir im Weiteren sehen werden, ist der Übergang von der oralen zur literalen Sprachkultur ein wesentlicher Grund für jene Skepsis, die (mimetischen) sprachlichen Äußerungen entgegengebracht wird; dringt doch die orale Sprache nicht zum Wesen der Dinge vor, weil sie heterogen ist gegenüber dem Wahrheitsgehalt. Sie mischt statt zu bündeln.

⁷⁸⁷ Nach Gebauer/Wulf ist „keine Subjekt-Objekt-Relation“ gegeben, vielmehr beobachten wir nach ihnen eine „Selbstreferentialität“. Und „somit sind die von der Dichtung erzeugten Bilder Erscheinungen, die auf etwas verweisen, das selbst nicht zugänglich ist.“ Dies., *Mimesis*, a. a. O., S. 60f.

⁷⁸⁸ Platon, *Politeia*, 597b. Alle folgenden dieses Kapitels in Klammern.

den größten Abstand zur Idee (des Tisches).⁷⁸⁹ So wie der Maler schafft auch der Dichter nur eine Welt der Erscheinungen und Bilder, die sich nicht am Sein selbst orientiert, sondern an Erscheinungen.

„Wir dürfen also nun behaupten, alle Dichter, Homer nicht ausgenommen, sind bloße Nachahmer von Abbildern der Tugend und der übrigen Dinge, von denen sie in ihren Dichtungen handeln; mit der Wahrheit aber haben sie nichts zu tun, sondern, wie eben gesagt, der Maler will eine Figur schaffen, die für einen wirklichen Schuster gehalten wird von Leuten, die von der Schusterei ebenso wenig verstehen, wie er selbst, sondern nur nach Farben und Formen urteilen.“ (600e)

Damit wird die Herstellung jeder Kunst fundamental in Frage gestellt und ihrem Produzenten Unwissenheit und Unvermögen unterstellt. Im Weiteren wird auch der Rezipient, „Braucher“, gnadenlos abqualifiziert; denn er kann die „Güte eines Produktes“ kaum beurteilen, fehlt ihm doch „ein Verständnis von der Sache aus ihrem Gebrauch“, er hat keine „richtige Meinung davon“ (601c) Trotzdem wird dargestellt, primär nur das, „was der Menge und den Unwissenden schön zu sein scheint.“⁷⁹⁰ Der Nachahmer weiß also, von dem, was er nachahmt, nichts „was der Rede wert wäre“, insofern ist „die Nachahmung eine Spielerei [...] und keine ernsthafte Tätigkeit“⁷⁹¹, und jene, „die sich in

⁷⁸⁹ An erster Stelle steht hier Gött als Schöpfer aller Dinge, ihm folgt der Handwerker, der sie im Materiellen realisiert, erst danach folgt der Maler (in der Folge auch der Dichter), um diese realen Dinge in einer Scheinwelt zu reproduzieren. Kein Gedanke mehr wird in diesem Konzept an den Demiurgen als göttlichen Dichter und Mimesis als Korrespondenz zwischen den mimetischen Subjekten und Objekten der Welt, wie er im *Timaios* (37d-38a) entwickelt ist.

⁷⁹⁰ Die Entwicklung der klassischen Schauspielkunst hin zu Manierismus und oberflächlichem Spiel ist sicher ein Grund für Platons Beurteilung. Die Tragödiensiege wurden allein durch Akklamation erzielt.

⁷⁹¹ Hieraus geht klar hervor, dass Spielen als etwas Zweckloses, Überflüssiges gesehen wird; denn der Mensch ist ja selbst nur „zu einem Spielzeug Gottes geschaffen“, und das ist „in Wahrheit das Beste an ihm.“ Auch wenn Platon im Folgenden die Notwendigkeit von „gewissen Spielen“ zugesteht, um „mit Opfern, Gesängen und Tänzern [...] der Götter Huld zu erlangen, gegen die Feinde aber sich zu verteidigen und im Kampfe zu siegen [...]“ (*Nomoi*

Jamben und Hexametern befassen“, sind „sämtlich Nachahmer [...] und zwar im allerschärfsten Sinn.“ (602b)

Im Weiteren werden auch jene Aspekte der Nachahmung, die in der Erziehung als positive Mittel zur Erlangung einer wahren Ethik gesehen wurden, ins Negative gekehrt. Wenn die Nachahmung nur hohler Schein und falscher Zauber zum Inhalt hat, wird ihre Fähigkeit, die Seele zu rühren, dort nur Unheil und Schaden anrichten. Sieht er sie doch „bei der Herstellung ihrer Werke fern von der Wahrheit“. Daher wird sie, in *engem Verkehr* mit einem Teil unserer Seele, der *von Vernunftseinsicht weit entfernt* ist (603a), sich dort als *Minderwertiges mit dem Minderwertigem* verbinden und insofern *nur Minderwertiges hervorbringen*. (603b) Das Schlimmste ist aber nicht die *mimesis* an sich, sondern ihre Wirkung; denn „diese Seite unseres Innern also, dies sich Aufbäumende, bietet der Mimesis reichen und vielfarbigen Stoff. Die vernunftgemäße und ruhige Gemütsart dagegen, als sich immer gleich bleibend, lässt sich weder leicht darstellen, noch ist die Darstellung so ohne weiteres verständlich.“ (604e) Leider verhalten wir uns falsch, „folgen mit voller Teilnahme und loben allen Ernstes den als einen guten Dichter, der uns vor anderen in eine solche Stimmung versetzt.“ (605d)

Also werden Tragödie wie Komödie all den „begehrlichen, schmerzlichen und freudigen Regungen der Seele, die ja doch bekanntlich alle unsere Handlungen begleiten“ Auftrieb geben, denn *mimesis* „nährt und tränkt diese Triebe, statt sie absterben zu lassen, und macht sie zu Herren in uns statt zu Untergebenen.“ (606c/d) Letztlich wird dann der Staat von Lust und Trauer statt von Gesetz und Logos beherrscht. (607c)

Ein reines Abbild im Sinne einer Doppelung ist nach Platons *Kratylos* nicht möglich bzw. allein Gott vorbehalten, der neben Form und Farbe das „Innere des *Kratylos*“ als Ebenbild schaffen könne. Aber das wäre kein Bild mehr, denn das zeichnet sich aus durch einen Verlust gegenüber seinem Objekt, zugleich enthält es aber etwas und drückt aus, was jenem ermangelt. Dieser originäre Gehalt ist sein Potential, um den vorausgegangenen Verlust als etwas vom Betrachter zu Füllendes, zu Ergänzendes zum Tragen zu bringen. An diesem Potential des Abbildes

VII, 803 b ff.), so sieht Lehmann diese „dem Zweck und der Affirmation des Sinns untergeordnet.“ Ders., *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 153.

arbeitet der Künstler. Dabei bewegt er sich in einem fiktiven Bereich zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen Sein und Nichtsein, zwischen dem Selben und dem Anderen. Diese unsichtbare Kraft des Bildes zu entdecken, die nach ihm ungeheuerlichen Möglichkeiten der *mimesis* auszubreiten, fiel Platon zu, der dadurch die von den Sophisten und Pythagoreern ererbte Deutung aus ihrer Eindimensionalität entließ. Fortan galt das Bild, *eikon*, nicht mehr als Erscheinung von etwas, das ist, sondern es macht sich *als Erscheinung von etwas sichtbar, dass es (tatsächlich) nicht ist*.⁷⁹² Der Künstler bemüht sich nicht Abbilder zu schaffen, sondern Ähnlichkeitsillusion zu erzeugen; „er bringt etwas zur Darstellung, nicht, wie es ist, sondern *wie es erscheint*.“⁷⁹³ Dieses Erscheinende lebt nur durch den Akt der *mimesis* und vergeht im Falle des Schauspiels mit dem Akt dessen Darstellung. Lehmann spricht von einer *geradezu magischen Gegenwartigkeit*, der „Platon entschlossen den Logos entgegen (stellt)“.⁷⁹⁴ Ist Platon positiv gegenüber der *mimesis* ausgerichtet, sieht er in ihren Produkten „einen menschlichen Traum für Wachende verfertigt“ (*Sophistes* 266c). Im *Kratylos* feiert er *mimesis* als Fähigkeit, das Wesen der Dinge *darzustellen*⁷⁹⁵, was er ansonsten nur der den Prinzipien des *Logos* folgenden Philosophie zuerkennt.

Doch prinzipiell ist in seiner Ideenlehre kein Platz für Erscheinungen, die dem realen Sein nicht zuzuordnen sind. So erweist sich die von ihm in der Auseinandersetzung mit *mimesis* und *ethos* entwickelte *Ästhetik* als Pferdefuß für sein angestrebtes ethisches/philosophisches System. Er muss sie abschütteln, damit das konsistente metaphysische Konstrukt nicht durch die Sprengkraft der *Mischung*⁷⁹⁶ zerbirst. Der aus der Ästhe-

⁷⁹² Vgl. *Sophistes* 235e-236c. Etwas, das dem „gar nicht“ gleicht, „dem es zu gleichen behauptet“, nennt Platon ein „Trugbild“. Ebd. Vgl. auch Vernants Differenzierung zwischen *eikon* und *eidólon*.

⁷⁹³ Gebauer/Wulf, *Mimesis*, S. 64.

⁷⁹⁴ Lehmann, *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 152, Anm. 331. Im Weiteren betont er „das magische Eigenleben des Zeichens zwischen der Abbildung eines Vorbilds und der Eigenständigkeit“ und „Die ‚eigene Wirklichkeit‘ des Signifikanten“, die „selbst Realität konstituieren kann.“ Ebd., S. 156.

⁷⁹⁵ Vgl. *Kratylos* 123d - e u. 431d 2.

⁷⁹⁶ An vielen Stellen treffen wir auf diese fast pathologische Furcht vor der Mischung, von Gutem und Bösem, Ordnung und Chaos und nicht zuletzt

tik resultierende eigenständige Bereich der *Imagination*, als Bruchstelle zwischen Realem und Fiktivem zwischen Sein und Nichtsein, wird aus seinem idealen Staat und damit aus seiner Philosophie ausgeschlossen. Mit dieser Disqualifikation will Platon die Geister bannen, die er selber rief, und deren Gefährlichkeit er als erster entdeckte. Indem Aristoteles *mimesis* auf alles menschliche Handeln ausdehnt und die Philosophie nicht davon ausnimmt, weist er ihr die zentrale Aufgabe zu, jene Gegensätze zu versöhnen, die für Platon durch sie verstärkt werden.

4.2.4 Schrift & Zeichen, Sein & Werden

Erscheint der aristotelische Ansatz auf den ersten Blick als lineare Weiterentwicklung von Platons Mimesis-Beschäftigung, erweist er sich bei näherem Hinsehen doch als qualitativer Sprung. Aber es bedurfte großer kultureller und gesellschaftlicher Veränderungen, um aus der trotzigen Ablehnung der Tragödie bei Platon eine affirmative Lobpreisung durch Aristoteles zu machen. Beide gingen von vergleichbaren Kategorien aus, Platon war dem traditionellen mimetischen System zudem in starkem Maße verhaftet: sein Ansatz, die wichtigsten Werke in Dialog-Form zu schreiben und Sokrates als *Master's voice* auftreten zu lassen, verweist auf diesen Umstand. Dazu orientiert sich die Dialogführung an jenem sophistischen System, dass den eigenen theoretischen Ansprüchen widerspricht: Personen argumentieren wider besseres Wissen, Positionen werden in vielen Fällen redundant eingesetzt, moralische und ethische Kategorien werden gemischt, die Kontrahenten, voran Sokrates, *spielen* mit Gedanken statt sie stringenter, logischer Führung unterzuordnen etc. Meist folgen wir einem Gespräch von Personen unterschiedlicher geistiger Provenienz, viel weniger eine Debatte oder einem gedanklichen Diskurs zweier oder mehrerer fundierter Positionen.

Wenn Platon also Sprache einerseits aus der Erkenntnis des Wahren ausscheidet, weil das Wahre nur der direkten Schau zugänglich ist, so traut er ihr in den Dialogen, d. h. in seinem persönlichen Wirken jene Erkenntnisleistung zu, die er ihr theoretisch abspricht. Dieser zentrale

Ernst und Spiel. Selbst der von ihm verehrte Homer wird verurteilt, weil er Zeus als Spender „des Guten so wie des Bösen“ zeigt; „dem Bösen aber muss man andere Ursachen aufsuchen, nur nicht Gott.“ (*Politeia* 379c-e)

Widerspruch in seinem Werk erklärt sich u. a. aus einer gesellschaftlichen Situation des Umbruchs, die stark durch das Vordringen der Schrift gekennzeichnet war. Denn sie erwies sich als neues „hoch ausgebildetes Ausdrucksmittel und Präzisionsinstrument“⁷⁹⁷. Begriffe ließen sich bildlich fixieren, erschienen somit beständig, kohärent und eindeutig. Definitionen zogen einen vermeintlich engen Rahmen um Begriffe und verhinderten scheinbar willkürliche Ausbruchversuche. Kollektive Gedächtnisleistungen ließen sich in unendlicher Quantität zentral und für jeden zugänglich speichern. Das Ende des mythologischen Zeitalters schien gekommen.

Was in der oralen Sprache durch Mnemotechniken des Symbolgebrauchs erzeugt, vorgetragen und weitergegeben worden war, wurde jetzt für immer und ewig gespeichert, damit scheinbar unveränderbar gemacht. Diese neue Technik der Schrift war unabdingbare Voraussetzung, um die Mittel der untergehenden oralen Kultur zu hinterfragen. Aber in allen Übergangsphasen lebt das Alte, Totgesagte viel länger fort, als die Anhänger des Neuen *wahrhaben* wollen, ja, zumeist sind sie selbst es, die das Alte am stärksten benötigen, um Neues zu antizipieren oder zu propagieren. In den Dialogen Platons können wir verfolgen, wie die vorgeblich analytische Sprache an praktische Situationen gebunden wird, und diese sich allemal stärker erweisen als die jeweilige Stringenz der Gedankenführung. So entstehen sophistische Dialogstrukturen, die Platon meist im gleichen Atemzug verteufelt.

Die Vermittlung von Erkenntnis und Wissen unterliegt in der oralen Kultur den nämlichen Gegebenheiten wie Dichtung, Poesie und Alltagskommunikation, hat eben so darstellenden, zeigenden und performativen Charakter. Dieser *Zwang zur Darstellung* gebiert eine sinnliche, bilderreiche, emotionale und dynamische Sprache mit hohem „Kontextanteil“, welche eine normierte Schrift nicht annähernd wiedergeben kann. Sie entzieht sich dieser Minderleistung, indem sie ihre Stärken hervorkehrt und die angeführten Schwächen eliminiert. Platon ist einer der ersten, der diesen Weg beschreitet.

„Er schöpft als erster eine auf Definitionen aufgebaute begriffliche Sprache. Die einzelnen Wörter, insbesondere Substantive und substantivierte Adjektive, werden von ihm isoliert, dem Zusammenhang des Sprechens entrissen

⁷⁹⁷ Gebauer/Wulf, *Mimesis*, a. a. O., S. 70.

und gleichsam als sprachliche Repräsentanten der abstrakten Wesenheiten des Ideenhimmels auf Erden betrachtet.“⁷⁹⁸

So wird aus einer Sprache der Kommunikation in einem zirkulären Prozess eine Sprache der Theorie. Und durch die Schrift wird dieses akustische Medium zu einem sichtbaren Objekt, erlangt reales Sein durch ihre Materialität. Das subjektiv wahrgenommene Signal wird zum objektiven Bild/Zeichen. Die Schrift wandelt den ehemaligen Zu-Hörer zum Leser, nötigt ihn zur *kontemplativen Passivität*⁷⁹⁹. Er nimmt nicht mehr teil am kreativen Prozess des Dichters und Redners. Platon hat „den Charakter der Aufführung verändert und hat uns zu stummen Betrachtern gemacht.“⁸⁰⁰ Die Zweifel am Wahrheitsgehalt der Sprache rühren für Platon aus deren subjektiver Färbung, die im Theater in noch stärkerem Maße zur Geltung kommt.

Deshalb ist nach ihm *mimesis* der *doxa*, der Meinung vorbehalten, die eher dem Werden, d. h. der Indifferenz, als dem Sein zustrebt; damit logischerweise in kein rationales Bezugssystem einzuordnen ist. Während der niedergeschriebene Text, trotz verschiedenartiger Lesbarkeit und daraus folgenden unterschiedlichen Interpretationen, doch nie seine einheitliche Gestalt verliert, ist orale Dichtung, wie wir am Beispiel der Mythen sahen, mit jeder Wieder-Holung einer neuen Deutung und damit einer Wandlung ihrer Textur ausgesetzt.

Wenn wir jedoch berücksichtigen, dass auch noch zu Platons Zeiten, laut gelesen wurde, d. h. die Rezeption der Texte mit der (hörbaren) Stimme vollzogen wurde, müssen wir unsere Sicht relativieren. Im Griechischen bedeutet der Begriff *anagignoskein*, lesen, wiedererkennen und unterstreicht eindeutig den mimetischen Charakter des Lesens. Wenn dann durch die Stimme des Vorlesers oder Lesenden die Stimme des Autors zum Tragen kommt, ist das *mimesis* im eigentlichen Sinne. Wir sehen: auch auf dem Feld der Nachahmung ist das Erbe des Mythos nicht aufgezehrt, im Gegenteil es verschafft sich neues Leben gerade in

⁷⁹⁸ Gebauer/Wulf, *Mimesis*, S. 73.

⁷⁹⁹ Ebd., S. 76.

⁸⁰⁰ Havelock, *Preface to Platon*, S. 271. Zit. n. Gebauer/Wulf, *Mimesis*, S. 76. Benjamin, Derrida u. a. sprechen im Gegensatz dazu auch dem Text selbst mimetischen bzw. performativen Charakter zu. Er enthält danach umfassendere Möglichkeiten des Zugangs als (passive) Kontemplation.

jenen Bereichen, die angetreten sind, der neuen am *logos* orientierten Zeit zu huldigen.

So tritt die Tragödie ebenfalls an, sich der Darstellung von „*ethos* und *nomos* der polis“⁸⁰¹ zu stellen. Insofern sind ihre inhaltlichen, didaktischen und politischen Zielsetzungen durchaus der jeweiligen politischen und gesellschaftlichen Aktualität gewidmet. Aber sie ordnet diese mehr oder weniger zwangsläufig einer Darstellungsform unter, die noch weitgehend der alten (oralen) Kultur verhaftet ist. Das zeigt sich am deutlichsten in den Chören, die im Rhythmus der kultischen Rituale getanzt und gesungen werden. Aber die personalisierten dialogischen Szenen atmen auch jenen „Kontextanteil“ der oralen Kultur, der sich dem rationalen literalen Sprachbereich weitgehend entzieht.

„In der identifizierenden Darstellung einer Person, auch einer fiktiven, durch eine andere, meldet sich eine fundamentale mimetische Fähigkeit zu Wort, Ausbruch der Seele aus dem Ich-Panzer, nicht zuletzt in der Übernahme des anderen Worts.“⁸⁰²

Durch diese Übernahme wird das Wort des Anderen zum jetzt eigenen und damit seines ursprünglichen Kontextes beraubt. So demonstriert Theater fortwährende Relativierung jener *nomoi*, die zu stärken und zu schützen es angetreten ist. Lehmann sieht es mit Platon als „unheimliches Mischprodukt aus Logos und Spiel, Aussage und Zweideutigkeit, Bestätigung und Infragestellung“, das dem Philosophen als „noch raffiniertere Schwester des Mythos“ erscheinen muss.⁸⁰³

Wurde unter *mimesis* ursprünglich nur „tänzerischer Ausdruck“ verstanden, so entwickelte sich im Laufe des fünften Jahrhunderts an „bestimmten, vorläufig noch nicht näher fassbaren *miméseis* die Ethoslehre [...] vorerst für die Rhythmen, dann auch für die Mele der Musik.“⁸⁰⁴ Eine merkwürdige Kombination von kultischen, musiktheoretischen und

⁸⁰¹ Gebauer/Wulf, S. 74. Sie stützen sich hier auf Havelock (S. 93), der die These seinerseits von J.-P. Vernant übernimmt.

⁸⁰² Lehmann, *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 152. Die Bezeichnung „identifizierendes Darstellen“ ist fragwürdig, ansonsten wird der Vorgang in seiner Brisanz und Drastik zutreffend geschildert.

⁸⁰³ Ebd., S. 154.

⁸⁰⁴ Ebd., S. 75.

ethischen Fragestellungen setzte einen Diskurs in Gang, der sowohl zu einer allgemein gültigen Ethik als auch zu einer Ästhetik führte, die uns beide bis heute beschäftigt.

Es verwundert, dass gerade Platon und Aristoteles als Anhänger der Ideenlehre, die jedem Obskurantismus ablehnend gegenüber stand, jene Faszination, die orgiastische Musik auf Tänzer und Korybanten ausübte, goutierten. Dass insbesondere Aristoteles durch seine positive Haltung gegenüber der *mimesis* sich gezwungen sah, in der *Poetik* die *katharsis* als Inbegriff der seelischen Erschütterung zur zentralen Kategorie seiner Wirkungsästhetik zu erklären. Nach Koller haben „*Enthusiasmuslehre* und *Katharsis* sich organisch aus der *Mimesistheorie* entwickelt“.⁸⁰⁵ Zunächst hatte die Ethoslehre der Musik, die auf der *mimesis* basierte, zwei Funktionen, die gleichberechtigt nebeneinander standen: die pädagogische und therapeutische. Während Platon (aber auch Aristoteles in seiner *Politika*) ersteren den Vorrang gab, um u. a. die damals sehr populären musischen Erziehungsmethoden in sein philosophisches System zu integrieren, wandte sich Aristoteles in seiner *Poetik* verstärkt letzterer zu, um so gegenüber der Tragödie wie der Kunst überhaupt zu einer gegensätzlichen Haltung wie sein Lehrmeister zu kommen. Er knüpft an eine Definition von *Katharsis* an, die als „Relikt aus der alten *Mimesis*-lehre“ stammt, in der diese mit selbsttätiger Darstellung gleichgesetzt wird. Mit weitergehenden Differenzierungen, die sich den Relationen Darsteller-Darstellung und Darsteller-Zuschauer widmen, wie wir sie detailliert bei Platon, aber auch in der Ethostheorie der Musik beobachten konnten,⁸⁰⁶ setzt er sich nicht weiter auseinander, geht stattdessen in diesen Fällen von einer einfachen Abbildtheorie aus.

⁸⁰⁵ Koller, *Die Mimesis in der Antike*, a. a. O., S. 99.

⁸⁰⁶ Nach Aristides Quintilianus erfolgt in der Pythagoreischen Paideialehre die Heilung in zwei Stufen: Bei den Wilden und Barbaren durch *mimesis*, d. h. hier selbsttätiges Tanzen, bei den Zivilisierten durch Anschauung und Reflexion des Tanzes. Hier treffen wir demnach auf jene Trennung, die wir im Kultischen zwischen *mimesis* und *methexis* gezogen haben, auf anderer Ebene wieder. Wobei frappierend ist, dass *mimesis* als Form der „vollständigen Verkörperung“ auf die Unzivilisierten reduziert wird. Wenn Aristides im zweiten Buch (S. 65) davon schreibt, dass „Reinigung“ sich ausschließlich auf *phóbos* im Enthusiasmus und „derartige Pathe“ bezieht, dann wird uns die vorherige Zweiteilung klarer. Es handelt sich hier ausschließlich um eine homöopathische Therapie, die Heilung von den ungezügelten Regun-

4.2.5 Handlungs-Struktur: Aristoteles

Der Begriff *mimesis* ist für Aristoteles eine Selbstverständlichkeit. Seine Ausführungen sind Teil eines Diskurses, dessen Axiom heißt: Dichtung ist, wie Malerei, Bildhauerei und Rhetorik *mimesis*. Eben so wie die Mittel der Malerei Farben sind, der Bildhauerei Gestalten (Haltungen), der Rhetorik die Stimme, *bewerkstelligen Rhythmus, Sprache und Melodie die Nachahmung* in der Dichtung und zwar „teils einzeln, teils zugleich.“ (I,1447a,20). Um die gesamte (künstlerische) Dichtung, deren musiklose Genres nach ihm bisher keinen Namen haben, in seine Untersuchung einbeziehen zu können, ordnet er sie in Gänze *mimesis* zu und schafft somit eine Neudefinition des Begriffes, die wesentlich dazu beiträgt, wichtige Spuren seiner Herleitung zu verwischen. Stattdessen wird der von ihm neu geformte Begriff benutzt, den künstlerischen Bereich der Dichtung vom unkünstlerischen zu trennen.

„Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach. Diese sind notwendigerweise entweder gut oder schlecht.“ (II, 1448 a)

Plötzlich sind wir auf der Bühne. Was vorher eher theoretische Auseinandersetzung war, ist mit einem Riesenschritt Praxis geworden und hat insofern das wieder eingeholt, was vermeintlich durch die o. g. Verallgemeinerung verloren gegangen schien: die der *mimesis* innewohnende körperliche Komponente. Mag Aristoteles eher den schreibenden Autor vor Augen haben; es sind sowohl die Bilder der Handelnden, die sich diesem aufdrängen, als auch seine Fähigkeit zur Empathie mit diesen Handelnden; sie haucht ihnen ihre Seele ein und lässt so eine lebendige

gen der Seele verspricht. Nach Koller hat schon auf dieser Stufe „Enthusiasmus seinen göttlichen, verzauberten Sinn abgestreift und ist nur noch eine seelische Krankheit, die durch menschliche Techne beeinflusst und geheilt werden kann.“ (Koller, *Mimesis*, S. 100) Insofern trugen die pythagoreischen Ärzte wesentlich dazu bei, die Begriffe *mimesis*, *phobos*, *eleos*, *katharsis* zu entmystifizieren, und sie so einer Umwertung durch die Philosophie, zunächst durch Demokrit und Gorgias, schließlich durch Platon und Aristoteles nutzbar zu machen. Der entscheidende Schritt dafür war die Neudefinition des Mimesisbegriffs von einer Kategorie der Ausdrucks- und Erziehungslehre zu einem ästhetischen Begriff.

Szenerie entstehen.⁸⁰⁷ Wenn Aristoteles in Kap. 2 die Wertungen „gut und böse“ oder in anderer Übersetzung „edel und gemein“ verwendet und danach die Charaktere ordnet, dann finden wir hier jene Einteilung wieder, nach der schon Damon die verschiedenen Musikinstrumente ordnete. Er greift nur ein traditionelles Schema auf, das niemals in unseren moralischen Kategorien gesehen werden darf, sondern eher Farben und Tönen gleichzusetzen ist, die ja auch keiner moralischen Wertung unterliegen. „Das Objekt der Mimesis sind verschiedene Menschen.“⁸⁰⁸ Deren Verschieden-Artigkeit bewegt sich zwischen den Polen „gut/edel“ und „böse/gemein“. Es obliegt der spezifischen mimetischen Begabung des Dichters, die jeweiligen Schattierungen zum Leuchten zu bringen. In Kap. 4 kommt Aristoteles auf die beiden Ursachen für Dichtung zu sprechen, Nachahmung als Trieb sowie Lernen als Begierde. Beide sieht er in der Natur des Menschen begründet; denn erstere ist „angeboren“ und weil letzteres sich nur durch ersteres ergibt, bereitet es den Menschen „größtes Vergnügen“, weil die Lernbegierde gestillt wird. (1448b,10) Er leitet so die dichterische *mimesis* aus den vorher behandelten Formen der ursprünglichen *mimesis* her:

„Da nun das Nachahmen unserer Natur gemäß ist, und ebenso die Melodie und der Rhythmus – denn daß die Verse Einheiten der Rhythmen sind, ist offenkundig –, haben die hiefür besonders Begabten von den Anfängen an allmählich Fortschritte gemacht und so aus den Improvisationen die Dichtung hervorgebracht. Die Dichtung hat sich hierbei nach den Charakteren aufgeteilt, die den Autoren eigentümlich waren.“ (1448b, 20)

Dies erscheint wie ein Sprung, der bei den Rhapsoden der oralen Kultur ansetzt und bei den Dichtern der literalen spätklassischen Zeit landet. Wenn wir erinnern, dass nicht nur Homer, sondern auch Thespis, Phrynichos und Aischylos ihre Texte selbst spielten, also auch probten, mit-

⁸⁰⁷ Insofern greifen Gebauer/Wulf sehr kurz, wenn sie schreiben: „Mimesis richtet sich hier auf den handelnden Menschen; sie bezeichnet die Fähigkeit zur Dramatisierung und Verkörperung des Redens und Handelns.“ Vgl. Dies., *Mimesis*, a. a. O., S. 83.

⁸⁰⁸ Koller, *Die Mimesis in der Antike*, a. a. O., S. 107. Er begründet die moralischen Wertungen damit, dass die „realen Unterschiede [...] moralisch gefasst werden“ müssen. (Ebd.)

hin improvisierten⁸⁰⁹, erklärt sich die vorausgesetzte Kontinuität. Die *Poetik* widmet sich also weitgehend diesem von Aristoteles neu geschaffenen Begriff von *mimesis*, der sich mit „der Herstellung eines Plots bzw. einer Fabel“⁸¹⁰ beschäftigt, während die bei Platon entfaltete Begrifflichkeit der Nachahmung, des Ausdrucks und der Abbildung nur am Rande erwähnt wird. Und das ist „Nachahmung von Handlung [...] einer einzigen, und zwar einer ganzen Handlung.“ (1451a, 30)

Wenn wir „Handlung“ durch „Idee“ ersetzen, befinden wir uns sofort in jener Debatte, die Platon im zehnten Buch über den Staat bezüglich Wahrheit und Schein eröffnet. Wie dort die Idee im Zentrum der (wahren) Nachahmung steht, weil ihre Erfüllung erst das wahre Abbild, *eikon*, erzeugt, so ist für Aristoteles der *mythos* das „Fundament und [...] die Seele der Tragödie“. (1450 a, 35)

„Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und Lebenswirklichkeit.“⁸¹¹

Aus dem Mythos als „Zusammensetzung der Handlungen“ ergeben sich die Charaktere, als „das, was macht, dass wir die Handelnden so oder so nennen“, diesen zugeordnet ist zuletzt die „Absicht“, „das, worin sie etwas aussagen oder eine Meinung äußern.“ Was als methodische Beschreibung des dichterischen Vorgehens formuliert ist, lässt sich als Handlungsanleitung zur Rollenfindung für den Schauspieler übertragen. Wie sehr Aristoteles noch in der Tradition der Debatte um wahres Abbild, *eikon*, und Scheinbild, *eidolon*, steht, zeigt sich, wenn er die „Auf-

⁸⁰⁹ Vgl. Hans Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. I, Salzburg 1957, S. 20 ff.

⁸¹⁰ Vgl. Gebauer/Wulf, *Mimesis*, S. 81. Beide übersetzen *mythos* mit Plot, stützen sich dabei auf Bywater. Ricoeur übersetzt „intrigue“ oder „agencement des faits“; Hardy und Fuhrmann verwenden „fable“ bzw. „Fabel“.

⁸¹¹ Kap. 6, 1450 a, 20. Weiter heißt es: „(Auch Glück und Unglück beruhen aber in Handlung und das Lebensziel ist eine Art Handlung, keine bestimmte Geschaffenheit, und infolge ihrer Handlungen sind sie glücklich oder nicht.) Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie die Charaktere ein.“ An anderer Stelle schreibt er, dass es in der Handlung „um Nachahmung von Handelnden“ geht. (6, 1450 a, 5)

gabe des Dichters“ beschreibt. Ihm steht nicht zu, „mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern [...] was geschehen könnte [...] das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“ (9,1451 a, 35) Auch hier brauchen wir nur „geschehen“ durch „geschrieben“ ersetzen und gelangen so zum „Möglichkeitshorizont“⁸¹² des Schauspielers. Wenn der Dichter mit seiner Fabel Handlungen beschreibt, die realen Handlungen und Ereignissen analog sind, reproduziert er diese keinesfalls, sondern schafft Realisationsmöglichkeiten, die durch den Schauspieler materialisiert werden.

Voraussetzung dafür ist dessen mimetischer Umgang mit dem Text, damit eine dramatische Aufführung entsteht. Dieser setzt sich seinerseits aus Handlungsentwürfen zusammen, die, wie oben beschrieben, den Text lediglich repräsentieren, nicht aber illustrieren oder immanent ausgestalten. Mimesis löst sich hiernach zweigestaltig von der Wirklichkeit: Zunächst durch den Dichter, der etwas schafft, das es vorher weder real noch modellhaft gab. In einem weiteren Schritt durch den Schauspieler, der die Enge der imaginären literalen Textur durch reale Handlungsabläufe in Materie und sinnliche Form transponiert.⁸¹³ Wenn Aristoteles fordert, die Kunst müsse ihre Werke wie die Natur schaffen, dann meint er damit allein den Prozess des Schaffens und nicht die Angleichung der Werke an die Vorgaben der Natur. Handlungen „müssen sich an die genannten Grundsätze halten“ (7, 1450 b, 20), d. h. das Eine muss aus dem Anderen entstehen, oder wie er Kap. 15 fordert:

⁸¹² Gebauer/Wulf betonen: „Dichtung hat einen Möglichkeitshorizont“. Und schließen von diesem auf die Fähigkeit der *mimesis* im „ästhetischen Bereich das Mögliche und das Allgemeine“ zu umfassen. Vgl. Dies., *Mimesis*, S. 82. Aristoteles relativiert zwar diese Kernaussage zur Fabel in Kap. 25, wenn er schreibt, dass der Dichter als „Nachahmer“ die Wirklichkeit nach einem „von drei Dingen, die es gibt“ nachahmen soll: „entweder so, wie sie war oder ist, oder so, wie man sagt, dass sie sei, und wie man meint, oder so, wie sie sein soll.“ (S. 63) Doch wenn wenig später, der von Aristoteles verehrte Sophokles zitiert wird, dass er die Menschen dichte, „wie sie sein sollten, Euripides aber, wie sie seien“ (S. 64), dann zeigen sich hier indirekt klare Präferenzen.

⁸¹³ Für uns hat das Sein der (Bühnen-) Handlung den Vorrang vor dem des literalen Textes. Diese Priorität geht bei Aristoteles zugunsten des Textes.

„Es ist offenkundig, dass auch die Lösung der Handlung aus der Handlung selbst hervorgehen muss [...].“⁸¹⁴

So, wie die Natur aus sich heraus Kraft und Kreativität bezieht, leiht der Künstler nach Maßgabe der von ihm ersonnenen Handlung seine Energie im Schaffensprozess seinem Werk. Er ist eher Finder als Sucher, die Gesetze der Kunst weisen den Weg. Insofern zeigt sich hier ein direkter Bezug zur *Physik*, wo Aristoteles schreibt, dass menschliches Tun *Gebilde der Natur* teils zum *Abschluß* zu bringen, teils *nachzubilden* weiß.⁸¹⁵ Indem es diese in ihrem Schaffensprinzip nachahmt, zeigt es sich auch in der ihm eigenen Autonomie, was die Ergebnisse und deren Wirken angeht. *Mimesis* stiftet ihren eigenen (poiétischen) Bereich, dem Sein zukommt; der sich dem realen Sein aber entgegenstellt. Führt diese Erkenntnis bei Platon zur Ablehnung des Darstellerischen, so sieht „Aristoteles gerade in der mimetischen Auseinandersetzung mit den Leidenschaften und Begierden einen Weg, die Menschen gegen die Macht der Affekte zu schützen.“⁸¹⁶

Sowohl in der Terminologie, wie im Mechanismus des Wirkens stützt er sich dabei auf jenen therapeutischen Begriff der alten ethisch-musikalischen Mimesistheorie, den wir dargelegt haben. Wirkten dort im Prozess der *kathársis* bestimmte orgiastische *mele*, die den *phóbos* durch *sympátheia* im Zuhörer „reinigten“, so werden die *mele* in der *Poetik* durch den *mythos* bzw. das „Zusammenfügen der Fabeln“ (13, 1452 b, 25) ersetzt. Insofern ist nicht *kathársis*, sondern die Fabel der Kern der Tragödie; alle „Wirkung“ ergibt sich aus ihr.

Diese primitive Umdeutung bringt Probleme mit sich, weil Aristoteles die handelnde Seite der *mimesis*, die sich nach der alten Theorie im Tanz, in der Darstellung oder im Spiel des jeweiligen Instrumentes materialisierte, in seiner *Poetik* fast gänzlich ausblendet. Er greift Begriffe auf, die im praktischen körperlichen Vollzug entwickelt wurden und

⁸¹⁴ Vgl. 15, 1454 a, 35. Dort steht: „[...] und nicht - wie in der *Medea* und wie in der „*Ilias*“ [...] - durch den Eingriff eines Gottes.“ Abgesehen von seiner Abneigung gegen Euripides zeigt sich in dieser Aussage auch die Forderung nach einer Stringenz, die er in anderen Passagen wieder relativiert.

⁸¹⁵ *Physik* 199a 15 und 193b. In Kap. 14, *Poetik* übersetzt Gigon: „Aus diesem Grunde nimmt denn auch die vollkommenste Tragödie ihre Stoffe“ und „die Dichter suchten nicht systematisch, sondern *finden* zufällig“. (1454 a, 10).

⁸¹⁶ Gebauer/Wulf, *Mimesis*, a. a. O., S. 86.

verwendet sie für den niedergeschriebenen Text der Tragödie, die zudem ihre Wirksamkeit auch bei reiner Lektüre entfaltet; denn sie „tut [...] auch ohne bewegte Darstellung ihre Wirkung, wie die Epik.“ (26, 1462 a, 10)

Deshalb gerät er in den Kapiteln 15 bis 17 auch in größte Schwierigkeiten, wenn er sich dort abermals mit den Charakteren beschäftigt und ihnen Bedeutung und Eigenschaften zuspricht, die im Widerspruch zu vorherigen Aussagen stehen. Hintergrund für solche Denkmuster mag sein, dass sich Aristoteles letztlich nicht von der alten Ethos-Lehre absetzen konnte und so Qualitäten, die dort Musikinstrumenten zugesprochen wurden, Charakteren angehängt.⁸¹⁷ Es überrascht nicht, wenn er in diesen Passagen den alten Mimesis-Begriff wieder hervorkehrt und zur Banalität verurteilt:

„ [...] der selbst Erregte stellt Erregte und der selbst Zürnende Zorn am wahrheitsgetreuesten dar. Daher ist die Dichtkunst Sache von phantasiebegabten oder von leidenschaftlichen Naturen; die einen sind wandlungsfähig, die anderen stark erregbar“⁸¹⁸

Der Begabte kann demnach die gleiche Qualität an *pathos* (wodurch?) erreichen wie der vom jeweiligen Pathos Ergriffene. Es ist offenkundig, wie die Begriffe in diffusum Licht gehalten werden, um zu verdecken, dass sie völlig Unterschiedliches beinhalten und sich in dieser Unterschiedlichkeit zudem absolut widersprechen. Der im „pathetischen Zustand“ arbeitende Dichter ist sicherlich der alten Ethos-Lehre entsprungen, nach der die seelische Seite des Ausdrucksphänomens ja erst die sinnliche Form und ihre Ausdruckswirkung erzielt. Und beide konnten

⁸¹⁷ Vgl. *Poetik*, Kap. 15, 1454 a. Hier ist von „tüchtig“ (Fuhrmann) oder „edel“ (Gigon), „angemessen“ und „gleichmäßig“ die Rede.

⁸¹⁸ Ebd., Kap. 17, 1455a, 30/1455b. Durch diese Feststellung finden so gegensätzliche Positionen wie die von Diderot und Artaud anscheinend friedlich vereint, in Wahrheit spielt hier Aristoteles auf eine Form von Pathetik an, die beispielsweise eine Wiedererkennung auf Grund von Narben oder Haar einschließt. Konkret handelt es sich hier um eine Anspielung auf zwei Szenen der *Odyssee*, in denen der Held – noch als Fremder – von der Amme Eurykleia bei der Fußwaschung an seiner Narbe erkannt wird. Auch dem Sauhirten gibt er sich bei der Rückkehr durch diese Narbe zu erkennen. Vgl. auch Orest und Elektra in der *Orestie*.

zudem ausschließlich von jener erzielt werden. Das Ethos war als Ausdruck fundamental. Wenn der begabte (worauf beruht die Begabung?) Dichter aber das gleiche Ergebnis wie der beseelte erzielen kann, dann ist das Ethos lediglich Begleiterscheinung der Handlung einer Tragödie, die vom Dichter je nach seiner Begabung entweder nachhaltig oder oberflächlich ausgestaltet ist. Auch hier ist ein Vergleich mit Platon aufschlussreich: Dieser verweist im *Ion*, im *Staat*, im *Sophistes* etc. ausdrücklich darauf, dass Dichter, indem sie als „Nachahmer“ der *technai* verhaftet sind, notwendigerweise Falschbilder erzeugen, weil sie ja nichts vom Wesen der Referenzobjekte verstünden. Für Aristoteles liegen dagegen etwaige *Fehler* in der Darstellung, wenn „etwas Unmögliches dargestellt“ wird, keineswegs „in der Dichtkunst an sich“ sondern an der „Unfähigkeit“ des Dichters. Sogar Dichtung von *Falschbildern*, von *Unmöglichem* ist vertretbar, „wenn die Dichtung auf diese Weise den ihr eigentümlichen Zweck erreicht“. Der Fehler ist geringer, wenn jemand nicht wußte, „daß die Hirschkuh kein Geweih hat, als wenn er sie [...] schlecht“ nachgeahmt hat.⁸¹⁹ Platon misst die *mimemata* an zugeordneten Objekten, am entsprechenden Gegenstand der Wirklichkeit⁸²⁰, Aristoteles misst deren Richtigkeit (und Wahrhaftigkeit) an der Darstellung selbst, an der „Art und Weise“, wie diese vom Dichter ausgedrückt, gestaltet wird. Darum fordert er, daß sich die Tätigkeit des Dichters

„[...] mehr auf die Fabeln erstreckt als auf Verse; er ist ja im Hinblick auf die Nachahmung Dichter, und das, was er nachahmt sind Handlungen. Er ist also, auch wenn er wirklich Geschehenes dichterisch behandelt, um nichts weniger Dichter. Denn nichts hindert, daß vom wirklich Geschehenen manches so beschaffen ist, daß es nach der Wahrscheinlichkeit geschehen könnte, und im Hinblick auf diese Beschaffenheit ist er Dichter derartiger Geschehnisse.“⁸²¹

⁸¹⁹ Alle Zitate aus Kap. 25, 1460 b.

⁸²⁰ Der am Ideengehalt des Ewigen teilhat, insofern das Allgemeine verkörpert.

⁸²¹ Kap. 9, 1451 b, 30. Er bezieht sich hier auf seine das Kapitel einführenden Worte, „dass es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit Mögliche.“ (1451 a, 35) Es zeigt sich ein gewisser Widerspruch zu Kap. 25, in dem er drei Möglichkeiten der Nachahmung von Dingen aufzählt, nämlich „wie sie waren oder

Im Mechanismus des mimetischen Vorgangs liegen Platon und Aristoteles letztlich nicht weit auseinander. Bei beiden ist Objekt und Abbild ein Drittes zwischengeschaltet: Platon nennt es *Erscheinung*, die den Dichter oder Maler in die Irre führt, weil sie ohne Wesensgehalt ist. Sie machen deren Werke zu Trug- und Scheingebilden, deren Bezug zur Wirklichkeit fehlt. Für Aristoteles wirkt dort der Prozess des künstlerischen *Schaffens*, der vom singulären Ereignis abstrahiert und dieses durch Formung und Verdichtung zum Allgemeinen führt. Das ideale Kunstwerk enthält jenen Grad an Allgemeinem, der dem konkreten singulären Ereignis fehlt, dieses birgt also weniger Wirklichkeit als jenes. Das Zwischengeschaltete entscheidet so über die Qualität des Kunstwerks. Nach Platon ist es synthetisch, unnatürlich, weist so gegenüber dem Realen einen Verlust auf. Während es bei Aristoteles der Natur nacheifert, kann es diese übertreffen. Der eigentliche Akt der *mimesis* erfolgt bei Platon auch erst in der zweiten Phase, wenn der Künstler die in der ersten Phase gewonnene subjektive fiktive *Erscheinung* durch sein (Falsch-) Werk materialisiert. Bei Aristoteles erkennen wir ein zwei Phasen-Modell: Der Dichter nimmt eine vorgegebene Handlung an, um ihr dann jenen *Möglichkeitshorizont* zu eröffnen, der die Distanz zum Realen zulässt. Insofern zeigt er sich als Schöpfer von etwas genuin Neuem, kommen ihm demiurgische Qualitäten zu.

Innerhalb kurzer Zeit vollzog sich in der ästhetischen Debatte eine kopernikanischen Wende: Kreisen die Kunstwerke bei Platon um die realen Objekte, die nachzuahmen sie (vergeblich) versuchen, kreist bei Aristoteles die Realität um die großen Werke der Kunst, weil diese mehr Wahrheit und Ewigkeit besitzen als die der Zeit und dem Raum untergeordnete Realität. Die fiktiven Handlungen der Tragödie überwinden die Fährnisse und Unbotmäßigkeiten des realen Lebens. Im Zentrum der *Poetik* steht die dichterische *mimesis*. Sie vermittelt nach Aristoteles zwischen „der Erschließung der geistigen Strukturen, symbolischen Mittel und Zeitstrukturen von Handlungsfeldern“ als Voraussetzung für

sind, oder so, wie man sagt, daß sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten.“ (1460 b, 5) Allerdings verliert sich dieser Widerspruch, wenn man berücksichtigt, dass für einen Empiriker wie Aristoteles reale Geschehnisse und Wirklichkeit keinesfalls deckungsgleich sind, mithin Wirklichkeit jenen Zug von Allgemeinem enthält, der dem einzelnen Geschehen nicht zukommt.

dichterisches Schaffen und der Rezeption, in der das Werk seine „Transposition und Metamorphose“⁸²² beim Leser erfährt. Allerdings ist hier das Theater als möglicher Ort einer ganz anderen Rezeption durch den Zuschauer weithin ausgeklammert.

Dabei war Aristoteles im Gegensatz zu Platon ein großer Freund und Anhänger des Theaters. Er hat viele Vorstellungen selbst miterlebt, mithin die Wirksamkeit der damaligen Dramen an eigenen Leib erfahren.⁸²³ Dass er dennoch die Realisierung der von ihm geehrten Texte auf der Bühne kaum untersucht, wird wohl ewig ein Geheimnis bleiben. Aber die Hochschätzung der dramatischen Kunst vor der Geschichtsschreibung und vor der Philosophie und die unvermittelte, um nicht zu sagen plumpe Übertragung von *phobos*, *eleos* und *katharsis* als Wirkungsmechanismus der archaischen Heilkunst auf die Tragödie sprechen dafür, dass er in gewissem Maße ein Gläubiger war; ein Gläubiger jener Kunst der Tragödie, die zu seiner Zeit schon im Niedergang begriffen war. Insofern stellt die *Poetik* eine Art nachgetragener Liebe an die hohe Zeit der Tragödie dar, in der nach Aristoteles' Ansicht deren Wirksamkeit noch ungetrübt und das Theater im wahrsten Sinne der Ort war, an dem die Polis sich ihres Sinns und ihres Bestands versicherte.

So gewinnt auch die Anteilnahme, *methexis* in der *Poetik* gegenüber *mimesis* einen anderen Stellenwert, als sie bei Platon innehatte. Alle Anstrengungen, des Dichters wie der Darsteller, sind darauf ausgerichtet im Zuschauer etwas zu bewirken. Deshalb können wir (auch) von der *Poetik* als einer Wirkungsästhetik sprechen. Aristoteles befasst sich weder mit dem Wesen des Tragischen noch mit den Abgründen menschlicher Existenz, eher geht es ihm um einen „Reaktionsablauf“⁸²⁴,

⁸²² Gebauer/Wulf, *Mimesis*, S. 86. Die Autoren stützen sich in diesem Zusammenhang auf das Modell von P. Ricoeur, nach dem Mimesis nicht allein auf den Entstehungsprozess der Fabel reduziert ist, sondern wie o. g. in drei Phasen, die er Mimesis I, II und III nennt, vonstatten geht. Ders., *Die lebendige Metapher*, München 1986.

⁸²³ Die vielen Anekdoten, die er mit Selbstverständlichkeit in dramaturgische Erörterungen einflieht, belegen seine persönlichen Theatererfahrungen und verweisen auf einen damals allgemeinen Kenntnisstand, der in nachalexandrinischer Zeit verlorenging. Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, a. a. O., S. 83.

⁸²⁴ Vgl. Hans-Dieter Gelfert, *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*, Göttingen 1995, S. 16.

den die Tragödie im Zuschauer auslösen soll. Dafür spricht deutlich der von ihm beschriebene Wirkungsmechanismus als Anleihe aus dem musikalisch-medizinischen Bereich.

Dieser basiert auf den physiologischen Affekten *phobos* und *eleos*⁸²⁵, die sich als Stationen eines Reaktionsablaufs ausweisen, der schlussendlich in der *katharsis* endet. Sie sind nach Aristoteles die emotionalen Ankerpunkte im Publikum, die in der richtigen Reihung zum Ziel der Veranstaltung führen. Wobei der Übergang von einem Affekt zum anderen durch drei entsprechende Impulse von Seiten der Tragödie ausgelöst werden muss. Aristoteles nennt die ersten beiden *peripetie* und *anagnorisis*; erstere betrifft die Handlung, letztere den Helden.

„Die Peripetie ist [...] der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil [...]. Die Wiedererkennung [*anagnorisis*, H. H.] ist, wie schon die Bezeichnung andeutet, ein Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis, mit der Folge, daß Freundschaft oder Feindschaft eintritt, je nachdem die Beteiligten zu Glück oder Unglück bestimmt sind. Am besten ist die Wiedererkennung, wenn sie zugleich mit der Peripetie eintritt, wie es bei der im „Ödipus“ der Fall ist.“⁸²⁶

Die *peripetie* ist zugleich jene Phase, in der *phobos* in *eleos* übergeht. Da Aristoteles allein den Leser als Rezipienten im Auge hat, wird die Frage, welche Aufgabe dem Schauspieler als Träger der Figur in dieser Phase zukommt, übergangen. Sie ist aber von entscheidender Bedeutung für das Zustandekommen einer wie auch immer gearteten *katharsis* und wird uns in dieser Hinsicht noch beschäftigen. Vorerst können wir sagen: Die Tragödie zielt mit der *peripetie* auf jenen Umschlag von *phobos* zu *eleos*, den wir vergleichbar beim Blutopfer beobachtet haben. Ist der Handlungsumschlag mit der *anagnorisis* verbunden, stellen sich Fragen nach Haltung und emotionaler Situation des Helden, aber auch des Schauspielers als dessen Darsteller umso mehr. Aristoteles gibt uns darauf keine Antwort, stattdessen hebt er mit *peripetie* und *anagnorisis* jene Elemente heraus, „mit denen die Tragödie die Zuschauer am meis-

⁸²⁵ Wir halten es mit Schadewaldt und übersetzen mit „Schauer“ und „Jammer“, da wir der von Jakob Bernays im 19. Jahrhundert entwickelten Theorie zustimmen, dass die Begriffe von Aristoteles nicht im sittlichen oder gar moralischen Sinne gebraucht werden.

⁸²⁶ Kap. 11, 1452 a, 20 u. 30.

ten ergreift.“ (Kap. 6, 1450 a, 30) Auch wenn vom Zuschauer gesprochen wird (Gigon übersetzt stattdessen „Seelen“), beschränkt sich der avisierte mimetische Vorgang auf den Leser des Textes. Gemeint ist demnach nicht die wahrnehmbare Verkörperung eines Handelnden. Auch im Folgenden bleibt Aristoteles abstrakt: von „Charakter“ und „Wissen“ oder auch „Einsicht der Handelnden“, von „Unkenntnis, etwas Unheilbares zu tun“ ist die Rede, die aber vor der Ausführung der Tat durch „Einsicht“ erhellt wird.⁸²⁷ Soweit bewegt sich die *Poetik* in dem Makrokosmos konventioneller Dramaturgie.

Als dritter Teil des *mythos* kommt bei Aristoteles nach *peripetie* und *anagnorisis* schließlich *pathos* hinzu:

„Pathos ist eine zum Untergang führende oder qualvolle Handlung, wie etwa Tod auf der Bühne, Schmerzen, Verwundungen und dergleichen.“ (Kap. 11, 1452 b, 10, Gigon)

In Kapitel 13 wird erläutert, welche Situationen und Konstellationen in der Lage sind, Furcht/Schauer und Mitleid/Jammer zu erzeugen, deren Ineinandewirken Voraussetzung für *pathos* ist. Zunächst ist ein gut gebauter Mythos „also eher einfach als - wie es einige wollen - zwiefach, und [...] darf nicht vom Unglück ins Glück umschlagen“, sondern umgekehrt. Auch „nicht wegen der Gemeinheit, sondern wegen eines großen Fehlers“ eines Menschen. (13, 1453a,15)

Die Qualitäten dieses Menschen werden vorher erläutert; denn man „darf nicht zeigen, wie makellose Männer einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben“, weil dies „abscheulich“ ist, noch dürfen „Schufte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben“. Mitleid und Jammer entstehen nur bei dem „unverdient Leidenden“ und Furcht/Schauer nur, „bei dem, der dem Zuschauer ähnelt [...]. So bleibt der Held übrig“, für Aristoteles der *Fall dazwischen*. (13, 1453 a).

⁸²⁷ Vgl. Kap. 14, 1454 a. „Die Handlung kann sich [...] vollziehen [...] mit Wissen und Einsicht des Handelnden [...]. Ferner kann man handeln, ohne die Furchtbarkeit der Handlung zu erkennen“. Er führt hier den *Ödipus* an und setzt dagegen *Medea*, in der Euripides von „Medea ihre Kinder töten läßt“ nach Art „wie bei den alten Dichtern, d. h. mit Wissen und Einsicht des Handelnden.“ (1453 b). Hier mag er die Epen Homers aber auch die Tragödien des Aischylos im Auge haben.

„Er tritt ein, wenn einer weder an Tugend und Gerechtigkeit ausgezeichnet ist noch durch Schlechtigkeit und Gemeinheit ins Unglück gerät, sondern dies erleidet durch irgendeinen Fehler. Und zwar muss er zu denen zählen, die großen Ruhm und Glück gehabt haben, wie Ödipus oder Thyestes, oder andere berühmte Männer aus einem solchen Geschlechte.“ (Ebd., Gigon)

Letztlich schildert uns Aristoteles *Helden ohne Eigenschaften*, deren Qualitäten sich aus ihrer Geschichte, mithin ihrem Handeln ergeben. Sie sind *mythos* in dem Sinne, dass Charaktere sich allein aus diesem *mythos* ergeben, der für Aristoteles ja mit Handlung gleichzusetzen ist. Hier schließt sich der Kreis: Die Tragödie ist *Nachahmung einer guten und geschlossenen Handlung*. Träger dieser Handlung sind ihrerseits „handelnde Menschen, die solcherweise nachgeahmt werden“. (2, 1448 a, Gigon) Sie sollten - widersprüchliche Äußerungen in der *Poetik* wollen wir übergehen - in der Tragödie von guter/edler Herkunft sein, was nicht die charakterlichen Eigenschaften bezeichnet sondern *Herkommen*.⁸²⁸ Repräsentant dieser nachahmenden Handlung ist der Darsteller/Schauspieler; sein Agieren ist nicht Ausdruck einer charakterlichen Eigenschaft eines konkreten Helden, sondern der Textur des *mythos*, also des Handlungsschemas eines Helden an sich.

Es ist frappierend: übersetzen wir statt „Gute und Schlechte“ bzw. „gut und schlecht“ „Edle und Gemeine“ bzw. „edel und gemein“ werden die Intentionen klarer, weil dann der Status der Figur im Zentrum steht und moralische Kategorien außerhalb des Spiels bleiben. Das ist nachdrücklich in Kap. 13. Aristoteles streift hier (ausnahmsweise) kurz die Frage der Bühnenwirksamkeit und gesteht Euripides' Tragödien den größten Erfolg zu; denn „bei den Konkurrenzen und auf der Bühne erweisen sich

⁸²⁸ Wie sehr wir heutzutage moralischen Kategorien verhaftet sind, verdeutlicht H.-D. Gelfert, wenn er betont, dass bei Aristoteles, wie den Griechen überhaupt nicht wie „im Deutschen [...] von tragischer Schuld“ gesprochen werden kann, sondern bei ihm „könnte der Fehler auch ein bloßer Irrtum sein“, was, „wie das Beispiel des Oidipus zeigt, [...] aus griechischer Sicht auch [...] ein Mangel an intellektueller Wachheit“, ist „durch den sich der Mensch dem tragischen Geschick ausliefert“. Weiter unten spricht er aber davon, dass „der tragische Held eine *moralische Mittellage* [hvg. H. H.] einnehmen“ muss. Vgl. Hans-Dieter Gelfert, *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*, Göttingen 1995, S. 17 ff. Vermutlich ist für Aristoteles der „Fall dazwischen“ (Kap. 13) gleichbedeutend mit „jenseits der Moral“.

diese als die tragischsten, wenn sie richtig gespielt werden“. Richtig gespielt bedeutet, dass der „einfache Aufbau“ im „ersten Range“ steht: edle Helden vom Glück ins Unglück stürzen, weil sie „irgendeinen Fehler“ begehen, so dass moralische Wertungen außen vor bleiben. Die Handlung entwickelt sich allein aus sich selbst und ist nicht von guten oder bösen Absichten geleitet. Als ein Gegenbeispiel führt er die Odyssee mit einem zwiefachen Aufbau an, „wo Gute/Edle und Schlechte/Gemeine ein entgegengesetztes Ende finden.“ Dass solche Lösungen zu seiner Zeit doch „im ersten Range stehen“, zeigt ihm die „Schwächlichkeit des Theaterbetriebs. Die Dichter halten sich eben an die Wünsche der Zuschauer.“ (1453 a, Gigon) Die, so ergänzen wir, sich moralisch saubere Lösungen wünschen. Diese sind aber nach Aristoteles kaum wirkungsvoll, hinterlassen nichts als spontane Befriedigung oberflächlicher Wünsche. Der ästhetische (und therapeutische) Wirkungsmechanismus kommt nicht zustande.

In den Fugen und Ritzen der *Poetik* können wir Hinweise entdecken, die auf Rudimente einer Schauspieltheorie schließen lassen. Aus dieser folgt, dass Text und Bühne ein *Handlungsfeld* kennzeichnen, in dem Darsteller agieren. Ihr Agieren unterliegt dem Mechanismus, der durch die Textur des *mythos* vorgegeben ist, gerade so, wie das Opferritual vom Zwang der immerwährenden Wiederholung lebt. Dieser Zwang zur neuerlichen Tat schafft *pathos*, „eine zum Untergang führende qualvolle Handlung, wie Tod auf der Bühne“ (11, 1452 b, 10, Gigon) oder dem Altar. Deren Unausweichlichkeit sowie die beim Zuschauer ausgelösten Schauer erzeugen *methexis*. Die macht als tief empfundenes gemeinsames Erlebnis über Glaubensgemeinschaften, Sektengrenzen, Familien- und Blutsbande hinweg die besondere Qualität der Tragödie aus.

Der bindenden Kraft der *methexis* verdankt die Tragödie in der Übergangsphase von den alten Clanstrukturen zur Bürgergesellschaft der Polis ihren rasanten Aufstieg. Vereinigte sie mehr noch als alle vorherigen Riten, Mysterien und Festlichkeiten die vielschichtige Gemeinschaft der Polisbürger unter einem einheitlichen sinnstiftenden, sinnlichen und emotionalen Dach. Dessen Konstruktion strukturell und ästhetisch nachträglich zu formulieren blieb Aristoteles vorbehalten, wiewohl er selbst nur noch den Nachklang erlebte.

4.2.6 Zerfall und Wiedergeburt

Parallel zum Niedergang Athens verlieren *komos*, als Gemeinschaftsausdruck der Polis, und tragischer Held, als dessen atomisierter Kern, auch ihre Rolle als wesentliche Träger von Tragödie und Komödie. An ihre Stelle treten Charaktere, die in ihrer Extremität aufeinander prallen und somit eine neue Form der Dramatik schaffen, die weniger einer vorgegebenen normativen Handlungsstruktur folgt, sich vielmehr aus den ethischen und moralischen Qualitäten ihrer Träger speist.⁸²⁹ Indem das Primat der großen (einfachen) Handlung zugunsten immer differenzierterer Charaktere aufgegeben wird, tritt das tragische Prinzip der großen Menschheitsgeschichten in den Hintergrund, um einer subjektivistischen Alltagssphäre Platz zu machen, die keine Bezüge zur einstmaligen kultischen Praxis mehr aufweist.

Intrige, Doppelbödigkeit und überbordender Manierismus erobern die Bühne und gehen mit dem in Süditalien und Sizilien herausgebildeten Mimus eine ideale Verbindung ein. Dieser, aus Stegreifspielen und rhetorischen Etüden hervorgegangen, erobert in der Folge auch die Bühne des römischen Weltreichs. Der Wahlspruch *panem et circensis* weist der Bühne eine gegenüber dem Theater der attischen Polis neue Funktion zu: Nicht mehr *komos*, die Sache der Gemeinschaft, sondern die Sache der Herrschaft ist zu verhandeln. Für unabsehbare Zeit wird dem Theater diese repräsentative Funktion zugeschrieben.⁸³⁰ Berücksichtigen wir, dass die Texte Senecas, der ja ein ungeheures Ansehen

⁸²⁹ Vgl. Eduard Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922, S. 376: „Gegenstand der ‚neuen‘ Komödie ist vornehmlich der Mensch als gesellschaftliches Wesen, als Träger ethischer Qualitäten, Subjekt und Objekt der Paideia, Kämpfer im Ringen von Daimon und Tyche.“ U. v. Wilamowitz-Moellendorf spricht davon, „dass die Menschen sich immer selber den Weg zu dem Ziele, das sie alle befriedigen würde, verbauen“, wodurch eine neue Art Komik entstehe. Vgl. Ders., *Berliner Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften*, 1916, S. 78.

⁸³⁰ So ließ Antonius den *Ajax* beim Leichenbegräbnis Caesars aufführen, um eine Volksempörung gegen seine Mörder zu entfachen. Andererseits wissen wir von Tacitus, dass Kaiser Tiberius den Mamercus Aemilius nach der Aufführung dessen *Atreus*-Tragödie zum Selbstmord zwang, weil er einige Anspielungen im Stück missverstanden habe. Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte Europas I*, a. a. O., S. 152 f.

auch als Tragödiendichter genoss, zu seiner Zeit niemals aufgeführt sondern nur gelesen wurden, dann zeigt allein diese Tatsache jenen Verdrängungsprozess, der von den blutrünstigen Spielen und Wagenrennen, aber auch von den profanen Pantomimen und Mimus-Spielen ausging. Wir erkennen darin aber auch die Tendenz der „großen“ Autoren, ihre Texte in Anlehnung an Aristoteles nur noch lesen zu lassen⁸³¹, weil sie vermeintlich auch so ihre beabsichtigte Wirkung erzielten. Da man in dieser Phase des römischen Reiches ohnehin nur noch für die Bühne schrieb, um Geld zu verdienen oder seine persönliche Eitelkeit zu befriedigen,⁸³² ist es sehr verständlich, dass der begüterte aristokratische Dichter keinerlei Interesse hatte, Ruhm und Applaus beim verachteten Plebs zu erhaschen. (Tragisch erscheint in diesem Zusammenhang allein der Umstand, dass Annaeus Seneca nicht wegen seiner Werke, sondern aufgrund seiner engen Verwicklung in die pisonianische Verschwörung von seinem einstigen Schüler Nero zum Selbstmord gezwungen wurde.)

*

Die Renaissance, angetreten die „Wiedergeburt der Antike“ zu gewährleisten, ließ unter diesem Vorzeichen Neues entstehen, das sich, wenn auch unbeabsichtigt, dem Verhältnis reiner Repräsentation oder Rekapitulation entzog. Gespeist aus ihrer Faszination für die Antike, entwickelte sie im mimetischen Verhalten gegenüber deren verehrten Werken eine gestalterische Kraft, die die Grenzen der Vorbilder sprengen

⁸³¹ Wenn Ovid nach eigenen Angaben in den *Tristia* davon spricht, die eigenen Poeme „bei vollem Theater“ getanzt zu haben“, versichert Vergil, dass allein Asinius Pollio, einer der gefeiertsten Redner und Tragödiendichter aus dem „goldenen“ Zeitalter des Kaisers Augustus, der einzige unter den Dramatikern dieser Epoche gewesen sein, der des Sophokleischen Kothurns würdig sei. Vgl. Alfred Kappelmacher / Mauritz Schuster, *Die Literatur der Römer bis zur Karolingerzeit*, Potsdam 1934, S. 138 ff.

⁸³² Varius Rufus soll für seine *Thyestes*-Tragödie bei den Triumph-Spielen des Augustus Octavianus nach der Schlacht bei Actium (31 v. Chr.) eine Million Sesterzien erhalten haben. Vgl. Kappelmacher/Schuster, a. a. O. S. 134 ff. Andererseits haben sich viele Imperatoren auf der Bühne versucht, u. a. Julius Caesar mit einem „Ödipus“ und Octavianus Augustus mit einer *Ajax*-Tragödie, Nero rezitierte seine Verse und sang auf der Bühne, um seinen hell klingenden Tenor zu demonstrieren.

musste. Diese zeichnete sich gerade dadurch aus, auch gegen die Absicht ihrer Akteure wirksam zu werden. Nachschaffen, Vergegenwärtigen und Präsentieren lassen unablässig Eigenes, auch unbeabsichtigt, in den Gestaltungsprozess eindringen, dass notwendig neue, mithin eigenständige Werke entstehen müssen. Mitunter ist in dem Neuen kaum noch das Alte als dessen Vorlage zu identifizieren.

Was wir im Mechanismus von Vergegenwärtigung und Weiterentwicklung der mythischen Textur beobachteten, trifft auch auf Rezeption der Antike in der Renaissance zu: Das kreative Moment im mimetischen Prozess ist stärker als affirmative Vorhaben glauben möchten. Diachrone und synchrone Prozesse garantieren fortlaufende Veränderung und erst dadurch Überleben der Werke vergangener Zeiten, ohne das diese ja wirkungslos blieben.

Diesen Mechanismus aufzudecken fiel jenen Geistesgrößen der Renaissance zu, die sich dem Nachvollzug der Antike bewusst entzogen und vielmehr antraten, entschiedenes Neues aus dem überlieferten Material zu schaffen. Erasmus thematisierte sowohl das eigene mimetische Vermögen wie das des Lesers, indem er mit seinem *Adagia* ein *work in progress* initiierte, der mit 800 Eintragungen startete und bei seinem Tod schließlich 4000 Eintragungen aufwies.⁸³³ Der Leser nimmt Anteil, wie Sprichwörter, Redefiguren oder Bilder der Antike aufgegriffen, mit einem philologischen Kommentar versehen, dann in ihrer Wirkungsgeschichte verfolgt und untersucht werden. Ein Werk mit zwei Elementen zeigt sich dem Leser: Zunächst das originäre antike Zitat, danach eine Auseinander-*Setzung*, die im mimetischen Verhältnis zu ersterem steht, die aber auch in ihrer Widersprüchlichkeit und Heterogenität sich in eigene Paradoxien verstricken kann. Der Autor führt den Leser über das antike Zitat in ein System von Bezügen und Analogien, das die einst behauptete überhistorische Bedeutung des Textes zugunsten einer Neukonstituierung preisgibt, die ihrerseits immer *weitergeschrieben* werden kann. Derridas Konzept der *Aufpropfung* wird antizipiert und durchdekliniert.

Der Autor präsentiert durch die Auswahl und Strukturierung des Kommentars offen seine subjektive Sicht, der Leser ist aufgefordert, seinen eigenen Deutungsspielraum zu gestalten. Die *imago*-Vorstellung der

⁸³³ Vgl. Erasmus, *Adagia*. Hrsg.: Theodor Knecht (ders. übers. u. erläut.), Zürich 1984.

Kirchenväter wird durch die Materialität dieser neuen Art von Texten unterlaufen, allein moralische und theologische Ziele setzen einer absoluten Subjektivität Grenzen. Mimesis steht als kreativer Transpositions- und Generationsprozess im Zentrum der Tätigkeit von Autor und Leser.

Noch radikaler bricht Montaigne mit dem Dogma der Textgläubigkeit. In seinen *Essais* spielt er als Autor mit sich selbst und dem Leser. Der Text wird ihm Mittel, sich selbst zu verstehen, gleichzeitig tritt er als Autor aus dem Text, um sich mit dem Leser jenseits der Linearität von dessen Argumentation zu verständigen, ihn zum mimetischen Nachvollzug des Geschilderten aufzufordern. Dabei verliert sich die Subjektivität des Autors, indem sie zwischen Erscheinen und Auflösung changiert. So erschafft das Werk ein „Zwischen“ in dem sich jene Bewegung abspielt, auf die Montaigne zielt; denn „jede Bewegung enthüllt uns.“⁸³⁴ Doch ist hier keine geschilderte Bewegung gemeint, vielmehr eine gestische des Autors. „Ich prüfe mich, ich koste mich [...] aber kreise in mir selbst.“⁸³⁵ Es sind geistige Handlungen, die jene eigenartige Bewegung evozieren, die Fragmente des Subjekts enthüllen, so wie die Maske nicht nur verdeckt, sondern auch enthüllt. Keinesfalls wird die Komplettierung des Subjekts erstrebt, da diese ja ohnehin nur eine Illusion ist. „Wir sind alle aus lauter Flicker und Fetzen und so kunterbunt unförmlich zusammengestückt, dass jeder Lappen jeden Augenblick sein eigenes Spiel treibt.“⁸³⁶

Insofern ist es von größtem Interesse, dieses zusammengestückelte Etwas fortwährend zu betrachten, wenn dieses *sich in der Bewegung spiegelt*. Das ist für Montaigne die intensivste Form des Lebens. Er macht sich auch über die Flüchtigkeit des jeweiligen Erkennens keine Illusionen, im Gegenteil, diese zu akzeptieren ist die einzige Form einen Fetzen vom wahren Leben zu erhaschen. Deshalb steht die Gegenwart im Zentrum. Sie zu fühlen, für Momente zu erleben, ist höchste Form und höchster Sinn des Lebens. Alle weiteren Fragen, geschweige denn Forderungen nach einem universellen Wissen oder übergreifenden Handeln sind müßig. Die Texte bergen Bescheidenheit und (beabsichtigte) Un-

⁸³⁴ Michel Eyquem de Montaigne, *Essais*, ausgewählt und übersetzt von H. Lüthy, Zürich 1953, S. 290.

⁸³⁵ Ebd., S. 537.

⁸³⁶ Montaigne, *Essais*, a. a. O., S. 325.

zulänglichkeit, die nach Auerbach im „Kunstlosen, Privaten, Natürlichen und Unmittelbaren seiner Schreibweise“⁸³⁷ Ausdruck finden. Als Leser findet er sich in der Rolle des „Außen der Anderen“, der lediglich in seiner Bedeutung für das Ich (des Autors) in den Blick gerät. Er ist so ein Wesen, das sich ständig verändert, also muss er auch die Darstellung dem anpassen. „Hier ist er im Mittelpunkt seines eigensten Gebietes, dem Spiel zwischen Ich und Ich, zwischen Montaigne dem Schriftsteller und Montaigne dem Gegenstand.“⁸³⁸ Wir beobachten einen Vorgang, den wir vom Theater als zirkulären mimetischen Prozess zwischen Schauspieler und Figur, sowie Schauspieler *in der Figur* und Zuschauer kennen: Jeder wird Ich sagend zum Referenzpunkt des Anderen. Die gemeinsame Textur zeigt sich verwirrend vieldeutig und heterogen: *mehrstimmig* aber nicht harmonisch, als „Suche nach Selbstorientierung ohne gesicherte Referenzpunkte“⁸³⁹.

Diese erlebt ihren Ausgang in der körperlichen Befindlichkeit des Einzelnen; sie sind der Maßstab für Menschsein, deshalb muss Denken „die Abstraktion vermeiden.“⁸⁴⁰ Die „natürlichen“ Fähigkeiten in der Mischung aus biologischen Anlagen und sozialen Gestaltung konstituieren diesen Menschen, der sich selbst Geheimnis und Lehrmeister zugleich ist. Erkenntnis erwächst allein aus der Praxis des Lebens mit all ihren Zufälligkeiten und zeigt sich demnach stets fragmentarisch und unzulänglich. Montaigne spottet über jene, die meinen, den Menschen begreifen zu können; denn er ist vom Zufall geprägt und jede Selbsterkenntnis enthält in Wahrheit nur das *Andere des Anderen*. Deshalb gibt es keinen unmittelbaren Zugang zu den Dingen, auch keine Dinge an sich, weil zwischen Menschen und den Objekten Sprache, Wahrnehmung und Imagination stehen. Nur im Zwischen sind fragmentarische und zeitliche Erkenntniswerte zu gewinnen. Fragmentarisch, weil sie dem Ausschnittcharakter jeder Wahrnehmung unterworfen sind, zeitlich, weil sie allein dem Vergessen und dem Zufall zu verdanken sind. Wie dem Vergessen überhaupt eine zentrale Rolle in diesem Ansatz zukommt, eröffnet es überhaupt erst die Möglichkeit, gegenwärtig zu sein, zu leben. Ohne die Möglichkeit zu vergessen, wäre der Mensch infolge

⁸³⁷ Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1982/7, S. 276.

⁸³⁸ Ebd., S. 275.

⁸³⁹ Gebauer/Wulf, *Mimesis*, a. a. O., S. 136 f.

⁸⁴⁰ Ebd., S. 137.

der Wucht des überwältigenden geistigen Materials entweder paralyziert oder unfähig sich im Koordinatensystem der Eindrücke von Vergangenen und Gegenwärtigem, Äußerem und Innerem zu stabilisieren, außerstande aus all dem Neues zu produzieren.

Da Wissen zeitlich und fragmentarisch ist, fordert es infolge dieser Unvollkommenheit das mimetische Vermögen zur Ergänzung und Vervollkommnung heraus. Wir erinnern uns an den Bastler in der Mythenbetrachtung von Levi-Strauss, der ja auch die Bausteine für seine amorphen Gebilde mehr dem Finden als dem Suchen verdankt; aus dem Fragmentarischen schöpft, um neue Fragmente in einer Arbeitsweise zu schaffen, die keinen Generalplan kennt. Auch Montaigne bleibt skeptisch gegen jede Form systematischen Wissens und Planens. In einem Geschehen, das er Zufall nennt, ist Mimesis wichtigstes produktives Element. Bezogen auf den Schreibprozess folgt ein Schritt auf den anderen, ohne dass die Notwendigkeit des jeweiligen Schrittes dem Autor einsichtig wäre. Träume und Visionen folgen dem gleichen (Zufalls-) Prinzip. Der Autor folgt so seinen inneren Regungen und Gefühlen, er lässt sich gehen. *Sich-Gehen-lassen* meint einen Prozess, der durchaus Bewegung als auch körperlichen Vorgang meint, deshalb keineswegs passiv verläuft, sondern Aktivität voraussetzt. Diese liegt aber mehr im Akt des (Zu-) Lassens, weniger in dem des Gehens: *Es geht*. Der findige Autor mobilisiert den ihm selbst fremden und nebulösen (Frei-) Raum, in dem das Gehen sich dann vollziehen kann.⁸⁴¹ Der freie, bisher unbeschrittene Raum ist Medium für's Gehen, das sich dort frei, aus sich

⁸⁴¹ J. Lacan schreibt von der „Bewegung des Signifikanten, welche das Signifikat erst hervorbringt“ oder vom „Drängen des Buchstabens im unbewussten“, nutzt diese Beobachtung aber, um die Trennung von Signifikat und Signifikant zu betonen. In: Jacques Lacan, *Schriften II*, Olten 1975, S. 15 ff. Während Julia Kristeva aus dem gleichen Vorgang auf ein Wechselverhältnis von Semiotischem und Symbolischem schließt. P. Brook schreibt: „Passiver Respekt reicht nicht. Es braucht sowohl Passivität als auch Aktivität, und beides meint hoch-intensive Zustände, weit entfernt von dem platten Gegensatzpaar, an das diese Wörter denken lassen.“ Bezogen auf die Arbeit des Schauspielers an der Figur spricht er von einem „leeren Raum“ im Innern, den man unter Schmerzen „freischaufeln“ muss, um „innerhalb seines eigenen Organismus die gesamte Reise des allerersten Suchenden neu zu schreiben, der den Weg gebahnt hat.“ Ders., *Zeitfäden*, a. a. O., S. 111 f.

selbst *ergebend* ausbreiten kann. So stehen ihm neue Erfahrungen offen, es kann und soll Erkenntnisse *sammeln*.

Auch die Sprache kann nur dann Wissen vermitteln, wenn sie sich als Medium begreift, das Zeichen nur unvollkommen und unpräzise darstellt. Dieser Qualität entspricht die Umgangssprache in ihrer Diffusität und Ungenauigkeit. Paradoxerweise erweisen sich ihre Mängel keinesfalls als Schwäche. Sie enthalten mitunter mehr Potential zu komplexen Aussagen und Annäherungen als die Wissenschaftssprache in ihrer Fixierung auf Eindeutigkeit und Akribie. Fehlende Eindeutigkeit, Leerstellen und Unschärfe der Umgangssprache fordern den Leser auf, den Blick auf diese Unvollkommenheiten zu richten, sie als Lücken und Fugen im Gewebe der Textur anzusehen, durch die er ihr zu *Leibe* rücken kann.

5 Gestalten: Mimesis & Konstruktion

Der dramatische Text fordert mit seinem mimetischen Potential die Spieler der Rollen auf, in deren Sprache einzudringen. Nicht um sich darin zu verstecken, sondern um eigenes Potential offenzulegen. *A spielt B* zeigt sich dann als Wechselspiel zwischen (aktiver) Erforschung des Anderen und (passivem) Zulassen des Eigenen. Leib und Selbst des Schauspielers generieren so einen *Ort innerer Ereignisse*, der durch die Praxis des Spiels Zeit und Präsenz gewinnt. Als generativer Prozess, der konstituierendes und empathisches Material vereint, gestaltet somit Mimesis durch die Beharrlichkeit des Realen eine Bühnenfigur als handelnden Charakter.

Zwischen normativer Rollenvorgabe bzw. kanonisierter Theaterkonvention als Sollen II und realem Sein des konkreten Selbst/Schauspielers entwickelt sich ein kreativer Prozess, der *Gestalten* ermöglicht.⁸⁴² Wir sagen schlichtweg *zwischen*, weil der präpositionale Ausdruck Raumzeitliches wie Semantisches weitgehend wertfrei umfasst. Mit dem Wachküssen des alten *Fetisch* (Austin) Sein/Sollen wollen wir keineswegs seine Polarität unterstreichen, ihn vielmehr als Rahmen für Gestaltungs-Spiel-Räume nutzen, in denen Leib-Haftiges zum Erscheinen gebracht wird.

Gestalten nutzen wir in der Doppelbedeutung als Verb und Nomen. Einerseits im Sinne eines gestalterischen *Tuns*, das Material und Vorstellungsinhalte, also Reales und Fiktives einem intendierten (subjektiven) Prozess aussetzt. Wobei Eines mit dem Anderen kooperiert, ohne dass die *Form* den *Stoff vertilgt* (Schiller). Die daraus sich ergebende Gestalt verkörpert als Ergebnis mehr als die Summe beider Teilmengen ergibt.

Andererseits sehen wir *Schauspielen* als Möglichkeitshorizont, an dem sich viele *Gestalten* des Selbst in unterschiedlichster Konsistenz und

⁸⁴² Dabei betonen wir die dauernde Ambiguität von gestalterischem Tun und Konstrukt, das immer nur vor-Läufiges und vorüber-Gehendes ist.

Prägung zeigen respektive darstellen können. *Gestalt* anstelle von Form respektiert mehr die Eigendynamik des Materials, weil die Formel bzw. Regel der Anwendung nicht im Vordergrund steht; demnach Vorstellungsinhalte dem Prozess auch nicht vorausgehen, sondern sich sukzessive in ihm entfalten.

Gestalt ist Ergebnis eines Ordnungsprozesses, der aus der Masse des einströmenden Materials die der Gestalt zukommenden Elemente selektiert und konstruktiv bindet. Nur so können sie sich vom diffusen Hintergrund des Alles und Nichts absetzen. Selektieren und Ordnen sind (beim Schauspieler vor allem) weniger vom Ich-Bewusstsein gesteuert. Insofern entspricht der Prozess nicht dem, was Kant als *Apperzeption* bezeichnet, vielmehr vergleichen wir ihn mit jenem Mechanismus, der in der Mikrophysik zur *Unschärfe-Relation* führt: Objekt und Rezipient stehen in einem Wechselverhältnis, dem Qualität und Bestand des Beobachteten ausgesetzt sind. Auch die Gestalten der Bühne sind Phänomene, deren *wahres* Sein in direkter Abhängigkeit zum Status ihres Beobachters steht und fällt. Es ist insofern *flüchtig*.

Im Verhältnis Rollenfigur (*Gestalt des Selbst*, die das *Andere* der Rolle verkörpert) zur Textur des (dramatischen oder nichtdramatischen) Bühnengeschehens setzen wir *Sollen* ontologisch (Sollen I ohne den moralischen Appendix); indem sich die Textur als reales Sein setzt, erweist sie sich als solches gestaltungsfähig und auch gestaltungsbedürftig. In der Konsequenz stellt sich dann die Frage nach dem Maßstab der Seinsgestaltung, nach *dem Sollen*. Denn die für die Seinsgestaltung maßgebliche praktische Freiheit der Subjekte macht nur Sinn, kann nur sinnvoll ausgeübt werden unter sinnkonstitutiven Sollensbedingungen. Die müssen aber nicht notwendig dem Rationalen unterstellt sein, sondern können sich ebenso aus Leiblichem respektive Vorbewusstsein ergeben. Ebenso kann der Spielraum für die individuelle Gestaltung sehr beschränkt sein. Sollensverhältnisse konzipieren wir gegenüber realem Sein also nicht abstrakt und konfrontieren dieses mit ihnen ebenso wenig abstrakt, denn Sein und Sollen reflektieren radikal asymmetrisch das jeweils andere: Das Sein nämlich das Sollen über seine Gestaltungsfähigkeit und Gestaltungsbedürftigkeit, das Sollen wiederum das Sein über ein inwohnendes Potential, Maßstäbe und Sinn zu konstituieren. In welcher Weise dem Sollen ein Sein zusteht, ist zunächst dem Selbst/Substanziellen, in zweiter Linie dem Subjektiven überantwortet. Es zeigt so seine Eigen-

ständigkeit und Entscheidungsfreiheit. Inwieweit diese auch als eine des (freien) Willens empfunden oder gesehen wird, hängt wiederum vom Status der Betrachtung ab. Seit Aischylos stoßen wir auf diese Fragen im Kernbereich des tragischen Diskurses. Sie sind zentraler Aspekt von *Mimesis*.

Weil jede Beschäftigung mit den *Gestalten* der Bühne für Akteur wie Rezipient in starkem Maße über Sprache und Sprechen *funktioniert*, wollen wir im folgenden Rekurs deren Potenz und Energie für die Konstituierung von Wirklichkeit beleuchten, indem wir wichtige aktuelle sprachtheoretische Ansätze skizzieren. Da der Schauspieler während seiner Präsenz auf der Bühne stets im zwiefachen Dialog ist, mit B und C gleichermaßen, ist die *Wirkung* seines Sprechens doppelt wichtig. Es trägt bei zur Erschaffung der Figur B, und es lässt diese *ihr Tun* im Handlungsfeld des Dramas erläutern. Shakespeares an Montaigne geschulte Sprache arbeitet mit dem Wissen um diese zweifache Wirkungskraft.

5.1 Operatives Geschehen

Bei Montaigne und Erasmus beobachteten wir, wie Texte mittels *Inkorporation* Formen von Intertextualität schaffen. Die virtuellen Medien haben diesen Mechanismus kultiviert und ziehen ihre Faszination aus seiner Funktionsweise. Kommunikationstheorien, die von einer *idealen Sprechsituation* ausgehen, in der jede Verzerrung der Kommunikation ausgeschlossen ist, erscheinen deshalb fragwürdig.⁸⁴³ In derartiger Idealisierung legt z. B. Noam Chomsky einen idealen Sprecher-Hörer zugrunde, der seine Sprache als Mitglied (s)einer homogenen Sprachgemeinschaft praktiziert und bei deren Anwendung keinerlei Einschränkungen wie Gedächtnisschwäche, Aufmerksamkeitsmangel etc. unterliegt. Sprecherkompetenz wird bei ihm durch ein „mentales Organ“⁸⁴⁴ garantiert, dessen Wirkungsmacht in Analogie zur Operationsweise

⁸⁴³ Vgl. Jürgen Habermas/Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie - was leistet die Systemforschung?*, Frankfurt/Main 1985, S. 258: „Die ideale Sprechsituation ist weder ein empirisches Phänomen noch bloßes Konstrukt, sondern eine [...] Unterstellung [...], eine im Kommunikationsvorgang operativ wirksame Fiktion.“

⁸⁴⁴ Noam Chomsky, *Regeln und Repräsentationen*, Frankfurt a. M. 1981, S. 46.

abstrakter Maschinen funktionieren soll. Auch John Searle geht davon aus, dass „eine Sprache zu sprechen bedeutet, Sprechakte in Übereinstimmung mit Systemen konstitutiver Regeln zu vollziehen.“⁸⁴⁵ Letztlich wird Sprechen an sich nur im Rahmen von Regelsystemen gesehen, die als abstrakte Träger hinter dem Sprachverhalten angenommen werden, während dieses nur als konkreter Ausdruck jener universalen Strukturen gelten kann. So erscheint Sprechen als Ausweis einer Kompetenz, die sich ihrer Qualität umso stärker versichert, je virtuoser diese auf der Klaviatur der dahinter versteckt liegenden universalen Tiefenstruktur spielen kann. Wäre dies tatsächlich so, bedeutete höchste Kompetenz jedoch das Ende geschichtlich situierter Kommunikation, weil alle Bezüge zum Lebendigen gekappt, alle Formen von Äußerung und Ausdruck entleert wären, weil Reden nur noch sich selbst genüge: „Ideale Kommunikation wäre der Tod der Kommunikation.“⁸⁴⁶

Weil im Lichte dieser Erkenntnis alle modernen sprachtheoretischen Ansätze der lebendigen, konkreten Sprache allenfalls einen „virtuellen Charakter“⁸⁴⁷ zuschreiben, der mehr nach Bedeutung als nach Ausdruck fragt, wenden sich neuere antisemiotische Ansätze gegen den *protestantischen Gestus* in den Geistes- und Kulturwissenschaften. S. Krämer bekämpft dessen „Zwei-Welten-Modell“, das zwischen Kompetenz und Performanz im sprachlichen Ausdruck trennt und plädiert für eine „verkörperte Sprache“, durch welche „Sprache [...] wieder Gestalt gewinnen kann, ohne dabei ein magisches Identifikationsmodell wieder beleben zu

⁸⁴⁵ John R. Searle, *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*, Frankfurt am Main 1971, S. 38.

⁸⁴⁶ Albrecht Wellmer in Anlehnung an Jacques Derrida. In: ders., *Endspiele. Die unversöhnliche Moderne. Essays und Vorträge*, Frankfurt/Main 1993, S. 162. Die Geschichte der Rhetorik zeigt beispielhaft, dass eine Redestruktur, die sich allein in der Vervollkommnung ihres Regelwerks gefällt, leicht zur Ablösung ihrer Mitteilung führt, insofern sich selbst erübrigt.

⁸⁴⁷ Sybille Krämer spricht von einer „Virtualisierung“ der Sprache und des Sprechaktes infolge der „Idealisierung“, die Sprechen nur als „Instantiierung eines universalen Musters“ erscheinen lässt, zum anderen durch die Definition der „Tiefenstruktur [...] als ein Produktionssystem“ zur „Erzeugung von etwas“. Vgl. dies., „Sprache-Stimme-Schrift: Sieben Gedanken über Performativität und Medialität“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz*, Frankfurt am Main 2002, S. 328.

müssen.“⁸⁴⁸ In ihrer Kritik trifft sie sich mit jenem poststrukturalistischen Ansatz, der Sprache als Ort der Differenz sieht, aus dem jene Kraft erwächst, „welche das Sprachgeschehen überhaupt erst in Bewegung setzt und hält, dieses aber auch den Vorsätzen bewußtseinsgesteuerter Subjektivität entzieht.“⁸⁴⁹ Diese Sicht auf Sprache, Kommunikation und kommunikatives Handeln führt in den Kulturwissenschaften zu einer „medienkritischen Wende“, die in Sprache und Text lediglich Phänomene sieht, die „in Abhängigkeit von den materialen, kulturgeschichtlich variierenden Medien von Kommunikation und Kognition eine je anders geartete Verfassung annehmen.“⁸⁵⁰ Insofern weisen diese interaktiven Modelle des digitalen Zeitalters auf eine völlig andere Art der Produktion und Rezeption von Texten, als die mehr oder weniger direkte Methode von Erasmus und Montaigne, bei der die Sehnsucht nach der oralen Mitteilung noch durchscheint.

In der Folge der größeren Gewichtung von Performanz gegenüber Kompetenz tritt innerhalb der Debatte auch die Erkenntnis zutage, dass *Performativität* nicht nur bedeutet, dass etwas *passiert*, sondern auch heißt: ein *Vorgang* wird *aufgeführt*. Mit dieser Feststellung wird jener Prozess von Wiederholung und Veränderung ins Spiel gebracht, den wir am Beispiel der Riten ausführlich geschildert haben. Im Vollzug der Wiederholung gibt Sprache erst jene Dimension von Mitteilung preis, die den Bezug zum Allgemeinen herstellt und insofern ihren performativen Charakter beweist.

Auch im Theater beruht „alle Sinngebung auf Prozeduren des Wiederholens“, denn mit ihnen erweist sich die produktive Kraft des Performativen „nicht einfach darin, etwas zu erschaffen, sondern darin, mit dem, was wir nicht selbst hervorgebracht haben, umzugehen.“ Die Arbeit des Schauspielers ist „Handhabung“ von etwas, das nicht von ihm originär geschaffen wurde; ist „Umgang mit Bedingungen“, die nicht in seine

⁸⁴⁸ Ebd., S. 325 ff.

⁸⁴⁹ Ebd., S. 330. Vgl. dazu J. Kristeva, J. Lacan und Jacques Derrida, der in *Randgänge der Philosophie* den Begriff der „différance“ entwickelt. Ders., Wien 1988, S. 29-53.

⁸⁵⁰ Ebd. Vgl. auch Peter Koch/Sybille Krämer (Hrsg.), *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, Tübingen 1997, S. 9 ff.

„Macht gestellt sind.“⁸⁵¹ Darstellen hat so immerzu den Charakter eines „operativen Geschehens, das in den Termini des intentionalen Handelns nicht hinreichend beschrieben ist.“ Entscheidend ist nicht, dass etwas gemacht oder dargestellt wird, „sondern wie etwas gemacht wird.“ Darauf zielt nach Krämer der Leitbegriff der „Verkörperung“. Es geht hier nicht um Körperlichkeit an sich, die keine Beziehung zum Geistigen kennt, sondern ‚Verkörperung‘ kennzeichnet die Nahtstelle der Entstehung von Sinn aus nicht-sinnhaften Phänomenen.“ Wenn der Text durch den Schauspieler *versinnlicht* (Plessner) wird. In dieser Realisierung steckt immer ein „Überschuss“ gegenüber dem Muster, an dem sich der Akt der Darstellung orientiert, weil „der Vollzug das Muster immer auch verändert oder gar unterminiert.“⁸⁵² Diesen Mechanismus zu thematisieren und (schau-)spielerisch zu veranschaulichen fällt Shakespeare in einer Epoche zu, in der erste gravierende Zweifel an der Vollkommenheit des Menschen im Sinne eines göttlichen Ebenbilds oder eines mit sich selbst identischen Wesens auftauchen.

5.2 Zirkuläres mimetisches Spiel: Shakespeare

Kein Ereignis beweist eindrucksvoller und nachhaltiger die Relativität aller menschlichen Wahrnehmung wie die Entdeckung des Kopernikus, dass sich die Erde um die Sonne dreht. Sie lässt das ptolemäische Weltbild zusammenbrechen und den (gebildeten) Menschen der Renaissance an seiner über die Jahrhunderte gesicherten Identität im hiesigen Leben zweifeln. Die Reformation tut ein Übriges, den bis dahin sicher geglaubten Weg ins Jenseits in Frage zu stellen, indem sie anstelle handfester guter Taten eine nicht greifbare Gewissenerforschung zur Voraussetzung des ewigen Lebens macht. Gewissheit der Erlösung kann

⁸⁵¹ Nach S. Krämer gehen in diesem Prozess „Tradition und Innovation, Bestätigung und Subversion [...] ein kompliziertes Wechselverhältnis ein.“ Dies., *Schrift, Medien, Kognition*, a. a. O., S. 345.

⁸⁵² Ebd. Aufgabe der Wissenschaft mit einer performativen Orientierung ist es nach Krämer eine operativ-kritische Rolle einzunehmen und „die im landläufigen Diskurs an den Rand gedrängten Phänomene ins Zentrum“ zu rücken. Ihr ist bewusst, dass mit dem „Denken des Performativen immer auch ein Stück ‚Gegenaufklärung‘, verbunden ist. Ebd., S. 346.

fortan nicht mehr im Diesseits, sondern erst beim Jüngsten Gericht erlangt werden.

Beide Gedankengänge miteinander verbunden, zeichnen die Umriss der Dramaturgie Shakespeares: Von Gott in die Freiheit eigener Entscheidungssuche und -findung bzw. deren Ausführung entlassen, obliegt es dem Menschen, gleichzeitig Verantwortung für jenes Schaffen und Zerstören an sich selbst und an seiner Umgebung zu übernehmen. Komplettiert wird dieses Szenario durch den Umstand, dass sich der Mensch weiterhin im Zentrum der Welt wähnt, in Wahrheit jedoch nur eine Fußnote am Rand des universalen Geschehens ist; wie auch die Erde keinesfalls die Gestirne um sich drehen lässt, sondern nur ein Staubkorn in der unendlichen Materialität des Kosmos darstellt. Diese Ahnung mobilisiert in den Tiefenstrukturen der Shakespeareschen Figuren jene Ruhelosigkeit und Verzweiflung, die letzter *Beweggrund* ihres Handelns sind.

Wenn diese Welt nur als winziges Rädchen im All kreist, der Mensch nur eine kurze Episode in der Unendlichkeit füllt, dann lässt sich dieser Mikrokosmos auch auf die Größe einer Bretterbühne reduzieren. *Totus mundus agit histrionem* stand über dem Eingang des *Globe*-Theatres. Andererseits ist der Mensch auch im wirklichen Leben herausgefordert, seine Identität zu *bilden* und zu *modellieren*, was ja nichts anderes bedeutet, als dass er seine Rolle im Leben (immerfort) suchen und finden muss. Er wird somit zum dauerhaften Darsteller seiner selbst, was in krassem Gegensatz steht zu dem Wunsch der konservativen und puritanischen Naturen, sich an der einmal (von Gott) gegebenen Identität festzuhalten. Insofern ist der Umkehrschluss der obigen Feststellung, dass nämlich auch die Welt nur eine Bühne ist, der Pfahl im Fleisch der Mächtigen.⁸⁵³ Diese sind in England gerade dabei, eine nationale Geschichtsschreibung zu etablieren, das Königtum zu festigen und dafür vielfältige Mittel der Repräsentation zu mobilisieren.⁸⁵⁴ Mit der Lehre von *The King's Two Bodies* wird der Grundstein für eine stabile Identität des Königs gelegt, die wiederum Garant für die Identität und Stabili-

⁸⁵³ Überliefert sind viele Klagen der Obrigkeit gegen die Verrohung der Sitten, die durch Nachahmung (example of imitation) schlechter Vorbilder ausgelöst wird. Vgl. Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas*, a. a. O., S. 95 ff.

⁸⁵⁴ Dem Sieg bei Trafalgar 1588 folgte ein dauerhaftes nationales Hochgefühl, Historiendramen mit affirmativem Charakter hatten Konjunktur.

tät des Reichs sein soll.⁸⁵⁵ Die *Krise der Repräsentation*, hinter der sich eine Krise der Identität verbirgt, wird mit Hilfe eines mimetischen Tricks gelöst. Die wankende Gestalt des Königs wird idealisiert und damit den fundamentalen Zweifeln der Zeit entzogen.

Dieses mimetische Verfahren als Trick zu entlarven, kommt den Königsdramen Shakespeares zu. Sie bringen beide Körper in Widerspruch zueinander, eröffnen dadurch neue dramatische Möglichkeiten, zündeln aber auch an einem explosiven Sprengsatz für den sich entwickelnden Absolutismus.

Die Bedeutung, die Shakespeares Werk für die dramatische Literatur wie für das Theater als Ort des Erlebens hat, resultiert nicht zuletzt aus der genialen Verbindung, die seine Stücke zwischen dem Stofflichen und der Methode seiner Umsetzung auf der Bühne schaffen. Wenn Shakespeare sich mit der Spielweise des Schauspielers auseinandersetzt, thematisiert er damit zugleich die Frage von Identitäts- und Persönlichkeitsentwicklung seiner Handlungsträger.

„Hamlet: Ist's nicht erstaunlich, dass der Spieler hier / Bei einer bloßen Dichtung, einem Traum / Der Leidenschaft, vermochte seine Seele / Nach eignen Vorstellungen so zu zwingen, / Daß sein Gesicht von ihrer Regung blaßte, / Sein Auge naß, Bestürzung in den Mienen, / Gebrochne Stimm und seine ganze Haltung / Gefügt nach seinem Sinn. Und alles das um nichts!“
(*Hamlet* II, 2; übers. v. A. W. Schlegel)

Mit solcher Beobachtung verweist Hamlet zugleich auf einen Prozess, den er bei seiner Mutter vermutet und den er für die eigene Verstellung, die später vom Wahnsinn eingeholt wird, anstrebt. Immer handelt es sich um Vorgänge, denen innere Dynamik zukommt, nie geht es nur um einen Zustand. Deshalb beschreibt ihm Nachahmung im Sinne einer

⁸⁵⁵ Nach Auffassung des elisabethanischen Rechtsgelehrten Edmund Plowden hat der König zwei Körper, „a Body natural, and a Body politic.“ Ersterer ist sterblich und unterliegt allen Fährnissen des Lebens „that happen to the Bodies of other People. But his Body politic is a Body that cannot be seen or handled, consisting of Policy or Government, and constituted for the direction of People, and the Management of the Public weal [...]“ Dieser Körper ist unsterblich und unterliegt nicht den natürlichen Ereignissen des Lebens. Zit. n. Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas*, a. a. O., S. 104 f.

imitatio auch zuwenig das, was sich als Prozess vollzieht und infolge dessen Spuren, Eindrücke bei seinem Träger hinterlässt. In *Wie es euch gefällt* verhandeln Oliver und Rosalind darüber, ob ihre Verkleidung/Verstellung gelungen ist:

- „Oliver: [...] Ihr ein Mann? Euch fehlt ein männlich Herz!
Rosalind: Das tut es, ich gestehs. Ach, Herr, jemand könnte denken, das hieße sich recht verstellen. Ich bitte Euch, sagt Eurem Bruder, wie gut ich mich verstellt habe! ...Ah! ha!
Oliver: Das war keine Verstellung: Eure Farbe legt ein zu starkes Zeugnis ab, daß es eine ernstliche Gemütsbewegung war.
Rosalind: Verstellung, ich versichere Euch!
Oliver: Gut also, faßt ein Herz und stellt Euch wie ein Mann!
Rosalind: Das tue ich, aber von Rechts wegen hätte ich ein Weib werden sollen.“ (IV, 3; übers. v. A. W. Schlegel)

Hier wird „Rollenfindung“ in zweifacher Hinsicht verfolgt: Einmal vergleichen dramatische Figuren sich auf der phänomenalen Ebene mit den mimetischen Fertigkeiten/Techniken der Schauspieler.⁸⁵⁶ Zugleich schwingt ein noch tieferer Konflikt mit, der ins Zentrum Rosalinds erschütterter Identität verweist. Das (oberflächliche) Spiel mit weiblicher oder männlicher Personalität hinterlässt eine offene Wunde in ihrem Sein als Frau.

Es stellt sich die Frage, woher der Impuls für Shakespeare kam, diese Generalfrage nach *Sein und Nichtsein* ins Zentrum seines gesamten Werks zu stellen. Montaigne wurde in England wie in ganz Europa eifrig gelesen, und es ist davon auszugehen, dass auch Shakespeare dessen Spiele mit dem Identischen kannte. Viele Anspielungen, vor

⁸⁵⁶ Dieses Verfahren zieht sich durch alle Stücke Shakespeares. „Ha, dieses Zucken, / Dies Starn, Nachäffung wahren Schrecks, sie passten / Zu einem Weibermärchen am Kamin, / [...].“ (*Lady Macbeth*, III, 4), Hamlet spricht von „Gebärden, die man spielen könnte“. (I, 2) In *Troilus und Cressida* schimpft Ulysses über Achill: „Der Held Achilles [...] stellt mit tölpisch lächerlichem Pathos / (Das der Verleumder Nachahmung benennt) / Uns all zur Schau.“ um dann zu präzisieren: „Manchmal, o großer König, / Agiert er deine höchste Majestät, / Stolzierend wie ein Bühnenheld, des Geist / Im Kniebug wohnt [...].“ (I, 3, übers. v. Wolf Graf Baudissin)

allem in den Komödien, verweisen darauf. Es könnte aber auch sein, dass der Impuls nicht aus philosophischen Fragestellungen sondern aus praktischen handwerklichen Aufgabenstellungen rührt.

Das Mirakel- und Mysterienspiel im England des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts steht ganz in der Tradition des (religiösen) mittelalterlichen Theaters, dessen gradualistisches Weltbild die gesamte Schöpfung auf Gott ausrichtet. Der Mensch ist eingeordnet in einen von Gott bestimmten Stufenbau, der seinem Sein Geborgenheit aber auch enge Grenzen in allem Tun setzt. Gegensätze zwischen Innerem und Äußerem, Sinnlichem und Geistigem sind weitgehend eliminiert. Durch wohl kalkulierte *Zueinanderordnung*⁸⁵⁷ ist alles durch wechselseitiges Ergänzen und Durchdringen geprägt. Jegliche Skepsis oder Infragestellung wird durch den Glauben an Gottes Fügung und (Er-) Lösung getilgt. Das Reale bleibt widerspruchslös, weil es ein von Gott bestimmtes Jenseits gibt, das alles Reale aufhebt. Dieses metaphysische Vertrauen in die Realität, zu der auch das Jenseits gehört, lässt ein fast schrankenloses Spiel mit der Phantasie zu, ohne Gefahr für das Gegebensein. Alles ist Sein, nichts ist Werden. Jedes Spiel tendiert zur Liturgie.⁸⁵⁸ Letztlich ist alles Menschsein im Sinne von Thomas von Aquin *imitatio Dei*.⁸⁵⁹

Diesen Universalitätsanspruch auch inhaltlich zu erfüllen, muss jede Darstellung scheitern; insofern begnügt sie sich, eine formelle Verbindlichkeit zu erfüllen, die im unterordnenden Gestus, *inventio*, ihren Ausdruck findet. Nach Kindermann gab es in England eine reiche Skala von Gebärden-Konventionen für bestimmte⁸⁶⁰ überirdische Vorgänge, so

⁸⁵⁷ Vgl. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. I, a. a. O., S. 215.

⁸⁵⁸ Kindermann schreibt über die sog. Kirchräumspiele: „Es ist eine in jeder Gebärde, in jedem Wort, in jedem Schreiten und Handeln theozentrische Welt, die der mittelalterliche Gradualismus in der Darstellung und Aufführung dieser opernhaften „Feiern“ und liturgisch bedingten Spiele versinnlicht.“ Ebd., S. 215.

⁸⁵⁹ Thomas >de Aquino<, *Summa contra gentiles*, 2. Buch, Kap. 45: „Oportuit ad hoc, quod in creaturis esset perfecta Dei imitatio, quod diversi gradus in creaturis invenirentur.“

⁸⁶⁰ Kindermann, Ebd., S. 365. Es ist da von Schreiten, „pompare“, hastig Schleichen, „enteryth [...] in the most orryble wyse“ und Stehen, „ipse stat nudus“ die Rede. In jeder Regieanweisung verbirgt sich das Symbolische, Statische. Selbst die Requisiten sind nicht Mittel zur Durchführung einer

dass in diesen Fällen den szenischen Bemerkungen immer ein „quasi“, „fingit“ oder „faciet signum“ beigefügt wird. Die *quasi*-Gebärde führt zu jenem Spiel, das Shakespeare in seinen Stücken als *Nachäffung, hölzernen Dialog, steifen Gang, lächerliches Pathos, falschen Ton* geradezu *Hyperbolik fiend* geißelt, dem er ein tragisch-komisches Denkmal in den Handwerkerszenen des *Sommernachtstraums* setzt.

In seiner Zeit tritt das Mysterienspiel von der Bühne ab und macht einer Theaterpraxis Platz, die sich mit der Profanisierung auch eine Professionalisierung zum Ziel setzen muss; denn sie wird fortan weder von einer Kirche gefördert noch kann sie auf den Zustrom der Gläubigen rechnen. Beides, Profanisierung und Professionalisierung führen zu neuen inhaltlichen und formalen Fragestellungen, die den Weg zum elisabethanischen Theater ebnen. Eine dieser Fragestellungen ist die nach der aktuell richtigen, wahrhaftigen Darstellungsweise, die den Diskurs zwischen Platon und den Sophisten aus dem fünften vorchristlichen Jahrhundert wiederbelebt.

Und wie zweitausend Jahre vorher führt die Frage nach dem wahren Abbild früher oder später zurück zum abgebildeten Objekt, geht es doch dem Darsteller darum, dessen wahres Wesen im Abbild wiederaufleben zu lassen. Die Kontroverse zwischen Verfechtern des *eidólon* und *eikon* tritt uns bei Shakespeare in neuem Gewand als *Krise der Repräsentation* entgegen und trifft zugleich auf eine Zeitstimmung, in der der Mensch sich seines Seins und Selbst nicht mehr gewiss ist. In der Krise der Repräsentation zeigt sich letztlich jene Krise der Identität, die einen endgültigen Schlussstrich hinter das hermetische Menschenbild des christlichen Mittelalters setzt und einer säkularisierten Neuzeit mit all ihrer Skepsis gegenüber Ordnung und Zentrierung die Tore öffnet.

Im *Sommernachtstraum* kehrt Shakespeare bezeichnenderweise nach Athen zurück; nutzt als Aufhänger des Geschehens die damals häufig praktizierten englischen Mai-Riten, um womöglich auf den archaischen dionysischen Kult zu verweisen. Die Atmosphäre erinnert stark an Euripides' *Bakchen*. Der losgetretene gruppenspezifische Prozess zwingt alle Beteiligten zu ungeahnten Verwandlungen und Grenzüberschreitun-

Handlung, sondern „sprechen“ ihre eigene (Symbol-) Sprache. Das Mienenspiel wird in den Dienst zur darstellerischen Verdeutlichung seelischer Vorgänge gestellt, was zu illustrierendem und chargierendem Spiel führt.

gen, verläuft somit zunächst in durchaus verwandten (ekstatischen) Bahnen. Doch was bei Euripides kultisch und tragisch geprägt ist, zeigt sich bei Shakespeare säkular und komödiantisch: als Spiel mit der Verwandlung. Nichts wird wirklich zerstört, am Ende stehen Glück und Heil. Die Verhältnisse erscheinen als geordnete, und doch hat sich auch hier alles, haben sich alle verändert.

Impuls und Motor des Geschehens dieser Sommernacht ist die Liebe. Sie zeigt sich zu Beginn mit der geplanten Hochzeit des Fürstenpaares in ihrer repräsentativen und idealisierten Form. Dieser entgegengesetzt werden dann die (noch) nicht harmonisierten Verbindungen der vier jungen Leute: Hermia wird von Lysander und Demetrius begehrt, weist letzteren aber krude ab, während Helena unglücklich Demetrius verfolgt und von diesem beleidigt wird; sowie die gestörte Liebe des Elfenpaares Oberon und Titania. Sie hat einen Pagen Oberons entführt und ihrem Gefolge zugeordnet.

Solange aber diese verworrenen Beziehungen nicht gelöst sind, kann des Herrscherpaares Hochzeit nicht vollzogen werden, immer würde ein Schatten auf dieser Verbindung lasten. Stehen die ungelösten Verhältnisse doch als potenzielle Gefährdungen für jede vermeintlich glückliche Verbindung im Raum, weil sich hinter ihnen mächtige Dämonen verbergen, die zunächst zu bannen sind. Um sie zu bannen, müssen sie dazu gebracht werden, sich offen zeigen. Das geschieht mit Hilfe eines Tranks durch Oberon und Puck bei Nacht im Wald.⁸⁶¹ Er lässt die jungen Liebenden eine Umkehrung ihrer bisherigen Rollen erleben: Hermia, bisher begehrt, wird nun zu ihrem Unglück verachtet, und Helena muss zu ihrem Entsetzen erfahren, dass sie plötzlich begehrt wird. Dieses Begehren zeigt ebenso offen einen sexuellen Charakter, wie Titantias Liebe zum „Esel“ Zettel den animalischen Charakter von Sexualität demonstriert.

Was der übermütige Puck mit Hilfe eines Tranks freilegt, ist die andere Seite der Liebenden; jene, die der Nebel, „schwarz wie Acheron“ verdeckt. Indem die jungen Leute den Wald bei Nacht betreten, setzen sie sich diesem Nebel aus, erleben sich in ihm als Andere, um nach diesem

⁸⁶¹ Der Trank steht hier als Impulsgeber oder auch performativer Akt, der eine ein neues Sollen eröffnet, dass der Normativität der realen Gesellschaft entgegengesetzt ist. Aber es ist durchaus kein reines Spiel, sondern ein anders Gesetztes, das anderen Gesetzen gehorcht. Und es sind tatsächlich Gesetze, deren normative Kraft gleich der bei Euripides zwingend ist.

einschneidenden Erlebnis als Verwandelte in die Stadt zurückzukehren. Hier kann nun nach E. Fischer-Lichte die „Inkorporationsphase“ der Wieder-Eingliederung in die Welt der Erwachsenen beginnen. Sie sieht das Stück als Parabel auf A. v. Genneps Theorie der *rite de passage*⁸⁶². Aber Shakespeare lässt hier nur auf den ersten Blick die Lebenskrise von vier jungen Menschen und eines älteren Elfenpaares regeln, vielmehr birgt die „Reintegration der Transformierten in die Gesellschaft“ einen latenten Sprengstoff gegen diese. Dieser Umstand erst macht die Brisanz des Stückes aus. Es nutzt die Mittel der magischen Praxis für seine Dramaturgie, ohne auch nur im Entferntesten an ihre tatsächliche Wirksamkeit zu glauben. Die Transformation der Schwellenphase hat Unheimliches, Triebhaftes freigelegt, das nur im theatralischen Spiel wieder verdeckt wird, im realen Leben aber als offene Wunde weiter schwären wird. Wie auch die vermeintliche „Umwandlung der ‚Augenliebe‘ in beständige Liebe“ nicht wirklich eine „neue Identität“ vorbereitet, um sie dann dauerhaft zu garantieren; vielmehr hinterlässt Oberons Segnung der Brautbetten angesichts seiner eignen Handlungen einen Rest Zweifel an seinem Vermögen, aber auch an der Ernsthaftigkeit seines Anliegens.

„So shall all the couples three / Ever true in loving be; / And the blots of
Nature’s hand / Shall not in their issue stand;” (V, 1, 396-399)⁸⁶³

Wenn er den drei ewig glücklichen Paaren wünscht, dass die hässlichen Male der Natur ihre Nachkommenschaft niemals beflecken sollen, dann vollzieht er das Ritual einer magischen Beschwörung, die zu Shakespeares Zeiten vom wachen Publikum allenfalls als idealisierter Märchenschluss aufgefasst wurde. Auch das Lästern der wieder vereinigten Paare über die schauspielerische Unfähigkeit der Handwerker ist mehr oder weniger ein Pfeifen im Wald der eigenen Unsicherheiten und Zweifel.⁸⁶⁴ Die Liebenden wähen sich am Ziel ihres Begehrens, möchten zu

⁸⁶² Arnold van Gennep, *Übergangsriten, (les rites de passage)* aus dem Franz. von Klaus Schomburg und S. M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a. M. 1986,

⁸⁶³ Wir wählen im Folgenden die Originalfassung, weil Übersetzungen ins Deutsche den performativen Charakter der Shakespeareschen Sprache weitgehend verdecken.

⁸⁶⁴ “Demetrius: Well roar’d Lion. / Theseus: Well run, Thisby. / Hippolyta: Well shone, Moon. Truly, the moon shines with a good grace.” (V, 1, 257-

einem Schluss der Handlung kommen, bevor sich aus ihr neue Abgründe auftun. Das naive, umständliche Theaterspiel der Handwerker steht ihrem Wunsch nach (triebhafter) körperlicher Vereinigung im Weg. Insofern zeigen sie keine Gnade gegenüber dem hilflosen Bemühen der Handwerker eine romantische Liebesgeschichte aufzuführen. Deren mimetische Bemühungen sind von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil die höfischen Zuschauer jegliche Empathie gegenüber der Darstellung vermissen lassen. Sie sind dazu auch gar nicht in der Lage, weil sie ausschließlich damit beschäftigt sind, die soeben gewonnene Stabilität der Beziehung zum Liebespartner und damit auch die eigene Identität zu sichern, da beider erneuter Verfall nur eine Frage der Zeit ist. Diese Zeit zu nutzen ist oberstes Handlungsziel des fünften Akts. Das laienhafte Spiel der Handwerker, dem es nicht gelingt, mimetische Vorgänge zu erzeugen, erweist sich als nützliche negative Projektion, um die eigene künstlich gewonnene Identität stabil erscheinen zu lassen. In Pucks Epilog wird die gesamte Thematik in größter Verdichtung noch einmal ausgebreitet:

„If we shadows have offended, / Think but this and all is mended [...]“

Die Zuschauer sollen getrost *annehmen*, dass die von den Schauspielern verkörperten Schatten („we shadows“) sie beleidigten, dann ist *vergeben*, dass sie hier ohnehin nur *geschlafen* haben,

„That you have but slumb' red here / While these visions did appear.“

während diese *Erscheinungen* auftraten. Und deren *schwachsinniger und leerer Stoff*,

260) In diesen höflichen Beifallsbekundungen zeigt sich keinesfalls Abfälligkeit und Zynismus gegenüber dem Dilettantismus der Laiendarsteller, das wäre doch zu billig; eher Achtung gegenüber darin enthaltener Poesie und Anerkennung angesichts des emphatischen Spiels, das „imstande ist, für den Zuschauer eine Illusion zu schaffen“. Die direkte Übertragung von Genneps Theorie auf den Handlungsverlauf ignoriert unseres Erachtens die Ebene des Spiels im Spiel und den Charakter der Komödie. Alles Gesagte enthält niemals nur das, was es meint, sondern immer auch einen mehr oder weniger hohen Anteil von dem, was nicht ausgesprochen werden kann und soll, bzw. was die Aussage eigentlich verdecken möchte.

„And this weak and idle theme, / No more yielding but a dream, / Gentles
do not reprehend.” (V,1, 412-418)

weniger ergiebig als ein Traum, möchten sie gnädigerweise nicht zurückweisen. Natürlich steckt in diesen Formulierungen auch typisch englisches Understatement: die dargestellten Figuren waren nur Schatten⁸⁶⁵, keinesfalls wahre Erscheinungen, ihr Bild und ihr Begehren ändert sich mit jedem Umschwung der Handlung. Die Bühne spielt ihre Bedeutung herunter, indem sie die Existenz dieser flüchtigen Scheinwesen, Schatten gleich, nicht zu greifen, vom *Augenschein* der Zuschauer abhängig macht.⁸⁶⁶ Mit diesem höflichen Trick werden sie erst recht zu deren Bedrohung; denn sie sind ihren eigenen Träumen entsprungen, demnach ihre Schatten. Insofern waren die beleidigenden Geschehnisse Ausgeburten der Phantasie jedes einzelnen Teilnehmers am Spektakel. Dies dann mit englischem Humor als *schwachsinnigen und leeren Stoff* („weak and idle theme“), *weniger ergiebig als ein Traum* („no more yielding than a dream“), zu bezeichnen ist allenfalls ein schwacher Trost.

*

Sind die Akteure in der Komödie dem Spiel mit ihrer Identität ausgesetzt, versucht der König in *Richard III* selbst Herr dieses Spiels zu sein. Indem Shakespeare die Lehre von den zwei Körpern des Königs aufnimmt und sie auf das Verhältnis vom Schauspieler zu seiner Rolle überträgt, gelingt ihm die Konstruktion einer tragfähigen Metapher für die Darstellung des Königtums an sich. Dieser Metapher begegnen wir in den unterschiedlichsten Varianten bei allen seinen Königsdramen. Plot in *Richard III* ist das Spiel mit dieser Metapher. Indem Richard von Gloucester dieses Spiel selbst inszeniert und reflektiert,⁸⁶⁷ sind seine Mitspieler, sind aber auch die Zuschauer jederzeit mit ihm auf der Höhe

⁸⁶⁵ Der Bezug zu Platons Höhlengleichnis ist sicher kein Zufall.

⁸⁶⁶ Wieder treffen wir die Gesetzmäßigkeiten der Unschärfe-Relation.

⁸⁶⁷ „I play [...] the orator“ (Henry VI, III,2, 188), “the dog” (V,6, 77), “the devil” (Richard III, 1,3, 338), “the maid’s part” (III, 7, 51) “eavesdropper” (V,3, 222); schließlich beschreibt er in Richard III z. B. sein eigenes Bild mitsamt dessen Wirkung: “And look you get a prayer-book in your hand, / And stand between two churchmen” (3,7, 46/7)

des Spiels, durchschauen es und spielen es mit; werden so zu Mitwissern und Komplizen seines Tuns. Im Verlauf der Handlung wird ihm schließlich von den Bürgern und vom Londoner Bürgermeister Englands Krone geradezu aufgedrängt.⁸⁶⁸ Der Schauspieler hat als Belohnung für das überzeugende Spiel der sehr unterschiedlichen Rollen die Krone Englands sich verdient. Das Publikum, seinerseits Akteur in diesem Spiel, klatscht Beifall und ist sich des perfiden Charakters auch seines Spiels bewusst.

Dieser Mechanismus des zirkulären mimetischen Spiels funktioniert, weil die Figur des so hässlichen Bösewichts, der im Kampf mit der Tugend die Zuschauer in sein teuflisches Tun einbezieht, dem englischen Publikum durch die Figur des *Vice* aus den *morality plays* vertraut ist. Es kennt seine Mittel der Asides und Publikumsadressen, mit denen er versucht, *Mankind* vom Weg der Tugend zu locken und spielt geflüssentlich mit. Shakespeare übernimmt diese Technik des Mitspiel-Theaters um Richard zu einem tragfähigen Titelhelden zu machen; er vertraut darauf, dass die Zuschauer dessen Changieren mit der Identität *mitmachen*. Füllt der Schauspieler die jeweils notwendige neue Identität glaubwürdig, *machen* sie sich gern zu seinen *Erfüllungsgehilfen* für die verbrecherischen Pläne Richards und applaudieren am Ende seinen, aber auch den eigenen mimetischen Fähigkeiten.

Während in *Henry VI* und *Richard II* der „Body natural“ dem Body politic“ nicht gewachsen ist, der König seine Rolle sowenig füllt, wie ein mäßiger Schauspieler, der nur deren Kostüm über die Bühne trägt, erfindet sich Richard III in den wechselnden Rollen immer wieder neu und demonstriert so die Perversion der Persönlichkeitsspaltung wie auch die damalige latente Krise jeder Repräsentation; die platonische Grundfrage nach Sein und Schein, mithin wahren Wesen der Darstellung stellt sich mit jedem neuerlichen Sollen neu.

„I am determined to prove a villain [...]“ (I, 1, 30)

Möchte Richard bzw. dessen Darsteller, wenn er im Prolog diese Worte sagt, uns mitteilen, dass er am Ende gar die *Probe auf den Schurken*

⁸⁶⁸ „To bear her burden, whe’r I will or no, / I must have patience to endure the load: / [...] For God does know, and you may partly see, / How far I am from the desire of this.“ (III, 7, 227/8, 233/4)

machen will? Sich selbst im Schurkendasein prüfen will und uns als seine Mitspieler damit hineinziehen will in diese Prüfung? Geradeso wie der Zuschauer in den burlesken *morality plays* sich dieses böse Spiel gefallen lässt, lässt sich auch der Zuschauer im tragischen *Richard III* auf dessen verbrecherischen Weg ein, weil Shakespeare auf geschickte Art die Schmerzgrenze der Zumutbarkeit nach oben erweitert.

Erst wenn Richard ins Tierische entartet⁸⁶⁹, die Ebene des gemeinsamen Daseins mit dem Zuschauer verlässt, wird der Schauspieler von ihm im Stich gelassen. Derart allein⁸⁷⁰, dem Nichts verwandt, bleibt ihm nur noch eine (letzte) Rolle zu spielen: Herr über Tod und Leben, Schöpfer bzw. Zerstörer. „Thou came'st on earth to make the earth my hell“ (IV, 4, 167); so beschreibt seine Mutter, die Herzogin von York Geburt und Leben ihres auch durch äußere Hässlichkeit gezeichneten Sohnes Gloster.

Vor der entscheidenden Schlacht bei Bosworth verfolgen Richard Schatten und lassen ihn an sich selbst, an seinem Selbst zweifeln. Das Spiel mit den Identitäten hat die Selbstgewissheit aufgelöst, Richard ist zum Opfer seiner eigenen Wechselspiele geworden.

„Was fürcht ich denn? Mich selbst? Sonst ist hier niemand: / Richard liebt Richard: das heißt: Ich bin Ich! [...] / Ist hier ein Mörder? Nein. Ja, ich bin hier: [...]“ (V, 3, übers. v. A. W. Schlegel)

Wenn er weiter unten davon spricht, dass er sich selbst hasst, so zeigt sich darin nach Erika Fischer-Lichte die Umkehrung des Gleichnisses, dass derjenige sich gewinnt, der sich selbst liebt bzw. geliebt wird, weil er „erst durch die Liebe zu sich selbst findet“.⁸⁷¹ Die Schatten bringen

⁸⁶⁹ Er wird auch mit Tiernamen bezeichnet: *spider, toad, dog, cur, hog, swine, boar, tiger* etc.

⁸⁷⁰ „Kein Geschöpf liebt mich, / Und sterb ich, wird sich keine Seel' erbarmen [...]“ (V, 3, übers. Schlegel)

⁸⁷¹ Vgl. E. Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas*, Bd. 1, a. a. O., S. 112. Sie bezieht sich hier auf Marsilio Ficinos *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Zweite Rede, Achstes Kapitel. „Nämlich indem ich dich liebe, der du mich liebst, finde ich mich in dir, der du an mich denkst, wieder und gewinne mich, nachdem ich mich selbst aufgab, in dir, der du mich erhältst, zurück.“ Er wird also nicht geliebt (Anm. 748), kann sich selbst nicht lieben und ist so zum Sterben verurteilt.

Richard in der Nacht vor seinem Tod zu dieser Erkenntnis, der er ein Leben lang ausgewichen ist. In der Schlacht selbst verliert er in folgedessen nicht nur seinen „Body natural“ sondern auch seinen „Body politics“: Nachdem er mit der Bereitschaft, für ein Pferd sein Reich zu opfern, ins Schlachtgetümmel geeilt ist, kommt wenig später die Krone als Signum dieses Reichs auf Stanleys Kopf zurück. Sie hat sich einen anderen Körper gesucht. Der *Bluthund* (Richmond) ist tot, die sich verirrt hat auf das Haupt des wahren Königs zurückgefunden. Mit der Übernahme der Königsrolle ist die Selbsterfindung des Gloster auf ihren Höhepunkt und zugleich an ihr Ende gekommen. „Der Selbstentwurf als Schurke und das Amt des Königs müssen miteinander kollidieren – der Prozess der Selbsterstörung beginnt.“⁸⁷² Übertragen auf die Metapher von Schauspieler und Figur bedeutet das: Jede Darstellung ist nur bedingt und bis zu einem gewissen Grad durchführbar; ist sie am Ende angekommen, löst sie sich auf, zerstört sich, offenbart sich allenfalls noch als Schatten ihres Objekts.

Für Fischer-Lichte ist *Richard III* ein den überlebten mittelalterlichen Ordnungsvorstellungen verpflichteter konservativer Appell, der „die alte aus dem Mittelalter überkommene Ordnung und das mit ihr gesetzte Bild des Menschen eindrucksvoll als gültig und intakt“⁸⁷³ bekräftigt. Aber: spielt nicht auch hier der versöhnliche Schluss, wenn „der Gestalt mit den traditionellen Königstugenden“ die Krone zufällt eine einvernehmliche Lösung nur vor? Richards Schatten ist keineswegs gebannt; einmal ins (kollektive) Bewusstsein der Menschen gedrungen, wird er von dort aus seine nächtlichen Streifzüge fortsetzen. Mehr als einen *Appell zu der Rückkehr* vermittelt das Stück eindringlich die ungeheure Dimension jenes Spannungsfeldes, das sich zwischen Sollen und Sein im Spiel, sowie dem Selbst und dem Anderen im Leben erstreckt. Richard bewegt sich darin mit beängstigender Virtuosität, Rohheit und Kühnheit. Sein Darsteller Richard Burbage spielte den Quellen nach in der Uraufführung sehr beeindruckend die Klaviatur des autonomen Individuums zwischen Selbstherrlichkeit und Selbsterstörung und übermittelte dem Zuschauer so „gleichzeitig Anziehungskraft und Hor-

⁸⁷² E. Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas*, Bd.1, S. 114.

⁸⁷³ Ebd., S. 118. Weiter: „Der Zuschauer konnte daher Richards Fall und Untergang nur in dem Sinne verstehen und deuten [...]“

ror dieses neuen Bildes vom Menschen“⁸⁷⁴. Dass mit solcherart Figuren auch ein neuer Typus Schauspieler die Bühne erobert, ergibt sich aus den Erfordernissen, die solche Darstellung verlangt.

*

Im *Hamlet* sehen wir, wie dieser Typus die Bühne bevölkert, um sich der neuen Thematik in ganz spezifischer Weise zu nähern. Die neue Haltung in Spiel und Darstellung bestimmt das *Handeln* der Hauptfigur und setzt sich fort bis in die dem Volkstheater entliehenen Nebenfiguren. Wenn der Totengräber in V, 1 darüber *philosophiert*, ob Ophelia angesichts des Freitods christlich beerdigt werden kann, dann übernimmt er die von einem früheren Gerichtsfall bekannte Dreiteilung *imagination, resolution, perfection* und überträgt sie auf sein Handlungsschema, *to act, to do* und *to perform*, das nach ihm unwissentliches, auch unreflektiertes vom wissentlichen Handeln trennt. Indem Ophelia bewusst ins Wasser geht, um ihren Tod auszuführen bzw. *aufzuführen*⁸⁷⁵, verschuldigt sie sich am christlichen Gebot, das solchen Freitod als (Selbst-) Mord brandmarkt.

Diese en passant gelieferte Beweisführung steht jedoch keineswegs als Plädoyer des Autors für christliche Gebote, sondern ist in Wahrheit sein perfides (verbales) Spiel mit der zuvor praktizierten Darstellungsweise. Definiert sie der naive Charakter am Schluss des Stücks als einen linearen und vernunftgeleiteten Prozess, so zeigt sich allein in Ophelias Freitod, der ja Folge des Wahnsinns und keinesfalls Ergebnis eines

⁸⁷⁴ Ebd. Es ist bemerkenswert, dass Fischer-Lichte aus dieser unserer Ansicht nach richtigen Beobachtung den oben zitierten Schluss zieht. Als ob sich nicht gerade in der Ambiguität die Qualität und Nachdrücklichkeit einer Theaterraufführung zeigt, wobei unter Umständen die Faszination des Horrenden allemal stärker ist als das Entsetzen vor seinen Resultaten. Warum, so könnte man nach all der gesetzlich vorgeschriebenen Negativwerbung mit Horrorszenarien fragen, raucht heute noch jemand?

⁸⁷⁵ In der Formulierung „Er führt sich auf“ steckt diese performative Bedeutung, auf die der Totengräber rekurriert. Etwas wird ausgeführt, damit andere es wahrnehmen. Des adeligen Fräuleins Freitod ist nach Ansicht des vulgären Handarbeiters ein exaltierter Akt der Selbsterstörung, um Eindruck zu schinden. Denn „große Leute“ fühlen sich eher herausgefordert, „sich zu hängen oder zu ersäufen als ihre Christenbrüder.“

wohldurchdachten Kalküls ist, diese Annahme als irrig. Sie ist es in noch stärkerem Maße im Hinblick auf die Handlungsstruktur des gesamten Stücks und seiner Hauptfigur.

Hamlet bewegt sich auf einem Grad, der zwischen Wahnsinn und Kalkül, zwischen Ereignis und Darstellung permanent wechselt. Mit den Worten des Totengräbers *kommt das Wasser demnach zur Leiche*, was heißt: sie ertränkt sich nicht selbst. Und: „wer am eigenen Tod nicht schuld ist, verkürzt sein eigenes Leben durchaus nicht.“ (V, 1) Der Geist des Vaters erscheint ihm ebenso, wie ihn der Wahn ereilt, aber er spielt auch mit beidem, setzt es ein, kultiviert es, um seine Feinde damit zu schockieren, seine Zuschauer damit in seinen Bann zu ziehen. Die Dialoge mit dem Geist sind immer auch Theatermittel, also Behauptungen und zwar sowohl gegenüber den Figuren der Handlung als auch gegenüber dem Publikum vor der Bühne. „Das Bild des Wahnsinns und das Erschrecken davor bilden eine Einheit. Sie wird in der Mimesis des Wahnsinns erlebt.“⁸⁷⁶

Sowohl in den Handlungssequenzen des Stücks als auch in den von der Truppe gespielten Pantomimen werden die jeweiligen mimetischen Vorgänge gleichzeitig behauptet und hinterfragt. Dadurch wird der „echte“ Zuschauer in eine Position gedrängt, die ihn aus der kontemplativen Rolle des Betrachters hin zu einer mimetischen Stellungnahme zwingt. Er kann sich nicht mehr heraus *halten*, andernfalls muss er gehen. Statt Illusionsraum baut Shakespeares *Hamlet* einen zirkulären selbstreferentiellen Rahmen auf, der Handlung und Darstellung der Handlung zugleich zum Objekt der Auseinandersetzung macht: Spielt Hamlet die Wahngelüste, zieht er sie also heran oder verfolgen sie ihn wirklich? Claudius spricht von *Verwandlung* Hamlets: „So nenn ich es, weil nicht der äußere, noch der innere Mensch dem ähnelt, was er war.“ (II, 2) Wenn er selbst die Darstellung seines Mords am Bruder durch die Schauspieltruppe aus Angst, dass ihn die Erregung verraten könnte, verlässt, holt ihn das begangene Verbrechen ebenso ein, wie Hamlet vom Geist seines Vaters nicht losgelassen wird. Shakespeare vertraut wie sein Protagonist Hamlet auf die Beweiskraft dieses mimetischen Vorgangs. Insofern stimmen wir Gebauer/Wulf zu, dass hier Mimesis „nicht mehr einer umfassenden Zielsetzung untergeordnet werden“ kann, dass sie sich vielmehr „vieldimensional“ zeigt.

⁸⁷⁶ Gebauer/Wulf, *Mimesis*, a. a. O., S. 141.

5.3 Mimesis: Bezirk der Ereignisse

Das Spiel der Signifikanten auf einer doppelten Handlungsebene sowie die Reflexion deren wechselseitiger Wirkungsmacht – ist der König durch die Art der „Schauspieler“-Darstellung *wirklich* betroffen? – fordert das reale Publikum zu zweifacher Stellungnahme heraus. Zunächst auf der immanenten Ebene des Dramas: Beweist der Abgang des Königs im entscheidenden Moment der Enthüllung seine Täterschaft? Als zweites auf der Ebene der Darstellung: Ist das Spiel der „Schauspieler“ wirklich so *beeindruckend*, dass es eine derartige Wirkung *glaubwürdig* erzielen kann? Oder ist der Eindruck, den es bei Claudius erzielt, nur gespielt, insofern Zeichen für etwas, also *leeres Spiel*? Nach Montaigne *enthüllt uns jede Bewegung*⁸⁷⁷, sowohl jene reflexiver Zuwendung als auch die körperlicher Veränderung, weil beide aus einer inneren Wendung hervorgehen. Claudius' Weggehen ist in Shakespeares Augen die Weigerung, den bereits begangenen Mord noch einmal erleben zu müssen, erneut vollziehen zu müssen. Mit dieser Hemmung offenbart sich die Erfahrung einer in Wahrheit bereits vollzogenen Tat. In der Korrespondenz von Darstellung und Rezeption konstituiert sich der Kampf zwischen Subjekt Claudius, das seine Stellung behaupten möchte und Objekt Claudius, das sich mit seinem Tun, dem Brudermord, konfrontiert sieht. Zwischen beiden stehen Darstellung, Wahrnehmung und Imagination. Weil in deren Koordinaten sich der König mehr oder weniger unfreiwillig selbst bespiegelt, liefert er sich der intensivsten Form des Lebens aus, und ist ihr schließlich nicht mehr gewachsen: So *muss* er gehen. Shakespeare rekurriert mit dieser Szene wohl am eindringlichsten auf die schöpferische Kraft der Mimesis, macht sie zum Mittel seiner dramatischen Gestaltung. Bühnenhandlung wird in Einheit mit wirkungsästhetischem Vorgang zur szenischen Gestalt, lässt als quasi *innerer Bezirk der Ereignisse*⁸⁷⁸ Geschehen und Geschehenmachen, Ursache und Motiv unmittelbar miteinander korrespondieren.

Lassen wir außen vor, ob dieser Anspruch in letzter Konsequenz mit besagter Szene von der Bühne erfüllt werden kann. Intendiert ist seine Einlösung allemal. Es liegt auf der Hand, die Szene ist weder mit platter Behauptung noch innigster Identifikation zu meistern. Vielmehr geht es

⁸⁷⁷ Vgl. M. de Montaigne, *Essais*, a. a. O., S. 290.

⁸⁷⁸ Vgl. Paul Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 95.

um die Gestaltung einer (Bühnen-) Realität, die nach Lehmann „zwischen Imitation und Schöpfung schillert“⁸⁷⁹, somit einen Bruch mit der gegebenen Realität evoziert, um eine eigene Ordnung im Symbolischen entgegen zu erzeugen, der Da-Sein zukommt. Dieses ergibt sich durch Neustrukturierung von Gegebenem, das veränderten Zeit- und Raumdimensionen ausgeliefert ist und im *verantwortungslosen Spiel*⁸⁸⁰ mit diesen eine Zwischenwelt entwirft, die der wirklichen entspricht ohne ihr zuzugehören.

Solange sich diese Zwischenwelt nur im Symbolischen bewegt, zeigt sich ihre Macht begrenzt gegenüber der realen; sie gibt nur Anlass zu denken, bewegt sich demnach nur im intelligiblen Reich der *res cogitans*. Schon bei Platon bzw. Damon ist die direkte *Wirkung* der Mimesis auf den Menschen thematisiert; er verbannte sie aus seinem Staat, weil im Falle der Nachahmung von schlechten Dingen Darsteller und Publikum durch diese affiziert werden. Damit hatte er deren unmittelbar körperliche/sinnliche Macht im Blick. Zugleich beschäftigte ihn auch schon die Eigendynamik des Zeichens, die aufgrund dessen materieller Anwesenheit in Raum und Zeit entsteht.

*

Ist Mimesis aber in der Lage, eigene Raum-Zeit-Verhältnisse zu kreieren, dann kommt ihren Schöpfungen auch ein Sein zu, das mit dem der realen Welt korrespondiert. Bisher haben wir Mimesis in ihrer unmittelbar sinnlichen Wirkung auf ihre Träger verfolgt, von Damon über Platon und Aristoteles bis Shakespeare, und wenden uns nun ihren Auswirkungen auf die Koordinaten der physischen Welt, Raum und Zeit zu. Wir wollen dabei der Frage nachgehen, ob und inwieweit sie eigene Welten in der gegebenen Welt schaffen kann. Kant kann sich ja „nur zweierlei Kausalität in Ansehung dessen, was geschieht, denken: entweder nach

⁸⁷⁹ H.-Th. Lehmann, *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 154.

⁸⁸⁰ Diesen Begriff übernehmen wir von H.-Th. Lehmann (ebd.), der ihn allerdings in Frage stellt. Für ihn bewegt sich Theater zwischen Phantasma und Logos und diese „Unentscheidbarkeit“ macht es „gefährlicher als das reine, nichtseiende Unwahr“. An anderer Stelle spricht er von *unkontrollierbarem Spiel* (Ebd., S. 171). Da wir innerhalb des *Kerns des Dramatischen* weitere Differenzierungen vornehmen, trennen wir dort zwischen Phasen der *Verantwortungslosigkeit* und der *Verantwortung*.

der *Natur*, oder aus der *Freiheit*. Die erste ist die Verknüpfung eines Zustandes mit einem vorigen in der Sinnenwelt, sie perpetuiert sich demnach unablässig, während die zweite das echte Vermögen beschreibt, „einen Zustand *von selbst* anzufangen“, sich der Kausalität der Naturgesetze also (zeitweise) zu entziehen; insofern ist sie „eine reine transzendente Idee“ der Freiheit.⁸⁸¹ Als „*Freiheit im praktischen Verstande*“ unabhängig von jeglicher „Nötigung durch Antriebe der Sinnlichkeit“, insofern frei von Willkür; denn „eine Willkür ist *sinnlich*“.⁸⁸² Vergleichbar Kausalitätsgesetzen der Natur kennt sie „eine *absolute Spontaneität* der Ursachen, eine Reihe von Erscheinungen, die nach Naturgesetzen läuft, *von selbst* anzufangen“. Sie ist also frei wie die Natur selbst.⁸⁸³

Auch wenn er im Weiteren feststellt, dass die absolute Freiheit nur in Relation zu anderen derartigen Begebenheiten zu sehen ist, keinesfalls zu dem Lauf *der Welt* („da nämlich eine sukzessive Reihe in der Welt nur einen komparativ ersten Anfang haben kann“⁸⁸⁴), stellt sie doch einen praktischen Anfang *in der Welt* dar („mitten im Lauf der Welt“). Dieser besitzt zu jener eine relative Freiheit, weil er eine eigenständige *Zeitreihe* konstituiert, deren Anfang „in zwifacher Bedeutung genommen“ werden muss: „Die erste ist aktiv, da die Ursache eine Reihe von Zuständen als ihre Wirkung anfängt (infit). Die zweite passiv, da die Kausalität in der Ursache selbst anhebt (fit). Ich schließe hier aus der ersten auf die letzte.“⁸⁸⁵ Mit Kant beobachten wir demnach einen anonymen Vorgang, der zunächst keinem Träger oder Initiator zugeordnet ist. Etwas entsteht aus sich selbst aufgrund einer Ur-Sache, jedoch ohne Motiv, spontan: ereignet sich und stiftet als Kausalkette eine Spanne in der (Welt-) Zeit, konstituiert damit auch ihm eigene Gesetzmäßigkeiten („Kausalitäten“).⁸⁸⁶

Für Aristoteles ist jedes Ereignis an einen Anfang (*archè*) gebunden, weil es *physis* ist, Natur (-beschaffenheit) und als solche „ein Prinzip und ein Grund für Prozeß und Beharrung desjenigen, dem sie ursprüng-

⁸⁸¹ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Bd. 2, a. a. O., B 561 f., A 532 f.

⁸⁸² Ebd., B 562, A 534.

⁸⁸³ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Bd. 2, a. a. O., B 474, A 446.

⁸⁸⁴ Ebd., B 478, A 450.

⁸⁸⁵ Ebd., Anmerkung B 481, A 455.

⁸⁸⁶ Es ist kein absolut erster Anfang „der Zeit nach“ möglich sondern lediglich „der Kausalität nach.“ Ebd., B 479, A 451.

lich und als einem solchen [...] eigen ist.“⁸⁸⁷ Etwas, zuvor in Ruhe, in sich selbst ruhend, gerät in *Bewegung*; somit ist ihm beides, Ruhe und Bewegung eigen, es schöpft also aus diesem zweifachen Ursprung. Somit ist das Selbst (*autós*) an den Ursprung (*archè*) gebunden. Für Ricoeur beantwortet Aristoteles die Frage nach dem Handlungsträger demnach tautologisch: „*Ein Ursprung, der ein Selbst ist, ein Selbst, das ein Ursprung ist*, dies ist das kennzeichnende Merkmal der gesuchten Beziehung.“⁸⁸⁸ Ein Selbst als Person schält sich erst heraus, nachdem das Ereignis eingetreten ist und sich zum Vorgang entwickelt hat. Anders gefasst: Erst die Handlung macht den Involvierten zu ihrem Träger, charakterisiert ihn als ihr Subjekt, weil nur in ihr sich das Ziel seiner Entwicklung (*telos*) materialisiert. Das untermauert die Position in der *Poetik*, nach der sich die Charaktere allein aus der Handlung ergeben (Kap. 15). D. h. für den Schauspieler: nur im Agieren *ergibt* sich (s)eine Figur bzw. deren Charakter; sie ist gebunden an einen Ursprung und dessen immerwährende Erneuerung. Zugleich *ist* sie auch Garant des Handlungsvollzugs, will die Handlung aus der Anonymität eines beliebigen Ereignisses heraustreten und sich als motivierte, mithin normative hinfort entwickeln. Nur diese Zuschreibung *charakterisiert* die Handlung, weist ihr eine *Kausalität* zu und definiert so ihren Träger als einen, der *Solches* tut.

Hinsichtlich des Handelnden spricht Kant von der „ursprünglichen Handlung einer Ursache, die also insofern nicht Erscheinung, sondern diesem Vermögen nach intelligibel ist“, wenn sie auch, „als ein Glied

⁸⁸⁷ Aristoteles, *Physik* II, 1, 192 b 21. Danach hat „jedes Naturprodukt ein Prinzip seiner Prozessualität und Beharrung“ in sich selbst. 192 b 13.

⁸⁸⁸ P. Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 115. Im Folgenden weist er nach, dass Aristoteles die aus der *Physik* gewonnenen Erkenntnisse umstandslos auf die Ethik überträgt. Das führt zur Zuschreibung aller Handlungen an die jeweilige Person, weil sie aus deren Habitualitäten (*hexeis*) erwachsen, die als Gesamtheit den Charakter ausmachen. Insofern ist die Handlungsfreiheit eingeschränkt, weil ja Göttliches/Gegebenes wirkt. Nach Aristoteles ist der Mensch *bewegendes Prinzip seiner Handlungen*, „so wie er der Erzeuger seiner Kinder ist“ (*Nikomachische Ethik* III, 7, 1113 b 18 f.) In seinem Handeln findet er sich wieder, deshalb kann er auch dafür verantwortlich gemacht werden. Insofern „fehlen uns die Worte“ nicht, wie Ricoeur meint, es sind nur andere *Zuschreibungen* notwendig. Ebd., S. 118.

der Naturkette, mit zu der Sinnenwelt gezählt werden muß.“ Gleichwohl hebt sie sich ab von dieser, wird „arbitrium sensitivum [...] liberum“, insofern „unabhängig von der Nötigung durch sinnliche Antriebe“; ist in der Lage, sich „selbst zu bestimmen.“⁸⁸⁹ Die *intelligible Freiheit* kann „eine Reihe von Begebenheiten *ganz von selbst*“, das heißt also „unabhängig von Naturursachen und selbst wider ihre Gewalt“ hervorbringen, indem sie sich Regeln unterwirft, die „in der Zeitordnung nach empirischen Gesetzen bestimmt“ sind.⁸⁹⁰ Eine „über die Grenzen möglicher Erfahrung“ sich hinaus wagende Vernunft“ vollzieht so eine Aufgabe, die „eigentlich nicht *physiologisch*, sondern *transzendental* ist.“⁸⁹¹ Deren *Kausalität* ergibt sich nicht aus ihrer Erscheinung sondern dieser ihrer *Wirkung*, der wir in der Erscheinung des Ereignisses begegnen. Kant nennt sie *Charakter*. Um diesen dann wiederum zu teilen: In einen *empirischen*, den Subjekten der Sinnenwelt anhängig, durch den also deren Handlungen als Erscheinungen mit denen der übrigen Natur in Verbindung treten sowie einen *intelligiblen*, der unter keinen Bedingungen der Sinnenwelt steht, selbst nicht Erscheinung ist, gleichwohl „dem empirischen Charakter gemäß *gedacht* werden“⁸⁹² muss.

Beide Komponenten sind aber innerhalb des Subjekts derart getrennt, dass die Wirkungen des empirischen Charakters wie alle anderen Erscheinungen der Natur *unausbleiblich abfließen*, sich quasi als Endloschleife vollziehen, während die des intelligiblen Charakters „von allem Einflusse der Sinnlichkeit und Bestimmung durch Erscheinungen freigesprochen werden müssen“, da in dem Subjekt selbst „nichts geschieht, keine Veränderung“ stattfindet. Deshalb sagt Kant von ihm, „daß es seine Wirkungen in der Sinnenwelt *von selbst* anfangt, ohne daß die Handlung *in ihm* selbst anfängt.“

⁸⁸⁹ Kant, *Kritik der reinen Vernunft* 2, B 562, A 534.

⁸⁹⁰ Kant, *Kritik der reinen Vernunft* 2, B 563, A 535. Im Weiteren sieht er als Kriterium für die Realität der intelligiblen Freiheit die Fähigkeit der praktischen Handlung, sich Regeln zu unterwerfen, der Pflicht Folge zu leisten, etwas zu tun, was *sein soll*. Begibt sich damit auf direktem Weg zu seiner Moralphilosophie, die den ambivalenten Charakter des Selbst als leibliches und reflexives übergeht. Vgl. B 575 f., A 547 f.

⁸⁹¹ B 563, A 535.

⁸⁹² B 568, A 540.

Wir begegnen wiederum dem Zwei-Welten-Modell, diesmal auf der Ebene der Handlung. Es birgt einen eklatanten Widerspruch, den Kant nicht auflöst: Einerseits ist die ursprüngliche *Handlung einer Ursache* als „Glied der Naturkette“ der Sinnenwelt zugehörig, andererseits wird sie durch den Akt der Selbst-Bestimmung transzendental, emanzipiert sich also von ihrer ursprünglichen Gegebenheit. Erst durch ihre Fähigkeit, sich Regeln zu unterwerfen, auf ein Sollen ausgerichtet zu sein, das sich in der Erscheinung zeigt, wird sie wieder real, ist „unter Naturbedingungen möglich“.⁸⁹³ Sie wird demnach durch den Akt der Reflexion geistig, um dann durch die normative Zuschreibung wieder physisch zu werden. Für Kant gelingen beide Metamorphosen absolut reibungs- und verlustlos.

Konsequent sieht er zum Schluss seiner *Auflösung der Dritten Antinomie* beide Wirkkräfte auch „zugleich und ohne allen Widerstand angegriffen“.⁸⁹⁴ Sie können sich niemals in die Quere kommen, weil die Kausalität der Vernunft weder entsteht, also von „einer gewissen Zeit an“ wirksam ist, noch unmittelbar sinnlich erfahrbar ist. Sie ist die „beharrliche Bedingung aller willkürlicher Handlungen, unter denen der Mensch erscheint.“⁸⁹⁵ Hier schließt sich der Kreis: Die Vernunft als immerwährende Konstante ist dem Menschen auferlegt, sie steuert seine (natürliche) Willkür, ist also von Sinnlichkeit unabhängig. Gleichzeitig ist sie dem Menschen aber in einer Unbedingtheit auferlegt, dass Kant selbst in der „Beurteilung freier Handlungen [...] nur bis an die intelligible Ursache, aber nicht *über dieselbe* hinaus“ kann; warum ein Mensch in einer spezifischen Situation so oder so handelt, warum er mit dem bestimmten und ihn selbst bestimmenden Charakter ausgestattet ist, „überschreitet so weit alles Vermögen unserer Vernunft, es zu beantworten, ja alle Befugnis derselben, nur zu fragen“.⁸⁹⁶

„Die eigentliche Moralität der Handlungen (Verdienst und Schuld) bleibt uns daher, selbst die unseres eigenen Verhaltens, gänzlich verborgen. Unsere Zurechnungen können nur auf den empirischen Charakter bezogen werden. Wie viel aber davon reine Wirkung der Freiheit, wie viel der blo-

⁸⁹³ B 576, A 548.

⁸⁹⁴ B 569, A 541.

⁸⁹⁵ B 580 f., A 552 f.

⁸⁹⁶ B 585, A 558.

ßen Natur und dem unverschuldeten Fehler des Temperaments, oder dessen glücklicher Beschaffenheit (*merito fortunae*) zuzuschreiben sei, kann niemand ergründen, und daher auch nicht nach völliger Gerechtigkeit richten.“⁸⁹⁷

Das Subjekt ist gespalten in Natur und Vernunft, zwischen beiden Komponenten gibt es keine Korrespondenz. Beide zeigen sich voneinander *nicht affiziert*, können also weder konstruktiv noch destruktiv aufeinander einwirken. Insofern sind Charaktere festgeschrieben. Zwischen Material und Idee, zwischen Ereignis und Handlung gibt es keine Brücke. Ersteres ist Teil der Sinnenwelt, insofern wahrnehmbar, letztere ist Sollen und demnach „bloßer Begriff“, dem kein Wollen zugehörig ist. Die Natur kann noch so sehr „zum Wollen antreiben, noch so viele sinnliche Anreize“ erzeugen, diese können „nicht das *Sollen* hervorbringen, sondern nur ein lange nicht notwendiges, sondern jederzeit bedingtes Wollen, dem dagegen das Sollen [...] Maß und Ziel, ja Verbot und Ansehen entgegensetzt.“⁸⁹⁸

*

Im Nachvollzug der Kantschen Argumentation verdeutlicht sich eine Handlungstheorie, die Grundlage aller traditionellen Schauspieltheorien ist: Der Mensch vollzieht Handlungen im Bewusstsein seiner freien Entscheidungsmöglichkeit. Regelinstanz für jeweiliges Wählen ist die dem Handeln vorgängige Vernunft. Deren Präferenzen entscheiden auch über die sittliche Qualität des jeweiligen Charakters. Alle konventionellen Schauspieltheorien rekurren auf dieses Modell. Schauspieler und Regisseur treffen eine Wahl hinsichtlich der Handlungselemente einer Szene; analog dieser Aufgabenstellung spielt der Schauspieler die Situation. Der Rezipient schließt hiernach auf den *Charakter* der Rolle. Zwischen Wollen, das dem (Natur-) Ereignis anhängt und Sollen, das eine Handlung einleitet, ist jene Phase der Reflexion geschaltet, die Kant *Apperzeption* nennt, und die wir bereits in der Untersuchung über das Selbst thematisierten. Während sie dort Riss ist zwischen Selbst und Ich,

⁸⁹⁷ Anm. B 579, A 551.

⁸⁹⁸ B 577, A 549.

versperrt sie hier den spontanen Zugang zum Ereignis, das der Handlung obliegt.

Kant anerkennt den Umstand, dass der Mensch „sich selbst freilich eines Teils Phänomen“ ist, zum anderen ist er aber „ein bloß intelligibler Gegenstand, weil die Handlung desselben gar nicht zur Rezeptivität der Sinnlichkeit gezählt werden kann.“ Sie ist eben nur „Verstand und Vernunft“ und als solche von den „empirischbedingten Kräften unterschieden, da sie ihre Gegenstände bloß nach Ideen erwägt.“⁸⁹⁹ Die Trennung von Körper und Geist ist damit für jede Praxis zementiert. Der Schauspieler leitet sein Handeln mit Reflexion ein, der Zuschauer wertet das Handeln nach ethischen bzw. moralischen Kriterien, der Charakter der Rolle ergibt sich aus einer übergeordneten moralischen Zuschreibung, die über allem Handeln schwebt. Spontan ist nicht der Körper, nicht die Natur, sondern der Geist. Bevor wir erfahren, wissen wir, bevor wir teilnehmen, moralisieren wir. Das Sollen ist oberste Instanz.

*

Unser Ansatz versucht dem entgegen eine Brücke zu bauen zwischen Ereignis und Handlung, Ursache und Motiv und empirischem und intelligiblen Charakter, um der *Intentionalität* des auf der Bühne handelnden Selbst nachzuspüren, die solche Trennung in Wahrheit nicht kennt. Im Zuge dieser Hinwendung setzen wir nicht auf eine „mittlere Stimmung“, die einen „Zustand der bloßen Bestimmbarkeit“ voraussetzt, der allen Sinneseindrücken voraus geht, insofern „an Inhalt völlig leer“ ist. Und nur so Ausgangspunkt für freies Denken und Handeln sein kann.⁹⁰⁰

⁸⁹⁹ B 575, A 547.

⁹⁰⁰ Vgl. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Zwanzigster Brief, a. a. O., S. 82 f. Er sieht aber die durch „Sensation“ erhaltene „Bestimmung“ nicht völlig aufgehoben, nur „festgehalten“, „zugleich aber muß sie, insofern sie Begrenzung ist, aufgehoben werden, weil eine unbegrenzte Bestimmbarkeit stattfinden soll.“ Die „Determination des Zustands muss also *vernichtet* und *beibehalten* werden. Was durch die Entgegensetzung der Vernunft geschieht. Jetzt sind beide Kräfte austariert, d. h. frei, sich gemäß der Vernunft, mithin den *logischen und moralischen Notwendigkeiten* zu entfalten. Diesen „Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit“ nennt Schiller „den ästhetischen“. Ebd.

Stattdessen orten wir im *Zwischen der Szene* einen *inneren Bezirk der Ereignisse*, in dem das Wechselspiel von *archè* und *autós* stattfindet: Durch eine eigenständige *Zeitspanne*, die Raum schafft für physische und psychische *Bewegung*. In ihr strebt die Präsenz der Körper als *reales Sein* einer Permanenz durch Vorgänge/Ereignisse zu, die Möglichkeiten für *Dasein* eröffnet. Wir verfolgen dann, wie der Schauspieler im „Jetzt des Theatermoments“⁹⁰¹ die Ordnung des Symbolischen durchkreuzt, um infolge „solchen Durchbruchs des Signifikanten [...] deren Auflösung“⁹⁰² herbeizuführen. Aber nicht nur das von J. Kristeva angeführte „Lusterleben“ baut eine *Brücke zwischen der symbolischen und sozialen Ordnung*⁹⁰³, sondern die Dynamik dieses Erlebens stiftet in der raumzeitlichen Differenz beider Ordnungen eine eigenständige Zeit, innerhalb derer Erleben und Miterleben manifest werden. Im Zuge solcher Verortung gewinnt die Bühnenfigur eben so Eigen-Ständigkeit und Gestalt, wie jedes Alltags-Selbst sich hauptsächlich durch seine Zeitlichkeit konstituiert.

Der Schauspieler erfährt die Anbindung der vordem nur symbolischen Rolle an *seine* Figur als reales Ereignis, weil Spiel und Darstellung ihn einholen in seinem *Selbst*. Dann fungiert er nicht mehr nur als das *Subjekt der Handlung*, sondern erlebt sich als „positive Instanz und Zentrum“ in einer „spezifischen Negativität als Verlust, Entgleiten und Ungewissheit.“⁹⁰⁴ Er verliert sich als (Ich-)Person, um den Charakter der Rolle zu gewinnen. Das Sollen erledigt sich zugunsten eines vorwillentlichen und vorreflexiven Seins. Die Kantsche Trennung in empirischen und intelligiblen Charakter wird aufgehoben. Diese *spezifische Negativität* als Objektwerdung ist der gelungenen Darstellung immanent.⁹⁰⁵

⁹⁰¹ H.-Th. Lehmann, *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 170.

⁹⁰² Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, a. a. O., S. 89.

⁹⁰³ Ebd.

⁹⁰⁴ Vgl. H.-Th. Lehmann, *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 170. Für ihn heißt „Negativität“ jedoch keinesfalls *das Negative*, weil hier „Fixierung an einen Sinn, den Mythos“, und „Bewegung der Abstoßung“ zugleich erfolgen. Insofern bezieht sich Lehmann auf Hegels Kategorie der *reflektierenden Bewegung* aus *Wissenschaft der Logik*.

⁹⁰⁵ Schiller ist den Mechanismen im *inneren Bezirk der Ereignisse* durchaus auf der Spur, wenn er im 23. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* infolge der ästhetischen Gemütsstimmung „die Selbsttätigkeit der Vernunft schon auf dem Felde der Sinnlichkeit eröffnet“ sieht. Aber

5.4 Zeitfenster: Ein Ort in der Zeit

Als Enzyklopädist der Schauspielkunst thematisiert Shakespeare sie in seinen Figuren und ihrem Tun. Sie setzen mit ihrem Spiel Mechanismen in Gang, die jenseits von Wünschen, Vorstellungen, Erkenntnissen und intendierten Handlungen Möglichkeitshorizonte eröffnen, hinter denen der Zweifel an allem Gesagten, Gedachten und Getanem regiert. Jede auf der Bühne getroffene Feststellung reflektiert nach der Seite von Darstellung und Rezeption ihr Gegenteil. Jede Handlung enthält das Potential, als Bumerang auf ihren Träger und auch dessen Beobachter zurückzufallen. Jede Erkenntnis birgt zugleich ihren fundamentalen Zweifel, jeder Sieg ist nur der Anlauf zur erneuten Niederlage, Gewissheit erweist sich in Wahrheit lediglich als poröses Bollwerk gegen die Angst des Verfalls. Dieses *Andere* konstituiert sich, wie wir bereits sahen, im *Zwischen* der Szene, an dem der *mythische Diskurs suspendiert* (H.-Th. Lehmann) wird. Hier kommt *Selbstheit*⁹⁰⁶ zum Tragen, die der Figur wie jene ihres Darstellers, weil in diesem Moment beide absolut *zusammenfallen*. Hier *ortet* sich die Frage nach dem Sein absolut und unmittelbar, so dass die Trennung zwischen narrativer Struktur und Gegenwärtigem resp. Realem aufgehoben scheint. Wenn Gloucester in *Richard III* Anne bittet, ihn zu erstechen und auf ihre Weigerung, die vielleicht nur Zögern ist, sagt: „So heiß mich selbst mich töten, und ich wills!“, antwortet sie: „Ich tat es schon.“ Doch diese Aufforderung geschah im Eifer des verbalen Schlagabtauschs. Jetzt soll sie die Worte im Angesicht seiner Bereitschaft, sie auch unmittelbar umzusetzen wieder holen:

„Gloucester:

Das war in deiner Wut:

Sags noch einmal, und gleich soll diese Hand,

durch die in kantischer Tradition stehende Betonung der Macht des Subjektiven entwertet er die Konstituierung des Selbst in der Spannung von Tun und Leiden, weil er beide „Grundtriebe“ als Antagonismen sieht, die mittels der ästhetischen Stimmung neutralisiert werden müssen. Ders., S. 85 ff.

⁹⁰⁶ Wir übernehmen diesen Begriff von P. Ricoeur, der *Selbstheit* und *Selbigkeit* insofern unterscheidet, als erstere einen Selbstbezug reflektiert, der einem Äußerungsakt zugehört (*ipse-Identität*), während Selbigkeit (*idem-Identität*) einer identifizierenden Referenz zugeordnet ist. Vgl. ders., *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 11, 39 ff. und 55 ff.

Die deine Lieb aus Lieb erschlug zu dir,
weit teure Liebe dir zulieb erschlagen –
Du wirst an beider Tod mitschuldig sein.“

(I/2, A. W. Schlegel)

Die Kombination aus Liebes- und Todes/Mordszene schafft eine Verketzung von Motiven und Handlungsmustern, die Darsteller/Handelnde und Zuschauer den Atem stocken lässt. Ein Netz sich überkreuzender Perspektiven spannt sich zwischen Ja und Nein; eine klare Entscheidung ist gar nicht möglich. Richards Perfidie besteht darin, dass er es Ernst meint, wiewohl er nach allen Regeln der Kunst spielt. Zugleich ist der vollzogene Mord an Edward Beweis für seine Bereitschaft zum Mord auch an sich selbst, er ist zum Mord fähig, wie am Anderen so an sich. Der Andere als sein Bruder ist sein *Selbst als ein Anderer* (Ricoeur). Bereits vollzogene Taten bezeugen auch gegenwärtige Bereitschaft zur erneuten Tat. Ebenso verschmelzen alle Opfer seiner Mörderhand zu einer *narrativen Identität*. Mit K. Kerényi verfolgen wir ein spontanes *Zurückfallenlassen auf den Grund*, das in seiner Radikalität Anne zurückschrecken lässt, weil auch sie plötzlich unter sich diesen Grund spürt. Gloucesters Vergangenheit steckt sie an, vereinnahmt sie, ihre *Wirklichkeit* wird spürbar, für sie und die Zuschauer. In dieser Situation verlangt Gloucester ihre Initiative, um so die bereits verdichtete Gegenwart an eine Zukunft zu binden, die Anne zur Mörderin macht und damit für alle Zeiten an ihn bindet. Er entzieht ihr die vertraute *Präsenz* um sie den Blick auf eine mögliche Zukunft werfen zu lassen, die ihr unfassbar vorkommt. So verweigert sie ihre Initiative und damit auch den Einschnitt in eine Kontinuität, deren Wirkungsmacht durch Gloucester bestimmt ist.

Anne schreckt zurück, indem sie die entscheidenden Worte nicht ausspricht. Wir beobachten die von A. Danchin beschriebene *Starre* als grundlegenden Wesenszug ihres biologischen Programms. Aber auch als Ausdruck *menschlicher Zeit*, nach Augustinus der „Zerspannung der Seele“ (*distentio animi*). Die *chronologische Zeit* bleibt stehen, *wird zum Raum*, weil alles *als möglich erscheint*, obwohl der Gang der Handlung vorgegeben ist.

Shakespeares Genialität zeigt sich in der Konfiguration solcher Szenen: Die Protagonisten der antiken Tragödie arbeiten sich ab an solcher „Zerspannung“, bei Shakespeare spielen sie mit ihr vor dem Hintergrund

heiligen Ernsts. Dieses Spiel eröffnet dem Darsteller den Raum für ungeahnte Initiative als Einschnitt in die scheinbare Kontinuität seiner dramatischen Textur. Jenseits der Grenze der Erzählung beginnt so eine Zeitlichkeit, die dem narrativen Netz nicht mehr zugehörig, sondern dem Schauspieler anhängig ist (wenn er initiativ wird), weil sie sich von der dramaturgischen Problemlage ins Mysterium zurückverwandelt. Dann wird durch die Dialektik von *Selbigkeit* der Rolle/Person und *Selbstheit* der Figur ein raumzeitliches Schema eröffnet, das alle Beteiligten einlädt, selbst Platz darin zu nehmen. *Zeit der Erzählung* findet ihr Ende, wenn die *Heilige Zeit* des Theaters beginnt.

Richard III eröffnet dem Schauspieler (und damit auch dem Zuschauer) die Möglichkeit, mit Gloucester ein *sub-jectum*⁹⁰⁷ zu begleiten, dem *Selbigkeit* in den fortlaufenden Operationen des Verstehens und Planens, Reagierens und Wollens zukommt. Gloucester wird niemals zur Person, geschweige zum identischen Ich vordringen. Seine Gestalt ist gleichsam Paradigma auf ein schillerndes Ich, jenseits von Autonomie, Selbstbeherrschung und Selbstbestimmtheit. Er zeigt sich als ein vom Sein umfasstes Selbst, das im Fortgang der Handlung immer wieder (neu) sich findet. Gloucesters unstillbares Begehren ist in jeder Stufe der Wollens-Hierarchie seinem Bewusst-Sein vorgängig. Er selbst weiß so wenig wie der szenische Entwurf wohin die Handlung führt; deren Brüche und Umschwünge ergeben sich aus dem jeweiligen Dialog. Der wird in der Kommunikation der Körper erschaffen, bevor sich Positionen mittels Sprache manifestieren. P. Ricoeur spricht in *Hermeneutik der Symbole und philosophische Reflexion II*⁹⁰⁸ von *konkreter Reflexion*, die auf eine Vorgängigkeit der Geschichte vor den Leistungen des subjektiven Bewusstseins rekurriert. Es ist also schon etwas da, *zum Greifen nah*, bevor es begriffen und vorgestellt wird.

Dass Gloucester in Akt I/2 Lady Anne näher kommt, bewirken nicht seine Überredungskunst und Machtmittel, sondern geschicktes Ausnutzen jeden Spalts im Bollwerk der Abwehr einer Frau, die den Mörder ihres Mannes vor sich hat. Wenn die entscheidenden Worte fallen, ist

⁹⁰⁷ H.-Th. Lehmann weist darauf hin, dass „sub-jectum auf eine ganz andere Dimension der Selbsterfahrung zielt als die der scheinbar identischen Einheit des Individuums als Person.“ *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 50.

⁹⁰⁸ Vgl. Ricoeur, *Hermeneutik und Psychoanalyse. Der Konflikt der Interpretationen II*, übers. v. Jürgen Rüttsche, München 1974, S. 210 f.

der körperliche Sperrriegel bereits geöffnet. Gloucesters Erfolg resultiert weniger aus einem manifesten Angriff auf die widerspenstige weibliche Bastion, vielmehr aus einer virtuoson Passivität, die seine Skrupellosigkeit im Sprechen, Handeln und Wollen erst virulent werden lässt.

Zwischen stetiger Angriffsflut des *Subjekts* Anne und ostentativer Gelassenheit des *Objekts* Gloucester erstreckt sich in jedem Momentum eine Spanne Zeit, die zur Spannung im Raum mutiert und Annes Vorhaltungen ins Leere laufen lässt. Sein defensives Abwarten erweist sich als Stärke, weil es Dynamik⁹⁰⁹ freisetzt, die dem Bewusstsein Annes aber auch seinem vorgängig ist. Diese steuert in Wahrheit die Ereignisse und lässt Anne Dinge tun und sagen, die ihrem Sinn und Trachten diametral zuwider laufen. Zuletzt tut sie das Gegenteil von dem, was sie eigentlich tun will bzw. wollte. Dem voraus geht Gloucesters (wirkliche) Bereitschaft, sich auszulöschen. (Die Szene ist nur dann wirksam, wenn diese Selbstlöschung möglich und greifbar ist, d. h. Anne sich in der Rolle von Gloucesters Lebensretterin wieder findet.) In diesem Moment knüpft sich ein Band zwischen beiden, das stärker ist als alle Worte. Beide erleben sich in einem neuen Sein, das für sie gleichbedeutend ist mit einer neuen Welt.⁹¹⁰ Einstieg und Ende der Szene bezeichnen eine Fallhöhe, die weder logisch noch moralisch zu erfassen ist. Dramaturgisch widersinnig, erscheint sie vielen Schauspielern und Regisseuren un-

⁹⁰⁹ Wir treffen hier auf ein im Theater bekanntes Phänomen: Nicht-Handeln ist keineswegs passiv, sondern setzt im Gegenteil äußerste Aktivität voraus. So wie auf der Ebene alltäglicher Interaktion Unterlassen bedeutet, etwas durch einen Anderen tun zu lassen. Und im Erdulden Gloucesters zeigt sich dieses aktive Element noch stärker, weil er sich als Leidender dem Handlungsvermögen Annes *unterstellt*. Doch alles Tun dieser Szene ist *sein* Werk. Aber dieses Werk nimmt Eigenständigkeit an. „Das Werk *ist*“ nach Hegel, „d. h. es ist für andere Individualitäten, und für sie eine fremde Wirklichkeit, an deren Stelle *sie* die ihrige setzen müssen, um durch *ihr* Tun sich das Bewußtsein *ihrer* Einheit mit der Wirklichkeit zu geben.“ G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1970, S. 301. Anne macht Gloucesters Werk durchaus zu ihrem, auch wenn sie seiner Aufforderung nicht nachkommt. Ihre Reaktion schreibt das Werk fort, verändert „das *eigentümliche* Interesse dieses Werkes“, zeigt es als „etwas Vergängliches“. Ebd.

⁹¹⁰ Gerade der nur auf den ersten Blick spitzfindige Disput um den Tod Gloucesters eröffnet in Wahrheit eine Tiefendimension im Hinblick auf die Wirkungsmacht der Mimesis, die wir hier nur streifen können.

spielbar. Meist rettet sich eine Inszenierung ins Psychologisieren und geht dem eigentlichen Konflikt des Stoffs aus dem Weg.

Dieser bewegt sich nicht auf der Wirklichkeitsebene, sondern auf der des Möglichen, womit wir wieder bei Aristoteles sind. Aber auch er kann die Frage nicht beantworten, wieso wir im Mythos resp. der Tragödie Begebenheiten akzeptieren, die im Realen unwahrscheinlich sind. Insofern konstatiert die *Poetik* zwar Paradoxien im Drama, kann aber nicht begründen, wieso diese glaubwürdig (im Rahmen des symbolischen Spiels) erscheinen und Akzeptanz beim Publikum finden.

Diese Fehlannahme resultiert aus Aristoteles' Verständnis von Zeit, der er die menschliche Wahrnehmung unterordnet.⁹¹¹ Sie ist bei ihm wie die physikalische resp. kosmische Zeit an ein Vorher und Nachher als Abfolge der Dinge gebunden. Zugleich erlaubt jedes Moment den Einschnitt, der ein Früher von einem Später trennt. Zeit (somit auch Wahrnehmung) bilden dadurch eine Kette von Momenten, die zwar eine Differenzierung von Früher und Später, nicht aber von Vergangenen und Zukünftigen kennen.⁹¹² Ereignisse sind danach einer Logik unterworfen, die Paradoxien ausschließt, weil sie den Zugang zu einem *Jetzt* versperrt, das als gelebte Gegenwart Vergangenes und Zukünftiges mit enthält. Anstelle dessen präsentiert uns Aristoteles eine Gegenwart, die Ruhepunkte und Passivität im Sinne einer gegenwärtigen Anwesenheit ausschließt, weil sie an ein fliehendes (gehetztes) Jetzt gebunden ist, das nur eine „Variante desjenigen Jetzt ist, das seinen Ort in der Physik hat.“⁹¹³ Zeit-Erfahrung mutiert zwangsläufig zur Zeit-Flucht, Tun zur Intention, Erleben zu Erledigen, weil der Mensch nicht in der Zeit ist, sondern die Zeit ihm auf den Fersen. Er *hat keine Zeit*. Solche Art Zeitlichkeit erstickt zwangsläufig jeden Gedanken an eine *Heilige Zeit*. Sie

⁹¹¹ „Immer eben sind wir uns miteinander des Prozesses und der Zeit bewußt. Auch im Dunkeln und bei völligem Fehlen äußere Eindrücke scheint uns ja, sobald nur in der Seele selbst irgendein Prozeß sich abspielt, alsogleich damit auch Zeit verlaufen zu sein.“ Aristoteles, *Physik* IV, 11, 219 a 3. „In-einer-Zeit-Sein besagt [...] entweder Stattfinden, wenn die Zeit statthat, oder aber so in einer Zeit sein, wie wir von einigem sagen, es sei in einer Zahl.“ 221 a 10.

⁹¹² Vgl. auch Xenons Ansatz in Kap. 2.2.3 (Brecht), in konträr dazu Lessings in der Hamburgischen Dramaturgie sowie Aristoteles' Kritik an Xenon in der *Physik* VI, 2 ff.

⁹¹³ Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, Bd. III, a. a. O., S. 35.

wäre unwiederbringlich zu Ende, hauchte ihr nicht das Christentum eine Seele ein und verhülfe ihr damit zu einer Wiedergeburt in neuem Gewand.

Für Augustinus ist die Zeit begrifflich nicht zu fassen und jede Spekulation über sie unnütze Grübelei, die zu keinem Ergebnis führen kann. Im Elften Buch der *Bekenntnisse* spricht er ihr die Qualität eines Seins ab; denn wie kann etwas sein, das nicht mehr oder noch nicht ist und auch in der Gegenwart nur flüchtig und ausdehnungslos ist? Solches ist unreal.⁹¹⁴

An seiner statt gibt es Gegenwärtiges, das Vergangenes als Erinnerung und Zukünftiges als Erwartung speichert, während es dem Unmittelbaren mit Aufmerksamkeit begegnet. Als Ausdehnung (der Zeit) wird dies dreifach Präsent in der Seele des Menschen manifest und zeigt sich dort als „Zerspannung“ (*distentio animi*), weil die dreifache Gegenwart sich zu einer dreifachen Gerichtetheit formt. Intentionale Erwartung, Erinnerung und Aufmerksamkeit zeigen sich als geistige Aktivität und gegenwärtige Anspannung. Werden so unmittelbar erfahrbare, drücken sich ein und erlauben vorüber ziehenden Gegebenheiten Eindrücke zu hinterlassen. Deshalb können wir neudeutsch von *gefühlter Zeit* sprechen, die eine wesentlich andere Qualität birgt als jede gemessene Zeit. Sie ist konkret, aber nicht quantifizierbar, während die Zeit der Welt abstrakt bleibt, weil sie allein durch die imaginäre Distanz zwischen zwei Punkten definiert ist. Daraus ergibt sich die Paradoxie, dass die physikalische Zeit abstrakt, die empfundene Zeit jedoch für den Einzelnen konkret ist.⁹¹⁵

*

⁹¹⁴ Vgl. Augustinus, Aurelius, *Bekenntnisse*, Buch 11, übers. v. W. Thimme, München 1982. P. Ricoeur zielt in die gleiche Richtung. Für ihn ist „das Ich des *Cogito* ein Sisyphus, der dazu verdammt ist, von Augenblick zu Augenblick den Felsen seiner Gewissheit im Gegenzug zum Zweifel zu erklimmen.“ Ders., *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 19.

⁹¹⁵ Wir übergehen hier den Aspekt, dass P. Ricoeur, Augustinus folgend, die menschliche Zeit allein auf eine Aktivität des Geistes beschränkt und daraus folgert: „[...] man sieht nicht, welchen direkten Zugang es zu diesen Eindrücken geben könnte.“ Vgl. Ders., *Zeit und Erzählung*, Bd. III: *Die erzählte Zeit*, übers. A. Knop, München 1991 (Paris 1985), S. 19.

In *Zeit und Erzählung* sucht Paul Ricoeur beide Zeitperspektiven in ein Verhältnis zu setzen, um auf diese Weise Aristoteles' *Poetik* zu Ende zu schreiben. Zunächst erscheinen sie unvereinbar: Aristoteles appelliert an den Verstand und lässt das Selbst außen vor. Jedes Tun ist danach ein äußerliches, dessen Bezug zum Selbst gekappt ist. Handlungen verweisen im Sinne einer identifizierenden Referenz als *Selbigkeit* auf eine Person, deren *Selbstheit* außer Betracht liegt. Nach diesem Schema funktioniert das semiotische Modell. Augustinus' Gegenwartsbegriff ist allein über die Selbstbezüglichkeit des Einzelnen zu fassen, deren Spannung sich aus der Inhärenz von Sollen und Sein speist. Denn zwischen den drei Zeiterfahrungen klafft ein Riss, der die angestrebte Stimmigkeit zwischen Erwartung, Aufmerksamkeit und Erinnerung nicht zulässt. Insofern tendiert Streben nach reiner Gegenwart zur Bewegungslosigkeit, weil jede Aktivität auf solche des Geistes beschränkt bleibt. (Schon der Impuls zur körperlichen Enthelung im Keim den Fehlschlag.) Um aus diesem Dilemma zu kommen, schlägt Ricoeur einen *Sprung* vor, um von der einen Zeitperspektive zur anderen zu gelangen; weil es nicht möglich ist, „das Problem der Zeit von einem einzigen Ende, von der Seele oder der Bewegung her in Angriff zu nehmen.“⁹¹⁶ Diesen Sprung beobachtet Ricoeur bei Aristoteles selbst und zwar in seiner *Poetik*. Augustinus' *distentio animi* findet sich wieder im Wirken des Unstimmigen und Heterogenen des Mythos⁹¹⁷, das nach Aristoteles *unangetastet* in die Tragödie übernommen werden soll. Dort wirkt es als *Diskordanz* oder *Dissonanz*, die erst durch die Konfiguration der Fabel einer *Konkordanz* zugeführt werden. Die Struktur der Tragödie ist demnach durch die Permanenz von *Unstimmigkeit* oder *Zerspannung* gekennzeichnet. Denn diese bestimmen das Agieren der Helden und erwecken durch deren Zerrissenheit die heilige Zeit des Mythos. Für den Schauspieler ist diese Zeitebene entscheidend, da er allein aus ihrer Präsenz und Impuls schöpft. Zugleich herrscht in der Tragödie aber auch die chronologische Zeit, als nämlich die Fabel aus verschiedenen aufeinander folgenden Ereignissen

⁹¹⁶ Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, Bd. III, S. 35.

⁹¹⁷ Er sieht in der Komposition der Fabel bereits „das Hervortreiben des Intelligiblen aus dem Akzidentiellen, des Universellen aus dem Vereinzelten, des Notwendigen oder Wahrscheinlichen aus dem Episodischen.“ Vgl. *Zeit und Erzählung*, Bd. I, S. 71. Ricoeur bezieht sich hier vor allem auf Kap. 9 und 14 der *Poetik*, in denen der *Möglichkeitshorizont* der Handlung vor deren Wahrscheinlichkeit betont wird.

zusammengesetzt ist. Deren Konfiguration als Geschichte oder Parabel im Akt der Rezeption schafft wiederum eine nicht-chronologische Dimension als *Zeit des Theaters*.

In sie muss der Zuschauer finden, so wie der Schauspieler in die Zeit seiner Figur findet. Das geschieht auf beiden Seiten über einen Mitvollzug, der seine Erfüllung nicht nur, wie Ricoeur schreibt, „im *Schluß*“ findet, sondern jedes Moment des Mit-Vollzugs ist zugleich Er-Füllung und umgekehrt.⁹¹⁸ Es ist das Verdienst Ricoeurs auf die zwischen Ereignis und Konfiguration vermittelnde Zeit verwiesen zu haben, zugleich verbirgt sich hinter dieser Entdeckung die für die Semantik wichtige Erkenntnis, dass deren Ereignisketten ähnlich offen und irreversibel wie die physikalischen zu sehen sind. Andererseits rekurriert Ricoeur infolge der hermeneutischen Position verstärkt auf geistige Vorgänge, sieht die *Einbildungskraft* am Werk und über die *narrative Funktion* Schemata hervorbringen, die *Zeit als Erfahrung vermitteln*. Um schließlich auf eine „narrative Identität“ zu stoßen, die Personen oder Gemeinschaften *zugeschrieben* wird.⁹¹⁹ Sie ist analog zum Narrativen fragmentarisch und steht im Gegensatz zum selbstidentischen Subjekt, das zur Totalisierung neigt. Gleichwohl bleibt die narrative Identität eine Chiffre, ein vom eigenen Sein getrenntes Subjekt, das seine Existenz allein der konkreten Reflexion verdankt. Insofern findet sich das, was *Ich* sagt, als an seine Objekte verloren, nur im Raum der Ideen, Werke und Vorstellungen, durch die es sich den Sinn seiner Existenz repräsentiert. Der *konkreten Reflexion* kommt die Aufgabe zu, Zeichen als *Zeichen unserer Existenz* zu verstehen. Es ergibt sich folgende Paradoxie: ein Selbst, das im nicht-sinnhaften Sein (vor jedem Cogito) gründet, ist sich dieses Seins allein im Medium des Sinns gegeben. Unmittelbare Selbstgegenwart ist ihm gleichermaßen verwehrt wie ursprüngliches Dasein/Gegebensein und verheißende Erfüllung. Es ist sich selbst nur Vermitteltes.⁹²⁰

⁹¹⁸ Ricoeur schreibt auch von „Nachvollziehbarkeit der Geschichte“, die das Paradox von *distentio* und *intentio* in „lebendige Dialektik“ verwandelt. *Zeit und Erzählung*, Bd. I, S. 108. Wobei wir das *Nach-* durch ein *Mit-* ersetzen.

⁹¹⁹ Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, Bd. III, S. 395 ff.

⁹²⁰ Für Ricoeur ist „endgültig Schluß [...] mit dem Cartesianischen, Fichteschen und für einen Teil auch Husserlschen Ideal einer Selbsttransparenz des Subjekts.“ P. Ricoeur, *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, übers. v. E. Moldenhauer, Frankfurt am Main 1969, S. 31. In *Das Selbst als ein Anderer* nimmt Ricoeur eine Revision dieses Ansatzes vor, wenn er

Erübrigt sich deshalb jede Anstrengung zur Erkenntnis, zur Gewissheit, zur Selbständigkeit? Ist das Ein-Üben in die jeweiligen Vorgänge resp. deren Nachvollzug im Sinne einer Selbst-Findung vergebliche Liebesmüh? Erweisen sich Lösungen im Symbolischen womöglich als kontra-produktiv? Gaukeln sie etwas vor, das sich in der Realität als falsch erweist?

Platon, Augustinus, Rousseau, Artaud und viele Vertreter der Moderne würden diese Fragen mit *Ja* beantworten. Weil sie - trotz vermeintlich gegenteiliger Ansätze - im mimetischen Akt einen Vorgang sehen, der dem Cogito folgt und den Dialog mit Gegebenem zugunsten einer zu konstituierenden Ordnung beendet. Insofern einem Sollen entspringt, das naturgemäß *aktiv* ausgerichtet ist, weil es im Hinblick auf ein Repräsentationssystem die Dinge ausschließlich instrumentell erfasst. Differenzen und Identitäten werden kategorisiert, das Heterogene des Sinnlich-Konkreten bleibt auf der Strecke. Drang zur Eindeutigkeit schreibt den Subjekt-Objekt-Bruch fest.

Gloucesters Weg wäre danach Entwurf des Königs/Schurken/Anderen. So, wie sein Darsteller Verkörperung als Vor-Gabe und die Zuschauer sein Tun als Vor-Wurf sehen, von dem sie sich folgerichtig distanzieren müssen. Das Theater erweise sich damit nur als moralische Anstalt, dem Sollen verschrieben.

Stattdessen ergibt und findet es sich durch ein Handlungsraaster, in dem symbolisches Tun und reales Erleben durch die Leiblichkeit des Darstellers unauflöslich ineinander verstrickt sind. Somit birgt jeder symbolische Akt das Selbst seines Trägers. Im *Zwischen* der Szene taucht es als impliziertes immer wieder auf und führt auf diese Weise der Rolle erst die Qualität einer Figur/Person als handelndes und leidendes Selbst zu. Im Äußerungsakt, der die vollziehende Handlung an das Sprecher-Ich bindet, wird deren Träger eine identifizierende Referenz zugeschrieben, die eine Grenze zur umgebenden Welt absteckt. Der Schauspieler assimiliert das „Ich“ der Figur (als *subjectum* des Äußerungsaktes), zugleich erlebt er sich selbst/sein Selbst in der lebendigen Gegenwart als irreduzibles Einzelding, das sich einer phänomenologischen Zeit-Erfah-

zwischen „Ich“ als wandernder Begriff“ („shifter“) und als „syntagmatischer Gesichtspunkt“ („Verankerung“) eine „Konvergenz“ stiften will. Ebd., S. 65 u. 69 ff. Diese baut vorwiegend auf die leibliche Präsenz des Signifikanten und verfolgt demnach ein Modell, das wir mit Plessner, Simmel etc. ausführlich erörtert haben.

rung im (vorgegebenen) Handeln aussetzt. Als Summe ergibt sich der „indifferente Augenblick einer kosmologischen Erfahrung“⁹²¹, der jenseits chronologischer Zeit verläuft, aber deren Qualitäten enthält. Insofern ist er auch erfahrbar und mitvollziehbar. *Selbst* der Figur und ihres Trägers haben sich als *Tatsachen* und Täter der Bühnenhandlung verankert und bilden so einen unverwechselbaren Pol in Zeit und Raum der Handlung. So konvertiert *Selbigkeit* in *Selbstheit*, weniger als Angleichung vielmehr als Umwandlung.

Hermeneutik und Performanztheorie verkennen weitgehend diese Wirklichkeitsdimension des Theaters, die aus der Dialektik von Leib-Sein und Körper-Haben erwächst. Sie schreiben die subjektorientierte Tradition der Geisteswissenschaften fort, indem sie narrative, semantische oder symbolische Aspekte der Bühnenhandlungen vom realen Dasein ihrer Träger trennen. Demgegenüber ist die praktische Dimension der auf der Bühne zu machenden Geschichte im wahrsten Sinne mit den Händen zu greifen. Affiziert durch Vergangenes und Zukünftiges antizipierend, schafft der Schauspieler Gegenwärtiges, dessen *Wirklichkeit* spür- und erlebbar ist, für ihn und den Zuschauer. Zeit und Raum konstituieren eine Ordnung, die sich derjenigen der profanen Welt entzieht; indem sie mittels der in ihr Agierenden die Möglichkeit eröffnet, innerhalb der gegebenen Textur/Dramaturgie über deren Wieder-Holung (als *konstituierende Reflexion*) einen eigenständigen Kosmos zu gestalten.

Paradoxaerweise erweisen sich Vorgaben als Vorteil bei der Generierung der neuen Ordnung, weil sie im Mikrokosmos des Dramatischen unendliche Freiheiten für Ausgestaltung gewähren. Währenddessen die nach vorne offene Dramaturgie der profanen Welt mitunter den potentiell reichhaltigeren Gestaltungsmöglichkeiten des Einzelnen *in der Tat* unüberwindliche Grenzen aufweist. Womöglich sind auch hier die Würfel bereits gefallen, und deren Wurf begleitet den Einzelnen wie einen Schatten, über den zu springen bisweilen zu schwer ist.

Weil die Bühne mit unhintergehbaren Vorgaben arbeitet, fordern deren Schatten heraus zum Spiel. Einem Spiel, das zum Einsatz aller Mittel, auch der eigenen Existenz fordert. Es kann und darf (bzw. muss) dies

⁹²¹ Vgl. P. Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 70. Ricoeur sieht darin eine „Eintragung der phänomenologischen Zeit in die kosmologische Zeit“, und als Folge ein „datiertes Jetzt“, ohne das die Definition der Gegenwart rein reflexiv wäre. Ebd.

fordern, weil auch der grausamste Untergang nur vorübergehend ist. Diese Versicherung ermöglicht die vollkommene Preisgabe des Daseins. Das Selbst kann sich vollständig hingeben, um aufzugehen im ernsthaften Spiel mit allen zu entdeckenden Varianten des Sein und Selbst. Eine Mischung aus Wagemut und Fatalismus ermöglicht dem Darsteller im *Zwischen* der Szene einen Tanz auf dem Vulkan der makrokosmischen Struktur.

*

In der Tragödie ist für den Helden bereits vor Beginn alles verloren. Sein Auftritt dient allein dem Zweck, alle - auch vergeblichen - Möglichkeiten für einen anderen Verlauf zu eruieren. Aus dem Erforschen solcher Lebens-Spur, die Tatsächlichem wie Möglichem folgt, speist sich die Begründung schauspielerischer Existenz auf der Bühne. Deren Sein und Selbst bilden jene Heterogenität und Vielstimmigkeit am Möglichkeitshorizont der Figur/Gestalt, die diese eigenständig gestaltet. Als Gestalt werdende schöpft sie Fremdes aus dem Selbst des Darstellers, während dieser sich einem Sein aussetzt; als Gestaltete empfängt sie ihm Eigenes (Verfügbares), indem er ein Sollen/eine Bringschuld einlöst. Der Aktcharakter der Selbst-Setzung aus dem heterogenen Material des Eigenen und Fremden gründet auf eine dem schauspielerischen Bewusstsein vorgängige Dynamik. Das Selbst der Figur, das im Akt der Darstellung zustande kommt, ist nichts vom Dichter Gegebenes, sondern Aufgegebenes, das dem Schauspieler zur existentiellen Aufgabe wird.⁹²² Es rührt an seine Existenz, mobilisiert ihm Gegebenes, Eigenes und Fremdes und entdeckt so neue Existenzmöglichkeiten, die sich seinem Selbst unmittelbar leiblich erschließen. Zugleich setzen sie eine Reflexion in Gang, die eine Ortung des eigenen und fremden Materials ermöglicht.

Die Bühnenfigur nimmt Gestalt an, wenn im *Zwischen der Szene* das Selbst einen Ort der Praxis einnimmt, an dem durch *Initiative* des Dar-

⁹²² Wir sehen hier eine Parallelität zur *narrativen Existenz* bei Ricoeur. Allerdings weitet er diese auf das lebensweltliche Selbst aus, weil er dieses (s. o.) als nur *über den vermittelnden Umweg der Zeichen* konstituiert sieht. Der von G. Marcel geprägte Begriff der *konstituierenden Reflexion* erfasst den Entstehungsprozess der Bühnengestalt(-ung) umfassender, weil er dessen generative Qualität beschreibt.

stellers die dramatische Textur aufgebrochen wird⁹²³, so dass in deren Bruchstellen das Selbst der Figur sich als leidendes und handelndes fasst. Allerdings folgt dieser Ablauf keinem Automatismus. Er ist vielmehr geprägt durch die Dialektik von Zugehörigkeit und Distanz von Seiten des Schauspielers, die mit G. Marcel als gleichursprünglich anerkannt werden müssen. Insofern gilt für den Schauspieler auch dessen Kategorie der *zweiten Reflexion*, die ja die Inkonsistenz der Selbstsetzung aus dem Cogito aufdeckt, und statt einem „Ich denke“ ein „Es denkt in mir“ betont.⁹²⁴ Hans Joas betont, dass die „Wahrnehmung von Situationen [...] im Regelfall bereits unser Urteil über die Angemessenheit bestimmter Handlungsweisen“ beinhaltet. Ort „vager Zieldispositionen“ ist deshalb nicht der Geist respektive die Reflexion sondern „der personale Körper“.⁹²⁵ Insofern bildet der Mensch keineswegs eine sich selbst setzende Aktivität, sondern ist von unhintergebar Passivität gezeichnet. Auf sie ist unser Dasein gestimmt, sie gibt unserem Sein einen Ort im Jetzt. Verfolgen wir ihre Spur (zurück), entdecken wir, dass ihr Zugehörigkeit wie auch Distanz gleichermaßen erwachsen. Merleau-Ponty spricht vom „Kommen und Gehen der Existenz, die bald sich körperlich sein lässt, dann wieder in persönlichem Handeln sich zuträgt.“⁹²⁶ In dem Moment, wo wir dem vor jeder Erkenntnis bereits Vorliegenden als uns Zugehörigem gewahr werden, beginnt Sinndeutung. Sie bricht das fraglose Verhältnis der Zugehörigkeit. Insofern ist auch Distanznahme keine Einstellung, die aus einer methodischen Haltung folgt, um uns von den Objekten unseres Tuns (aktiv) zu trennen, sie ergibt sich vielmehr aus der Versicherung der Existenz und entfaltet sich

⁹²³ *Initiative* als gezielter Eingriff des Handelnden in den Lauf der Welt, der Veränderungen dort wie in seinem Selbst intendiert und bewirkt. In der Dialektik von *autos* und *telos*, von *energeia* und *dynamis* entwickelt sich eine Handlungs-Struktur, die jederzeit an die Bringschuld des Handelnden (Sollen) gebunden ist, insofern einem Zwang zu Handeln obliegt. In dieser *mentalen Tat-Sache* zeigt sich eine Mit-Ursache der *Anlage* jeder Handlung, die wiederum auf den Charakter des Handelnden rückwirkt.

⁹²⁴ Vgl. Gabriel Marcel, *Sein und Haben*, Paderborn 1954, S. 60 ff.

⁹²⁵ Hans Joas, *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt am Main 1992, S. 235.

⁹²⁶ M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, a. a. O., S. 113.

parallel zu unserem Tun, nimmt Anteil an diesem Tun, fließt ein in dieses Tun.⁹²⁷

Schafft es die Bühne, spürbare Einschnitte in die Kontinuität der (vorgegebenen) Handlung zu machen, indem sie der Initiative Raum und Zeit lässt, damit diese das dargebotene *Zwischen* mit Tun füllt, löst sich Schauspielen vom Sehen und führt zu einem *spielend Schauen* und *schauend Spielen*, das durch das *Sorgen* einen faszinierenden Blick auf die Dinge des Besorgens gibt. Blickfang wird dann der Körper des handelnden Darstellers, der sich in seiner Ambivalenz als (physischer) Akteur und *Ort vager Zieldisposition* respektive *Motivation* und *Intention* zeigt. Gerade in der Korrespondenz beider Komponenten wird Subjektivität spürbar, zeigt sich Rolle als *Charakter*.⁹²⁸ Aufgrund der besonderen Situation gewährt das Theater einen umfassenderen Blick als die Wirklichkeit, weil er sowohl dem Betrachter als auch dem Handelnden selbst gewährt wird. Tun auf der Bühne ist ostentativ, es stellt sich aus, macht sich quasi durchschaubar, gerade dann, wenn dies nicht wie im epischen Theater beabsichtigt ist. Das Sollen setzt sich dem Sein aus, indem es sich von der chronologischen Zeit abkoppelt und der unerforschten Zeit des Da-Seins anheim gibt. Damit verabschiedet sich auch die Gier eines Ich, das sich zum *Herrn des Sinns*⁹²⁹ machen will.

⁹²⁷ Abgesehen davon, dass wir uns der sog. ersten (transzendentalen) Reflexion nicht entziehen können, selbst wenn wir das wollten, ist mit dem Auftauchen des Bewusst- und Gewusst-Seins, das sich in Abstand zur Realität des eigenen Körpers und der Dinge setzt, die Fähigkeit zur Beurteilung resp. Ablehnung und Annahme als unhintergehbare Norm in Sein verankert. Die Verankerung im Sein eröffnet gleichzeitig die Möglichkeit, uns sozusagen über die Schulter zu schauen ohne unser Tun abzulenken.

⁹²⁸ Wir treffen hier auf absolute Übereinstimmung mit Aristoteles: „Ein Charakter wird sich ergeben, [...] wenn die Rede oder die Handlung irgendeine Entscheidung *sichtbar* [hvg. H. H.] macht.“ Ders., *Poetik*; Kap. 15, 1454 a, 20, (Gigon). Damit ist jedoch keineswegs die auf einem sog. freien Willen basierende Entscheidung gemeint, wie sie bsw. von Schiller in der kantischen Tradition gefasst wird.

⁹²⁹ P. Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, Bd. III, a. a. O., S. 417. Er bezieht sich hier auf Kant, der in seiner Suche nach dem Ursprung des Bösen zu dem Ergebnis kommt, dass dieses „unerforschlich“ sei.

Die Betonung des leiblichen Aspekts mimetischen Tuns unterscheidet diesen Ansatz von Konzepten, die symbolischen Formen nur narrative, semantische oder konstruktive (kodifizierte) Dimensionen zuweisen. Im Umkehrschluss sehen diese mitunter auch die reale Welt lediglich als eine Variante von multiplen aktualen Welten.⁹³⁰

Nach unserem Ansatz konstituiert sich das Selbst in den von ihm initiierten Handlungen, die ihm im Verlauf des Geschehens als Ereignisse zuwachsen. Es ist danach zugleich Subjekt der Initiative und Objekt eines Vorgangs, der Spuren in ihm hinterlässt. Damit grenzen wir uns ab sowohl von *rationalen* und *funktionalen* Handlungstheorien, die Tätigkeitsakte als anonyme Ereignisse eines Trägers sehen, deren Substanz kein Privileg zukommt, aber auch von jenen teleologischen Ansätzen, nach denen mentale Ereignisse geschehen, die zwar einer Person zugehören, diese aber in der Masse der ihr zugeschriebenen Ereignisse aufgehen lassen als *etwas, das geschieht*. Während die Semiotik ihre Affinität zum ersten Ansatz nicht verleugnen kann, neigt die Performanztheorie zum zweiten. Beide vereint eine damit verbundene Geringschätzung der Schauspielerpersönlichkeit (aus unterschiedlichen Gründen), die sie als Erbe des abendländischen Theaters übernehmen. Als Verherrlichung des absoluten Seins oder Sollens löst sich das Selbst von Figur und Darsteller in *archè* oder *semeion* auf.

Sein Exit ist besiegelt zugunsten einer Beziehung zwischen unpersönlichen Ereignissen. Wer handelt? wird ausgeklammert, gefragt wird, was geschieht bzw. warum etwas geschieht. Indem die Ereignisse individualisiert oder gar als eigenständige Entitäten behandelt werden, weil die Handlungen von den Besitzern/Tätern getrennt sind, bildet sich lediglich eine Kette von Ereignissen, die eine *Identität des Selben* hervorbringt, welche im konventionellen Theater mit der *Rolle* gleichgesetzt wird. Demgegenüber steht ein „Sein-im-Entwurf“⁹³¹, das den Doppelcharakter der Bühnenakte als Ereignis und Handlung betont; deshalb auch nach Ursache und Motiv des Vorgangs fragt.

⁹³⁰ Vgl. Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hassocks 1978, S. 2. Auch Ricoeurs Konzeption in *Zeit und Erzählung* tendiert (konsequent zu Ende gedacht) zu einer solchen Sicht.

⁹³¹ Vgl. Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 109.

Die Bühne konfrontiert uns demnach mit einem System, in dem Ereignisse eintreten, weil die Bedingungen ihres Hervortretens zugleich die Voraussetzung für das Zustandekommen dieses Zieles sind. Hamlet muss Polonius erstechen, um das gesetzte Faktum des irrtümlichen Mords herbeizuführen, greifbar zu machen; umgekehrt ist dieser Umstand Vorgabe für Hamlets Tat. Und Hamlet ist deshalb Hamlet, weil er diesen Mord am Vater seiner Verlobten begeht. Die Ordnung des Dramas zeigt sich so als selbst auferlegte, als Sollen das ein Sein erzeugt. Es ist die Aufgabe des Hamletdarstellers, diesen Mord in seiner Doppelfunktion als motivierte Tat/Handlung des Rollenträgers und ursächliches Ereignis der Fabel - was meist übersehen wird - auszuführen. Im Kern des Dramatischen vollzieht sich ein Mechanismus, der die Parallelität von ursächlichem Ereignis und mehrfach motivierter Tat ermöglicht. Wobei die Motive von Rollenfigur und Darsteller unterschiedlichen Handlungs- und Bedeutungsebenen erwachsen.

5.5 Ausdruck: Symptom eines Tuns

Die Tatsache dieser zwei Handlungsebenen führt konsequent zu der Frage: Wer handelt? Der Schauspieler oder die Figur? Oder gibt es einen Pol, an dem die Koordinaten von Handlungs- und Ereignismuster sich treffen? Wie wir an vielen Stellen unserer Untersuchung nachwiesen, unterliegt die Beantwortung der Frage meist einer Beliebigkeit, wenn sie überhaupt gestellt wird. Solche Ignoranz zeigt sich schon in der häufig verwendeten Bezeichnung *Rollenträger*, weil hier ein technischer Begriff souffliert wird, um eine exakte Zuschreibung zu umgehen.

Nach P. Ricoeur verwirklicht jede Handlung eine „bemerkenswerte Art der Geschlossenheit“, weil ihr Akteur im Tun lernt, „ein geschlossenes System von seiner Umwelt abzulösen“, und dabei „die dem System innewohnenden Entwicklungsmöglichkeiten entdeckt.“⁹³² Er macht sich so das System zu Eigen, wird selbst Teil des geschaffenen Systems, indem er ihm eigenes Vermögen und die Ressourcen des Systems mobilisiert, also in *Bewegung* umsetzt. Insofern ist er als Handelnder nicht nur Träger/Subjekt sondern immer auch Material/Objekt des von ihm initiierten Prozesses. Er befindet sich somit an der Nahtstelle zwischen

⁹³² P. Ricoeur, *Zeit und Erzählung I*, a. a. O., S. 202 f.

einer Ordnung der physischen Körper, der er zugehörig ist und der Ordnung der Personen, der er *seinen* Körper unterordnet. Als Leib-Sein liefert er sich dem initiierten System aus, als Körper-Haben nutzt er die eigene Präsenz, um den einmal vollzogenen Eingriff in die Weltordnung zu steuern, um Motor für dessen weiteres *Wirken* zu sein.⁹³³ Er muss sein Tun fortschreiben, damit sich ein weiteres Tun einlöst. Insofern ist er in sich selbst/seinem Selbst Ruhe und Bewegung, aktiv und passiv zugleich. Als Teil des selbst geschaffenen Systems ist er dessen Mechanismen mitunter ungleich mehr ausgeliefert als dass er sie steuern kann. Insofern erlebt er sein Da-Sein in diesem als defizitär. Er ist selbst *Mängelwesen* eines von ihm ausgelösten Systems, weil ursprüngliche Intention und aktuelle Realisation auseinander fallen. Solche fundamentale Differenz ist dem menschlichen Verhältnis zur Welt grundsätzlich eingeschrieben. Aber sie macht sich auch mehr oder weniger stark im Verhältnis zu all seinen Handlungen bemerkbar, insofern diese einen Selbst-Lauf entwickeln, der ihren Ereignischarakter schafft und somit die enge Bindung zu ihrem Subjekt löst; dieses zum Objekt eigenen Tuns werden lässt.

Besagte Differenz zu verringern, die Intention einzulösen, den Mangel in jeder Realisation auszugleichen, gilt demnach alles subjektive Streben. Deshalb erfährt jede Handlung ihre subjektive Färbung weniger durch *Intentionalität*, die ihr Regeln bzw. (moralische) Pflichten oktroyiert (Kant) oder nach Aristoteles als *überlegendes Streben* nach den Dingen eine/die *Entscheidung* herbeiführt.⁹³⁴ Stattdessen schreibt sich

⁹³³ Im Theater spricht man vom *Motor der Szene*. Er ist nicht gleichzusetzen mit Aktivität, sondern mit dem, was die Handlung in Gang hält. Bei Büchners *Leonce* oder Gombrowicz' *Yvonne* ist es bsw. latente Passivität.

⁹³⁴ „Wenn aber der Gegenstand der Entscheidung ein Gegenstand (vorher) überlegten Strebens ist – und in den Bereich dessen gehört, was in unserer Macht steht –, dann darf auch die Entscheidung bestimmt werden als ein überlegtes Streben nach dem, was in unserer Macht steht, denn nach dem wir etwas hin und her überlegt haben, treffen wir eine Wahl und streben dann entsprechend der (vorhergegangenen) Überlegung.“ Aristoteles; *Nikomachische Ethik* III 5, 1113 a. Franz Dirlmeier weist in der Anm. 48,3 darauf hin, dass unser Begriff *Entscheidung* auch Wille und Willenswahl konnotiert, was den aristotelischen Begriff *prohairesis* verfehlt, der mehr „überlegte Wahl“ oder „Vorzug“ meint, in der Wille und Wollen (= Ener-

das Einwirken des Handelnden im Verlauf der Handlung fort, ist nach dem einmal erfolgten „Anfang *in der Welt*“ allerdings an ein *Leiden*⁹³⁵ gebunden, das die von Aristoteles und Kant diagnostizierte *Macht* der einmal getroffenen Entscheidung beschränkt. Der Kampf mit diesem Leiden ist prägend für jeden weiteren Verlauf der Handlung, lässt die Wirksamkeit ihres Anfangs zunehmend vergessen, sowohl für den Handelnden wie für den Beobachter und fördert wesentlich ihre tendenzielle Metamorphose zum Ereignis. Selbst wenn nach Kant der *intelligible Charakter* oder nach Aristoteles die *Entscheidung* den Anfangsimpuls setzen, ab einer gewissen Wegstrecke bzw. nach einem mehr oder weniger *bestimmten* Verlauf der Handlung (*Sollen*) verliert sich die Wirksamkeit des Anfangs, und die unbegrenzte Reihung physischer Folgen relativiert jede anfängliche Intention. Die *unbestimmte* Eigendynamik des Materials (*Sein*) verlangt nun neue intentionale Setzungen, die gegen den Verlust einer ursprünglichen Intention ankämpfen, im ungünstigen Fall den einsetzenden Mangel verwalten.

Die Situation zwischen Gloucester und Anne verdeutlicht eben diesen Mechanismus: Beide Agierenden sind nicht mehr *in* den entfernten Folgen ihres zu Beginn der Szene geäußerten Vor-Habens. Bei Anne wandelt es sich ins Gegenteil, Gloucester setzt es dagegen offensiv der Reihung physischer Folgen aus. Beide sind immer *in* ihrer unmittelbaren Gebärde. Diese zeigt sich aber zunehmend losgelöst von der ursprünglichen Intention. Die Auswirkungen der sich entwickelnden Handlung wenden sich zunehmend gegen die Handelnden, verändern so ihre *Charaktere*. Annes Handeln hat Auswirkungen, die von ihr ungewollt sind, die ihre Absichten ins Gegenteil verkehren. Sie deshalb als *schlechten Charakter* (Aristoteles)⁹³⁶ zu bezeichnen, wäre verfehlt. Es geht nicht um die Einheitlichkeit oder Identität des Charakters, sondern um seine Facetten, die sich bald so oder so zeigen und ein Kern-Selbst allenfalls

gie) eine untergeordnete, weil eher voluntaristische Bedeutung zukommt. Vgl. ders.; *Aristoteles Werke*, Bd. VI (*Nik. Eth.*), S. 327 f.

⁹³⁵ Interessanterweise sieht Descartes, dass „alles, was geschieht [...] ein Leiden genannt wird in Hinsicht auf dasjenige, dem es geschieht, und ein Tun in Hinsicht auf dasjenige, das macht, das es geschieht“ und dass „das Tun und das Leiden nicht aufhören ein und dieselbe Sache zu sein.“ René Descartes; *Die Leidenschaften der Seele*, hrsg. von K. Hammacher, Hamburg 1984, I, Art. 1.

⁹³⁶ Die als „Gute“/Heldin zum „schlechten“ bzw. „falschem“ Handeln kommt.

durchscheinen lassen. Schon gar nicht geht es um moralische Zuschreibungen. Anne sucht nur nach dem Ausdruck, der eine Fortwirkung ihrer Anfangsenergie ermöglicht, der ihr Halt gibt in der *Verstrickung*/Textur von eigenen intentionalen Elementen und Dynamik des physischen Systems, dem sich Gloucester willentlich ausliefert, um am Ende mittels selbst intendierter Objektivierung zu siegen. Solche Verstrickung ist Garant für wirkliche Spannung, weil sie dem Handeln beider Figuren Ereignischarakter zuführt, Physikalisches in Bewegung bringt; letztere garantiert, dass Naturgesetze die Folgen subjektiver Initiative übernehmen und damit Handeln auf der Bühne Realität werden lassen.

Es stellt sich die Frage, inwieweit die Handelnden angesichts der Unbegrenztheit physischer Folgen überhaupt noch *Verantwortung* tragen für ihr Tun? Ist Orest verantwortlich für den Mord an der Mutter, Woyzeck für den an seiner Geliebten, Ödipus für den am Vater? Das Theater fragt nicht nach der moralischen Schuld, sondern danach, wie die jeweiligen Täter auf ihre Tat *antworten*; wie sie darauf hinarbeiten und im Falle von Orest und Woyzeck den Mord verbal und gestisch antizipieren. Was ist ihre *Antwort* angesichts der Drohung, die ihre Tat ihnen selbst als Kulisse aufbaut? Sie liegt im Ausdruck ihres Agierens. Während Orest nach Sprache sucht, das zu *formulieren*, was an Widersprüchlichem und Heterogenem in ihm kämpft, Initiative *denkt*, *drückt* Woyzeck es in seinem Gebaren aus: er *wird physisch* zum *Mörder Woyzeck*, lange bevor er die Tat ausführt. Orest begeht die Tat, nachdem er die Frage nach dem Täter beantwortet und damit *verantwortet* hat; während bei Woyzeck die mentalen Tatsachen bereits zur *äußeren Natur* geworden sind: er *wird* physisches Objekt seiner Tat.⁹³⁷ Gloucester *macht* sich zum physischen Objekt, das eigenes Leben und Erleben der *Entscheidung* seiner Kontrahentin/seines Gegenüber ausliefert.⁹³⁸

In allen Fällen finden sich die Handelnden in einem *Ausdruck* - den der Schauspieler sucht -, der die Frage nach der Täterschaft *beantwortet*; sie nehmen die Tat als die ihre/ihnen eigene an. Nach J. G. Herder resultiert unsere Sprache aus dem Bemühen, die spürbare fundamentale Differenz im menschlichen Verhältnis zur Welt auszugleichen, indem sie als „Be-

⁹³⁷ F. Nietzsche spricht in *Wille zur Macht* vom Umstand, welcher „zu einem Thun einen Täter setzt.“ Vgl. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* von Colli-Montinari, IX (12), Berlin/New York 1967, S. 14.

⁹³⁸ In Umkehrung des Bibelzitats: „In deinen Geist übergebe ich meinen Leib.“

sonnenheit“ zum Einheit stiftenden Prinzip wird. So kann sie seinen Status als ein Mängelwesen, der ihn gegenüber den Tieren unterlegen macht, verbessern und ihn zum mächtigsten Lebewesen auf Erden machen. Der Mensch hat danach

„[...] freien Raum, sich an vielem zu üben, mithin sich immer zu verbessern [...]. Nicht mehr eine unfehlbare Maschine in den Händen der Natur, wird er sich selbst Zweck und Ziel der Bearbeitung.“⁹³⁹

Dieses *Üben* und *Verbessern* folgt aber keineswegs dem dualistischen Prinzip, das Geist und Körper, Erkenntnis und Handeln trennt. Sondern (sprachlicher) Ausdruck und Empfinden werden in Relation zueinander gesetzt, als sich wechselseitig beeinflussend gesehen. Bereits mit dem ersten Satz „Schon als Tier hat der Mensch Sprache“ eröffnet Herder einen Diskurs, der gegenüber der kantschen Tradition die Empfindungen unmittelbar an die Erkenntnisse, das Handeln unmittelbar an das Leiden bindet. Ausdruck ist dann nicht mehr ein über die transzendente Erkenntnis gefiltertes Inneres, das durch die Vernunft gereinigt und das ethische Prinzip geläutert nach außen gekehrt wird, sondern es ist unmittelbar und vorreflexiv. Insofern im Selbst des Individuums stattfindendes Ereignis, das den betroffenen Menschen immer wieder selbst/in seinem Selbst überrascht. Ausdruck ist *Ausdrucksgeschehen*, und es verschafft dem Betroffenen Klarheit über sich selbst/sein Selbst, klärt aber noch mehr seine Beobachter auf über ihn, lässt sie *wahrnehmen an* seinen inneren und äußeren Vorgängen; zeigt diesen mitunter mehr und Anderes als der Betroffene selbst *in* seinem Ausdrucksgebaren erfährt. Beide werden vom Ausdruck überrascht, sind beeindruckt durch ihn, auch wenn er sich durch unterschiedliche Symptome angekündigt hat. Für Herder ist der Mensch seinem Ausdrucksgebaren keineswegs hoffnungslos ausgeliefert; er hat im Unterschied zum Tier die Fähigkeit, seine Ausdruckskraft zu steuern oder auch zu initiieren. Damit eröffnet sich ihm ein besonderes Verhältnis zu den eigenen, (noch nicht) subjektivierten Empfindungen. Indem er an/in seinen Äußerungen und Handlungen die ihm zukommende Potentialität spüren resp. erkennen kann, bietet sich ihm die Möglichkeit zur Eigen-Verwirklichung. Er kann

⁹³⁹ Johann Gottfried Herder, „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“ (1772), in: *Werke* Bd. II (5), Berlin/Weimar 1982, S. 110.

Elemente seines spontanen Ausdrucksgeschehens in einem gewissen Umfang steuern, werten und unterdrücken. Insofern obliegt es ihm, Facetten seines Selbst zu gestalten. Wobei die Gestaltung im Falle der *Freudschen Fehlleistung* zugleich auch wahrnehmbarer Teil des Ausdrucksgeschehens sein kann.

Der Unterschied zu Kants ursprünglicher Apperzeption scheint auf den ersten Blick graduell, und ist doch radikal: Während Kant die übergreifende Vernunft am Werk sieht, die Selbstheit zensiert und unterdrückt, also Herrschaft ausübt über die Natur, lässt Herder diese erst zum Tragen kommen, den Menschen sich mit ihr/in ihr verstricken, um über diese Verstrickung Dimensionen seines Selbst zu erfahren; sich selbst umfassender kennen zu lernen. Natur wird dadurch Teil der Erkenntnis, konstituiert diese mithin.⁹⁴⁰ In seiner Kunsttheorie, die sich in besonderer Weise dem Verhältnis von Empfinden und der Suche nach dessen adäquatem Ausdruck im Kunstwerk widmet, weist er dem wahren Dichter die Fähigkeit zu, in der Suche nach sich selbst den adäquaten Empfindungsausdruck zu finden.⁹⁴¹

Im Unterschied auch zu objektivistischen und deterministischen Positionen, in denen alles Subjektive im objektiven Tathergang aufgeht, sieht Herder in der Korrespondenz zwischen vorreflexiven Emanationen und

⁹⁴⁰ Er weist damit Mimesis eine vergleichbare Funktion zu, die sie später bei Piaget und Merleau-Ponty hat. Im Vierten Kritischen Wäldchen führt er die affektive Wirkung von Tönen resp. Musik auf physiologische Ursachen zurück: „Je harmonischer das empfindsame Saitenspiel selbst bei Tieren mit anderen Tieren gewebt ist: desto mehr fühlen selbst diese mit einander; ihre Nerven kommen in eine gleichmäßige Spannung, ihre Seele in einen gleichmäßigen Ton, sie leiden wirklich mechanisch mit.“ Herder; *Sämtliche Werke*, Bd. IV, a. a. O., S. 15. Später nennt er den Vorgang „innere Physik des Geistes“. Ebd., S. 97. In diesem Zusammenhang sei auf den Aufsatz „„Strom der Empfindung“, vom Maß des Auges begrenzt. Rhythmus und Form in der Ästhetik Johann Gottfried Herders“ von Arne Stollberg verwiesen. In: Primavesi/Mahrenholz (Hrsg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, a. a. O., S. 178-203.

⁹⁴¹ „Jeder Mensch von edeln, lebendigen Kräften ist Genie auf seiner Stelle, in seinem Werk, in seiner Bestimmung“. Johann Gottfried Herder, „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele“ (1774/75), in: *Werke*, a. a. O., Bd. III (5), S. 393. Vgl. dazu auch Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Darmstadt 1985, 2 Bd., S. 120-149.

konstituierender Reflexion, die als wahrnehmbare Gestaltung des Selbst sowohl für den Betroffenen als auch dessen Beobachter erfolgt, das menschliche *Subjekt am Werk*. Es nimmt entgegen Aristoteles' Position in der *Nikomachischen Ethik* und der *Physik* seine Bestimmung (*telos*) in eigene Regie. Eine Anlehnung an die von uns weiter oben untersuchte aristotelische Handlungsmimesis in der *Poetik* ist aber evident.

Grundzüge von Herders Denken flossen in zahlreiche Werke der Klassik und Romantik ein. Aus der Differenz seiner Ausdrucksanthropologie und Kants Transzendentalphilosophie bezog das Theater der Klassik zentrale Elemente seiner Dramaturgie und Darstellungstheorie, wie wir am Beispiel von Kleists ästhetischen Schriften sehen. Hier wie dort wird statt abstrakter Überleitung von sinnlicher Wahrnehmung zur Idee die Transformation spontaner Neigungen in authentischen Ausdruck des Selbst als Sieg der menschlichen Freiheit propagiert.

*

Der Schauspieler ist jedoch mit einer doppelten Empfindung konfrontiert: Zunächst gewinnt er *in* der Figur Eindrücke aus deren Reibung, die den Gegebenheiten der Bühnenhandlung erwachsen. Diesen muss er sich aktiv aussetzen, er muss sie steuern, womöglich stabilisieren und verstärken, um dem Selbst seiner Rolle Kontur und Gewicht zu geben. Er ermöglicht also eben das, was Herder als Ideal seiner Ausdruckstheorie propagiert. Die Ergebnisse dieses Spielprozesses geben der Figur Material, *neues Futter*, für die weitere Entwicklung und Ausgestaltung. Zugleich erhöht dieses sog. *Futter* das aktual verfügbare Potential des Darstellers für neue szenische Entwürfe. Diese Zufuhr an Erfahrung *in* der Figur und *für* die Figur bildet zugleich das Scharnier zu seinem aktuellen Selbst, das darüber weiter erschlossen wird bzw. sich weiter erschließt; denn die aktiven und passiven Elemente arbeiten stets wechselseitig.

Ihre Arbeit weckt beim Schauspieler nun eine zweite Empfindung. Diese ist untrennbar an das Vermögen seines *Eigenleibes* gebunden, der ihm sagt, dass er *kann* oder nicht *kann*. Der/Ein Körper, der die Bühnenfigur spielt, der in ihrem Namen sein Potential ausschöpft, ist nämlich in Wahrheit *sein* Körper, der weint und liebt, wenn die Figur weint und liebt, der sich verletzt und stirbt, wenn die Figur Gleiches durchlebt. Ricoeur spricht in Anlehnung an Merleau-Ponty von einer „Ontologie

des *Eigenleibes*“. Durch sie wird der „Status einer Urtatsache, die man dem Handlungsvermögen zuerkennt, endgültig gesichert“. ⁹⁴² Als solche *Urtatsache* schreibt sich jedes Handeln der Figur dem Schauspieler ein, und jede Empfindung des Schauspielers färbt das Handeln seiner Figur, zeigt sich als Symptom deren Tuns.

Die zweite Empfindung betrifft die *Zuschreibung* respektive das Vermögen des handelnden Schauspielers, Selbstiges zu bezeichnen, indem er Eigenheiten der Figur verkörpert und umgekehrt. Sie ist eng an ein Sollen gebunden, das sich gegenüber ethischen und moralischen Bewertungen und Absichten öffnet. Der Schauspieler schaut sich über die Schulter während seine Figur spielt. Aber dieser Blick muss nicht kalt und distanziert sein, er sollte im Gegenteil von einer großen Sympathie gegenüber der Figur und ihrem Spiel begleitet sein. Dann ist sein Blick nicht Zensur sondern Führer im *Spiel*, dem sich die Figur mit all der Leidenschaft überlässt, die der Schauspieler in seinem Selbst für sie mobilisiert. Ihr Handeln gerät damit zur *fundierenden Dimension* ihrer Gestalt, ihres Charakters, wenn Wahrnehmung und Erkenntnis ihres Darstellers diesem nicht vorgezogen sind, sondern *sein* Handeln in diesen situativen Kontexten empathisch begleiten. Dann wird der *Körper* des Darstellers zum *Ort der konkreten Reflexion*, damit diese ablesbar ist für den Zuschauer und erfahrbar für den Darsteller selbst. Die Fähigkeit zu solcher Durchlässigkeit zeichnet den begabten Schauspieler aus. Sie verlangt von ihm Kopplung von Initiative und Zulassen, den Wechsel von Spannung zu Entspannung, von Aktivität zu Passivität. Am Kreuzpunkt beider Koordinaten von Leben werden Handlung und Ereignis zum *Pol eines Ausdrucks*, der Vergangenes und Zukünftiges für einen Augenblick bindet. Dieser zeigt den Leib/Körper als Katalysator, in dem eine wechselseitige Substitution sehr unterschiedlicher Wahrnehmungs- und Handlungsweisen stattfinden kann. Mit jeder Regung *offenbart sich symptomatisch ein Selbst*. Angesichts eines unermesslichen Potentials von Folge-Ereignissen zeichnen sich am Horizont jeder Entscheidung

⁹⁴² P. Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 137 f. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Unterscheidung Ricoeurs in Zuschreibung und Zurechnung. Wobei wir dem Schauspieler alle Aktivitäten zurechnen, die im Hinblick auf die Figur beabsichtigten, aber auch die unbeabsichtigten wie Aufregung, Hänger etc., während wir Erstere nur der Figur zuschreiben.

Möglichkeiten ab, die verschieden lesbar und antizipierbar sind. Sie bilden jene Struktur, die wir *Kern des Dramatischen* nennen.

5.6 Zeitfolgen: Gestalt & Charakter

Dem Schauspieler gibt die *unhintergehbare Passivität* den Blick frei auf sich selbst. Was die Bühnensprache *Durchlässigkeit* nennt, meint dieses Schauen auf sich selbst, auf das eigene Tun, ohne damit methodische Distanz zu evozieren. Nur so wird der Blick zur Regel, die das Spiel begleitet ohne es zu bestimmen.⁹⁴³ Ein Spiel, das immer wieder neu eröffnet, so auch *erfunden* wird. In jeder Inszenierung und in jeder Aufführung wechseln die Regeln, auch wenn das Spiel das immer Gleiche ist. Durch den Wechsel der Regeln ist es jedoch nie das *Selbe*. Aber es bleibt sich treu, muss sich treu bleiben, um seinen Bestand als *ein* (Kunst-) Werk zu sichern.

Die Figur, von der dramatischen Textur als Rolle behauptet, hat zunächst weder Gestalt, noch ist sie Werk einer Kunst bzw. eines Tuns. Die reale Leiblichkeit ihres Trägers ist keineswegs Garant sondern lediglich Voraussetzung ihres Seins. Bisher haben wir beobachtet, wie ihr im Moment des *Zwischen* der Szene Sein zukommt. Dieses ist jedoch flüchtig und ohne Bestand. Damit dieser gesichert wird und Gestalt-/Werk-Charakter erhält, muss die Kontinuität dessen erreicht werden, was sich als *Selbst* erfährt. Das *Versprechen* auf eine Rolle im Sinne eines Charakters wird im (geregelt) Spiel eingelöst. Die vom Darsteller vorgefundene Grundfigur ist allererst eine numerische Einheit eines Etwas, das sich in der Reihe seiner Vorkommnisse im Text höchstens als „das Selbe“ *bezeichnen* lässt. Diesem Selben fehlt zunächst qualitative Einheit; sie wird ihm erst durch das gelungene Agieren des Schauspielers *in* der Rolle als *ein Kontinuum* zugeführt. Dieses ergibt sich zum einen aus dem, was Kant „Beharrlichkeit des Realen“ nennt, also aus der konstanten Präsenz des Physischen, dann aber auch aus der „Art, wie der Gegenstand existiert“, mithin dem Wandel, dem er sich ausge-

⁹⁴³ Wird Distanz zur Methode, kippt das Spiel entweder zur Seite eitler Selbstdarstellung oder zur Distanz gegenüber der Figur: *Der Schauspieler steht neben sich* resp. der Rolle.

setzt sieht als dessen „bloße Bestimmung“, mithin seinem *Charakter*.⁹⁴⁴ Beides zusammen, Einheit der Substanz und der dieser Substanz zugehörige Charakter erfüllen erst jene Kriterien, die P. Ricoeur an Selbstheit (*ipse*) stellt. Wobei nach ihm der „Pol des Charakters“ aufgrund seiner Ambivalenz als deskriptiver und emblematischer Begriff ebenso der Selbigkeit (*idem*) zuzuschreiben ist. Insofern stellt *Charakter* die Klammer dar zwischen beiden Formen der Identität, während die Substanz oder leibliche Verfasstheit einen „Pol der Selbstbehauptung“ markiert, „in dem die Selbstheit sich von der Selbigkeit befreit.“⁹⁴⁵

Die von Ricoeur attestierte Doppelseitigkeit des Charakters ist für uns insofern interessant, als wir hier der aktiven und passiven Stimmung realen Seins im Hinblick auf seine *Beharrlichkeit in der Zeit* wieder begegnen.⁹⁴⁶ Wir werden deshalb seine Argumentation weiter verfolgen: Die Zweiteilung des Charakters gründet danach zuerst in der unveränderlichen Existenz des „absolut Unwillentlichen“, das gemeinsam mit dem sog. „durch die Geburt Am-Leben-Sein“ Zustimmung verlangt.⁹⁴⁷ Dieses zeitigt in der Folge das „relativ Unwillentliche“ als einer „Willensentscheidung zugeordnete Motivationen und [...] Vermögen“, die aus dem „Zwang der Zustimmung“ resultieren und eine „Treue zu sich

⁹⁴⁴ Bei Kant zeigt sich die Substanz der ersten Kategorie gemäß ihrer zeitlichen Verfassung („d. i. Vorstellung desselben als eines Substratum der empirischen Zeitbestimmung überhaupt“) als „Beharrlichkeit des Realen in der Zeit [...] welches also bleibt, indem alles andere wechselt.“ Ders., *Kritik der reinen Vernunft*, a. a. O., A 144, B 183. Diesem Schema der Substanz entspricht dann als „Erste Analogie der Erfahrung“ das Prinzip ihrer relationalen Verfassung, dass nämlich alle „Erscheinungen [...] das Beharrliche (*Substanz*) als den Gegenstand selbst“ enthalten, während sie „das Wandelbare, als dessen bloße Bestimmung, d. i. eine Art, wie der Gegenstand existiert“ mittragen. Ebd., A 182.

⁹⁴⁵ P. Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 147. Eine Art Spiel mit *Selbstheit* und *Einheit des Selben* zeigen Inszenierungen, in denen eine Rolle mit mehreren Spielern besetzt ist, was in der antiken Tragödie nicht nur aus besetzungstechnischen Gründen erfolgte.

⁹⁴⁶ Wir vermeiden den Begriff Identität, weil er zu viele Festlegungen enthält.

⁹⁴⁷ P. Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 148. Ricoeur nennt es auch „Einschreibung des Charakters in die Selbigkeit“. Oder in Anlehnung an Heraklit „Geschick“, was bei ihm „Charakter“ (*ethos*) und *daïmon* zusammen rückt. Ebd. Vgl. auch H. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*, hrsg. v. W. Kranz, Berlin 1951. B 119.

selbst“ verlangen.⁹⁴⁸ Durch Ambivalenz gewinnt der Charakter somit Veränderung und Bewegung in der Zeit. Er ist sich selbst treu und trotzdem wandelbar. Insofern bezeichnet Charakter die verwischte Grenze zwischen *ipse* und *idem*, zeigt sich als *Habitus*.⁹⁴⁹ Erworbene und angenommene Gewohnheiten führen zu einer stetigen *Sedimentierung*, die dem Charakter manifesten Bestand in der Verfassung des Selbst und Beständigkeit in der Zeit zutragen. So kann die Figur/Person im Zuge des/ihrer Handelns diesen Zug um Zug weiterentwickeln mit der Folge, dass sie sich *in* und *an* ihrem Tun erfährt und erkennt. In der so gewonnenen *Offenheit des Daseins* kann sie sich sowohl im konkreten Akt als auch im allgemeinen Tun wieder finden. Derart ambigüin zeigt sich der Charakter als „Selbigkeit der Jemeinigkeit.“⁹⁵⁰ Die eigene Verfassung und Verfasstheit, die sich als *ipse* fortschreibt, führt bzw. zwingt zu einer Treue zu sich selbst, die im *idem* mündet. Charakter fußt aufgrund seiner Ambiguität in beiden Bereichen, dem eines Gegebenen und dem eines Existierenden, deshalb kann man „ohne das *ipse* das *idem* nicht denken“, selbst dann nicht, wenn Selbst-Bestimmung und -Behauptung als Sollen das Sein zu überdecken scheinen.⁹⁵¹ Wir haben verfolgt, wie

⁹⁴⁸ Vgl. Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, S. 147 f. Seine Hypothese lautet, „daß die Beständigkeit des Charakters die fast vollständige gegenseitige Deckung der Fragestellung des *idem* und des *ipse* ausdrückt, während die Treue zu sich selbst im Einhalten des einmal gegebenen Wortes einen extremen Abstand zwischen der Beständigkeit des Selbst und derjenigen des Selben ausdrückt.“ Ebd.

⁹⁴⁹ Paul Ricoeur übernimmt den Begriff von Pierre Bourdieu. Vgl., ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main 1970.

⁹⁵⁰ Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 149, Anm. 5. Die Charakterologie partizipiert folglich an zwei Wesensarten: dem der Objektivität und dem der Existenz, ist so Bestand und Wandel unterworfen. Nach Ricoeur „Porträt in der Außenansicht“ und „eigene Seinsweise“. Damit „Zwang“ und „Geschick“ als das, „dem ich zustimmen muß.“ Ebd., S. 148 f.

⁹⁵¹ In den griechischen Begriffen *éthos* (Charakter) und *ethos* (Gewohnheit, Gebrauch) steckt die Gebundenheit der beiden Bereiche. Für Aristoteles ist *hexis* (erworbene Haltung, *Habitus*) der anthropologische Grundbegriff, auf den er die Ethos-Lehre aufbaut. In ihr speisen sich die Tugenden aus Erworbenen, das durch rechte Willens-Entscheidung und in Abstimmung mit *phronimos*, dem Urteil des Klugen, eine Verbindung eingeht. Vgl. ders., *Nikomachische Ethik*, III, 4, 1112 a 13 ff.; VI, 2, 1139 a 23 f. In VI, 13, 1144 b 27 spricht er von der „Einheit“, zu der „sittliche Trefflichkeit“ (= Treff-

dieser Grundirrtum verschiedene Schauspieltheorien durchzieht, und er wird auf die Spitze getrieben, wenn in Ansätzen der Moderne Schauspieler als Marionette eines übergeordneten *Inszenierers* den Totalverlust ihres Selbst erleiden.

Die *Besetzung* einer Rolle mit einem bestimmten Schauspieler zeitigt deshalb Vorgaben, die unhintergebar und deshalb für die Entwicklung der Rolle entscheidend sind. Die Physis des Eigenleibs und Sedimente eines Charakters sind damit in *Wahrheit/wirklich besetzt*. Beide können für ein Spiel genutzt werden, das in dieser Hinsicht nicht frei, sondern aufgrund vieler objektiver Gegebenheiten eingeschränkt ist; das aber andererseits Garant ist für Beständigkeit in der Zeit des Handlungsge-
schehens, das Kontinuität verspricht.

Das *eigentliche* d. h. *freie Spiel* des Akteurs kreist demnach um die *Treue zur Rolle*, die mit der Untreue zu eigenem, sedimentiertem Material korrespondiert; denn er kann fortan nur aus Vorhandenem schöpfen, aus dem, was bereits *da ist*, was er besitzt, ihm eigen ist, womöglich ohne es bisher zu kennen resp. bisher *erfahren* zu haben. Er muss sich selbst/seinem Selbst *untreu* werden, muss *seinen* Charakter willentlich verändern, um der Figur Charakter zuzuführen, ihr Gestaltungsspielraum für dessen Konturierung zu geben. *Auf den Grund gehen* meint dieses Schöpfen aus sich selbst/dem Selbst, das erlaubt, Existenz, die nicht *die Eigene* ist, sondern nur *aus* Eigenem entliehene, zu modellieren, zu verändern und neu zu gestalten, auf Zeit. Das Selbst der Figur bildet sich also nicht hinreichend aus dem Selbst resp. *ipse* des Schauspielers, schon gar nicht wird ihr damit Kontur und Kontinuität verliehen. Es muss also noch Weiteres zugetragen werden, das *ihr* Kontur und Kontinuität sichert, das sie in jedem Momentum des Spiels dem Zuschauer *beständig in der Zeit* erscheinen und ihren Träger dies erfahren lässt. Er *hat* dann die Rolle oder *ist* in der Rolle, ohne dass *er* die Rolle *ist*.

Auch hier sehen wir Distanz im Spiel. In den Formulierungen zeigen sich Sollen und Sein in einem Spannungsfeld, das auf der Ebene der Darstellung wiederholt, was wir auf derjenigen der Erzählung mit P. Ricoeur als *diskordante Konkordanz* bezeichneten. Der Schauspieler ist

lichkeit des Charakters) und „richtige Planung“ (= sittliche Einsicht) „verwachsen“ sind. „Sittlich wertvoll“ ist danach derjenige, bei dem „sittliche Einsicht“ vorherrschend ist; denn bei ihm werden sich „alle übrigen Vorzüge (auch) einstellen.“

im Makrokosmos des Dramatischen durch Text, Inszenierung etc. einem vorab bezeichneten Handlungsfeld ausgesetzt, das durch sein Agieren Ereignischarakter annehmen soll. Letzterer kommt jenem nur zu, wenn die Serie der Ereignisse nicht Vollzug eines bereits determinierten Ablaufs ist, sondern jeweils singuläres Geschehen, das immer offen ist gegenüber alternativen Lösungen. Die Ereignisfolge muss die Handlungsfolge der Textur vergessen machen, deren chronologischen Charakter ablegen. Für den Schauspieler heißt das: die chronologische Zeit des Dramas in die *heilige Zeit des Theaters* transponieren. Es gilt ein Modell von Permanenz zu entwickeln, das der Zeitlichkeit realer Existenz entspricht, ihr aber nicht zugehört.

*

Die narrative Operation in ihrem Doppelcharakter als ausgestellte Handlung in einer fiktiven Fabel entwickelt dynamisch eine eigenständige Form von Selbst, das sich (selbst) mit der Handlung erzählt und damit in einer Art gleichgerichtetem Handeln gestaltet. Im Gegenzug löst sich die Ich-Identität des Darstellers auf, indem sie sich den lebendigen Erfahrungen der Handlungsfigur öffnet. Dieser Vorgang ist nicht gleichzusetzen mit Adornos *Selbsterhellung ohne Selbst*⁹⁵², das er im

⁹⁵² „Die Aufschmückung und Vergrößerung des Individuellen läßt die Züge des Protests, die in der Beschränkung des Individuellen auf sich selbst gegenüber dem Betrieb angelegt waren, ebenso gut verschwinden, wie in der Intimisierung des Großen der Blick auf die Totalität verloren geht, an dem die schlechte individuelle Unmittelbarkeit in großer Musik ihre Grenze fand.“ Dadurch ergibt sich ein „falsches Gleichgewicht [...] durch den Widerspruch zum Material [...]“. Theodor W. Adorno, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1991/7, S. 24. Was hier als Frontalangriff gegenüber der Popmusik daherkommt, rekurriert auf jenes Moment von Selbst-Auslöschung, das jedem Hervorbringen von *wirklicher Kunst* notwendig eigen ist. Insofern ist der „individuelle Schein“ nicht gleichzusetzen mit „manipuliertem Geschmack“, der „notwendig proportional mit der Liquidierung des Individuums wächst.“ Vielmehr mutiert dieser vom „Schein des Unmittelbaren“ zur Präsenz, zum realen Sein, dass nicht die „Beziehungslosigkeit zum Objekt zementiert“, sondern einen neuen veränderten Zugang zu ihm als Anderem eröffnet. Vgl. ders., „Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens“, in: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, in: GS 14, a. a. O., S. 25 f.

Kunstgewerblichen der Massenkultur ausfindig macht. Vielmehr wird ein Ich geopfert, das der Erschließung des Selbst im Wege steht, indem der Eigenwert des Anderen auf nicht-begriffliche Weise zugänglich gemacht wird, so dass Vielfältiges und Heterogenes in den mimetischen Prozess einfließen können. Auf diese Weise wird die Trennung von Subjekt und Objekt resp. Schauspieler und Figur aufgehoben; eine *Erkenntnis* von innen heraus ermöglicht. Solche Verdichtung des Moments erzeugt nach Adorno eine „ästhetische Erschütterung“, die das Ich fundamental erfasst; dem folgt ein totales „Überwältigtsein vom Unbegrifflichen und gleichwohl Bestimmten.“⁹⁵³ Vom Unbestimmbaren und Unbekannten besiegt, gibt sich das Ich im Selbst geschlagen, liefert sich selbstbezüglicher Schöpfungskraft aus. Der Schauspieler spürt in diesem Moment, *was die Figur mit ihm macht*. Im Zuge solcher Wandlung schält sich die Gestalt *seiner* Figur (leibhaftig) heraus. Das Subjekt opfert die ihm eigene Kontinuität zugunsten der Hervorbringung einer neuen, aus dem Selbst gestalteten: derjenigen *seiner* Figur.

Durch sie wird das Handeln an ein Selbst gebunden, das dessen wechselhafte Gestaltung begleitet, initiiert und erträgt. Wird so auch zum Garanten für den Bestand der Einheit und Geschlossenheit von Vorgängen, die in sich verschieden, heterogen und diskontinuierlich sind. Die Figur ist Klammer für ein Geschehen, das im „Feld der imaginativen Variationen“ sich ausbreitet und ohne sie im disparaten Nirgends sich verlieren würde. Zugleich ist sie die Instanz, die alles Handeln vollzieht; insofern nicht nur narrative Kategorie, sondern leibhaftig da, um Wort zu halten und alles so zu *tun*, wie es *getan werden muss*. Dennoch scheint Tun im (gefüllten) Spiel niemals als notwendiges, determiniertes, sondern immer als freies jeweils sich ergebendes Sein. Seine inhärente Normativität zeigt sich nicht im Verlauf der Handlung, sondern als quasi „rückwirkende Notwendigkeit“⁹⁵⁴, die sich erst aus ihrer zu Ende geführten Totalität ergibt. Beide Komponenten des Dramas, Entwicklung der Figur und der Handlung, schaffen so das Sollen in einer wech-

⁹⁵³ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 246. Das was P. Ricoeur „Porträt“ und zugleich „eigene Seinsweise“ nennt. Es zeigen sich Parallelen zu Kants „Erhabenem“.

⁹⁵⁴ Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 176. Seine Begriffe *agent* (Handelnder) und *patient* (Erleidender) fassen exakter jenen Mechanismus der im Deutschen mit Akteur und Opfer erfasst wird.

selseitigen Genese. P. Ricoeur beobachtet eben dieses Wechselverhältnis im Hinblick auf die *narrative Identität*:

„Aus dieser Korrelation *zwischen* der Handlung und der Figur der Erzählung ergibt sich eine *innere* Dialektik der Figur, die das genaue Gegenstück zu der durch die Fabelkomposition entfalteten Dialektik von Konkordanz und Diskordanz bildet. Diese Dialektik besteht darin, daß auf der Ebene der Konkordanz die Figur ihre Einzigartigkeit aus der Einheit ihres Lebens schöpft – einer Einheit, die ihrerseits als selber einzigartige zeitliche und sich von jeder anderen unterscheidende Totalität angesehen wird. Auf der Ebene der Diskordanz wird diese Totalität durch den Unterbrechungseffekt unvorhergesehener Ereignisse bedroht (Begegnungen, Zwischenfälle usw.), die sie markieren. Die konkordant-diskordante Synthesis bewirkt, daß die Kontingenz eines Ereignisses zur gewissermaßen nachträglichen Notwendigkeit einer Lebensgeschichte beiträgt, mit der die Figur gleichzusetzen ist. So wird der Zufall in ein Geschick verwandelt.“⁹⁵⁵

Demzufolge spricht Ricoeur der Figur eine Identität zu, weil sie eine Entität ist, die an *ihre Erfahrungen* gebunden ist und Anteil hat am „von der erzählten Geschichte eigentümlichen Regelsystem dynamischer Einheit.“ Deshalb *konstruiert* die Erzählung eine „Identität der Figur“ so wie diese „die Identität der erzählten Geschichte konstruiert.“ Diese *diskordante Konkordanz* sieht Ricoeur im Zwischenraum von *Selbstheit* und *Selbigkeit*, den beiden Polen der Beständigkeit in der Zeit eingeschrieben, um zwischen ihnen zu vermitteln, mithin das Selbst in der Dialektik beider Pole des Identischen zu konstituieren.⁹⁵⁶ Durch den Verlauf der Handlung *wird* es dann folgerichtig fortgeschrieben resp. schreibt *es* sich fort. Dabei kommt ihm jederzeit Existenz zu, mit der es verstrickt ist, sich auseinandersetzen muss, die es aber nicht verändern kann; der es stattdessen zustimmen muss.

⁹⁵⁵ Ebd., S. 181 f.

⁹⁵⁶ Ebd., S. 182. Demgegenüber rekurren andere Positionen auf die Einheit des Körpers als *physischem Ding*, das in einem Feld von Gleichzeitigkeit fixiert ist und so die Konstitution eines permanenten Objekts garantiert. Das dann aber mit der Seite des *substanziell Inneren* einen individuellen widerständigen Charakter offenbart, der hinter der Oberfläche des Objekts herrscht. Vgl. George Herbert Mead, *Philosophie der Sozialität*, Frankfurt am Main 1969, S. 209 ff.

Es ist erstaunlich bei Proben zu beobachten, wie der Darsteller, nachdem er einmal die Figur *hat*, nun mit großer Selbstverständlichkeit *in ihr* weiter agiert, bis er sie u. U. wieder *verliert*. Abgesehen davon, dass Stimme, Motorik, Gestus und Impulse *auf einmal* verwandelt sind, verändern sich auch Raumspannung und Atmosphäre. Die Mitspieler werden angesteckt, das Spiel wird Ernst, *es kommt Leben auf die Bühne*. Der mimetische Impuls kommt zum Tragen und beweist damit, „daß seine Fähigkeit unwillkürlich, nicht mit dem bewußten Willen des je Einzelnen identisch“ ist.⁹⁵⁷ Deshalb erfahren Eigenes wie Fremdes eine Erweiterung, weil auch das Gegenüber nicht mehr auf den Ich-Bereich begrenzt ist. Stattdessen setzt das Subjektive sich dem Flow des Ablaufs aus. Aktuelles verweist jetzt auf Anderes, Eigenes auf Fremdes, Grenzen zwischen den Hemisphären Ich und Nicht-Ich verschwinden. Die Affinität zwischen Darsteller und Figur blitzt im *Nu* (W. Benjamin) auf, um zu einer (zeitweiligen) *Aura* der Einheit von Geist und Sinnlichkeit zu wachsen. Diese gleicht sich der Natur an, weil sie, wie auch diese jeglicher Identifikation und Intention ledig, selbstgenügsam erscheint. Der Schauspieler will nun nichts mehr, weil alles *wie von selbst* läuft, seine Mitspieler werden mit-Spieler im wahrsten Sinne, weil Verabredungen unwichtig werden, wiewohl sie funktionieren.

5.7 Handlungsfolgen: Praxis

Die Figur findet ihre eigene Spur im Raster der Handlung. Ihr Weg ist vorgezeichnet, dessen Spuren aber sind eigene Abdrücke, die die vorgezeichnete Strecke vergessen lassen. Deshalb spricht man von der Person als Handelnder und dem Personal, das handelt; Person ist, *wer* die Handlung ausführt. Nach Aristoteles bringt erst die Handlung die Personen bzw. Charaktere hervor.⁹⁵⁸ Deren Qualität gestaltet sich im Zuge des Handelns, welches wiederum durch den Mythos, also Zusammensetzung der Handlung vorgegeben ist. Die Konstruktion der Fabel ist die Vor-

⁹⁵⁷ Vgl. Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, in: G S 11, a. a. O., S. 230.

⁹⁵⁸ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Kap. 6. Dort gibt er, wie wir bereits sahen, der Handlung eindeutig das Primat vor den Charakteren, weil ohne erstere keine Tragödie entstehen kann, „wohl aber ohne Charaktere.“ 1450 a, 25.

aussetzung für jeden weiteren generativen Vorgang. Sie verfolgt ihre eigenen Wege, die Bereiche des Möglichen überschreiten.

„Das Unmögliche, das wahrscheinlich ist, verdient den Vorzug vor dem Möglichen, das unglaublich ist.“ (*Poetik*, Kap. 24, 1460 a, 25)

Hinter der Paradoxie verbirgt sich sein Verständnis von Mimesis, das nicht Nachahmung von Wirklichkeit meint, sondern als *mimesis praxeos* der Poiesis zuzuordnen ist. Er sieht in der Konstituierung des Mythos bereits deren konstruierende und komponierende Aktivität am Werk, die nicht losgelöst ist von der Mimesis in der Handlung, sondern Teil deren kreativer Kraft.⁹⁵⁹ Nachahmung der Handlung und Komposition ihres Aufbaus resultieren aus der gleichen Bewegung: einer emphatischen Hinwendung zum Stoff. Die Tragödie erzählt sich, indem sie sich schafft, und schafft sich, indem sie sich erzählt.⁹⁶⁰ In und durch diesen Prozess kommt die Mimesis zum Tragen, zeigt sich so als generativer Prozess, der nach der *Poetik* zunächst an den Dichter gebunden ist. Dieser ist Schöpfer und Medium eines Prozesses, der eine doppelte Spannung erzeugt; denn „einerseits ist die Nachahmung zugleich ein Bild des Menschlichen und eine originelle Gestaltung; andererseits besteht sie in der Wiedergabe und einer Erhöhung.“⁹⁶¹ P. Ricoeurs Sicht auf die *Poetik* verweist auf jene Bruchstelle, die den fiktionalen Raum zur Wirklichkeit hin öffnet.

Er entdeckt einen weiteren, zugegebenermaßen marginalen Aspekt in der *Poetik*, der den Wirklichkeitsbezug mimetischer Tätigkeit betont: die

⁹⁵⁹ „Nachahmung der Handlung ist nun der Mythos“, Ebd. 1450 a 1.

⁹⁶⁰ Nach H.-Th. Lehmann dagegen versteht Aristoteles Mimesis lediglich als „technisch-praktisches Problem“. Weil danach Mythos nicht das ‚mythische‘ Sujet, sondern allein „das Ergebnis der Konstruktion des Dichters“ ist, zeigt sich auch keine „gespannte Relation“ zum Inhalt. In den Thesen über die *Gestalt des Schönen* wird stattdessen die „Kontinuität von Anfang, Mitte und Ende, in der Schlüssigkeit und Logik walten muss“, betont. So kommt Lehmann zum Ergebnis, dass Aristoteles zwar die ‚philosophische‘ Dimension der Tragödie beansprucht; die „ästhetische Mimesis“ wäre im Hinblick auf die Kohärenz des philosophischen Begriffs und die Infragestellung der Ordnungsvorstellung des Mythos aber „am Ende dementiert“. Ders., *Theater und Mythos*, a. a. O., S. 146 ff.

⁹⁶¹ P. Ricoeur, *Die lebendige Metapher*, übers. Rochlitz, München 1986, S. 46.

Praxis. Während der Mythos resp. die Fabel auf eine Diskontinuität zwischen Poesie und Wirklichkeit verweist, stellt Praxisbezug Kontinuität her. Er zeigt sich zunächst in der Produktion, als diese an praktische (Alltags-) Erfahrung gebunden ist; zum anderen in der Rezeption, wenn gemeinsames *Erfahren* sich als *Methexis* manifestiert und der Mythos so zur Alltagswelt zurückkehrt. Nicht zuletzt in der aristotelischen Katharsis ortet P. Ricoeur solche *konkrete Reflexion*. Als Symptome zeigen sich körperliche Reaktionen beim Zuschauer, die im Mitvollzug szenischer Vorgänge evident werden. Durch solcherart Rückkopplungseffekt zwischen Produktion und Rezeption erfahren die thematisierten Kategorien der Praxis eine *mimetische Verschiebung*.⁹⁶² Sie kehren als durch die Mimesis hindurch gegangene und deshalb durch sie veränderte in die Lebenswelt zurück. Die schöpferische Kraft der Mimesis äußert sich in solch katalisatorischer Funktion symbolischen Agierens.

Mimesis zeigte sich danach dreifach: In einer dem Gestaltungsvorgang voraus liegenden (*préfiguration*) und folgenden Strukturierung (*refiguration*) menschlicher Erfahrung und in einem Kernbereich, in dem sich die Symbolisierung resp. Darstellung vollzieht. Aus dieser Abfolge entwickelt Ricoeur in *Zeit und Erzählung* eine Theorie der dreifachen Mimesis, in der er das Narrative einer zirkulären (hermeneutischen) Struktur zuordnet. *Mimesis I* ist danach die poetische Komposition durch den Dichter, die nach einer ihr voraus gehenden Kompetenz verlangt: Es gilt, die Handlung durch eine vorgängige Symbolisierung allgemein und strukturell zu identifizieren, was einen bestimmten und abgestimmten lebensweltlichen Hintergrund voraussetzt. Dieser ist nach Ricoeur dem Sein des Menschen immanent, weil es menschliche Realität ohne symbolische Vermittlung nicht geben kann.⁹⁶³

Mimesis II meint den Bereich der poetischen Konfiguration selbst, den wir als *Mikrokosmos des Dramatischen* bezeichnen. Hier wird durch die Kreativität und Synthesis des Heterogenen eine neue Ordnung im Bereich der Bedeutungen produziert. Aus unterschiedlichen Bereichen

⁹⁶² P. Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, Bd. I, a. a. O., S. 80 ff.

⁹⁶³ Hier zeigt sich die (in dieser Phase) starke Bindung Ricoeurs an hermeneutische Positionen, die wir nicht teilen. Es zeigen sich darin Aspekte einer Subjekt-Objekt Trennung, die die Leibgebundenheit des Menschen nicht konsequent verfolgen. Wir anerkennen dagegen die Korrespondenz von symbolischer und unmittelbarer Vermittlung. Da wir den Bereich der Mimesis I nicht weiter verfolgen, übergehen wir diese Differenz.

kommend vereinigen sich Metapher und Erzählung zu einer verständlichen Konfiguration.

„In beiden Fällen kommt Neues – noch Ungesagtes, Unerhörtes – zur Sprache: hier die lebendige Metapher, also eine neue Pertinenz in der Prädikation, dort eine *fingierte* Fabel, also eine neue Kongruenz in der Anordnung der Vorfälle.“⁹⁶⁴

In der Vereinigung von vorher nicht Zusammengehörigem kommt so Kreativität zum Tragen, die weitgehend einer Eigendynamik des Materials zu verdanken ist. Diese kommt keineswegs aus dem *Nichts*, sondern ist diesem quasi als Anlage beigegeben; jede Innovation setzt ein von Regeln bestimmtes Verhalten voraus, das dem Spiel unterschiedlicher Kräfte erliegt. Ricoeur nennt es aufgrund seiner konstituierenden und sedimentierenden Elemente „Traditionalität“. Es ist ein *Schaffen*, das nach „Paradigmen der Tradition“ gestimmt es, aber „in wechselndem Verhältnis zu diesen“ stehen kann. Und verläuft zwischen den „[...] Polen der sklavischen Anwendung und der kalkulierten Abweichung; dazwischen liegen alle Stufen der geregelten Deformation.“⁹⁶⁵

In dem Begriff der „kalkulierten Abweichung“ zeigt sich Ricoeurs Scheu, den letzten Schritt zu wagen, um dem physischen Material ein Moment der absoluten Freiheit zuzugestehen; wir möchten dem von ihm geschilderten Mechanismus dennoch folgen, weil sich durch dessen dynamischen Charakter der Gestaltung Wege eröffnen, die den Durchbruch des Symbolischen zum Realen zulassen. R. Barthes kommt dem Anarchischen am Vorgang entscheidend näher, wenn er in *Die Lust am Text* diesen zum „Fetischobjekt“ erklärt, das *begehrt*.

„Der Text erwählt mich durch eine ganze Vorrichtung von unsichtbaren Filtern, selektiven Hindernissen: das Vokabular, die Bezüge, die Lesbarkeit usw. [...]. Damit diese gesprochenen Systeme aufhören, einen zu betören

⁹⁶⁴ P. Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, Bd. I, a. a. O., S. 11.

⁹⁶⁵ Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, Bd. I, S. 112. Weiter heißt es: „Im Akt des Lesens spielt der Empfänger mit den narrativen Beschränkungen, vollzieht die Abweichungen, nimmt an dem Kampf zwischen Roman und Antiroman teil [...].“ Ebd., S. 121.

oder zu belästigen, gibt es kein anderes Mittel, als eines von ihnen zu bewohnen.“⁹⁶⁶

Es geht um ein sich Ausliefern, wenn der Text *mich auswählt*. Wir treffen damit auf jenes Moment der Passivität, das wir im *Zwischen* der Szene bereits verfolgt. In der von Ricoeur als *Mimesis II* bezeichneten Phase konstituiert sich demnach eine Instanz, deren Konturen sich analog zu Leser/Schauspieler und Text gleichermaßen abzeichnen. Die in der Spannung zwischen beiden Referenzsystemen virulent wird und im Zuge ihrer Aktivitäten Gestalt annimmt. Diese erobert sich einen Freiraum, indem sie Handlungen ausführt und Vorgänge vollzieht. Sie *gewinnt Zeit*, während sich ihre Konturen klarer, weil beständiger abzeichnen. Selbst-Verständnis macht sich breit, weil die beiderseitigen Referenzsysteme ihre Funktion als Impulsgeber und Reflexionsinstanz verlieren, allenfalls noch Resonanzräume für ein Tun sind, das sich nach Aristoteles durch innewohnende *energeia* (Verwirklichungsaktivität) aus sich selbst ergibt, und das nach vorne offen ist.

Dadurch wird Wirklichkeit nicht nur auf das begrenzt *was ist*, im Sinne einer sog. *Realität*, sondern erweist sich tatsächlich als *Wirklichkeit*, also etwas, das auf seine Möglichkeiten *hinwirkt*, die zu Furcht oder Hoffnung Anlass geben, auf etwas Unbestimmtes, das noch nicht vorher *bestimmt* ist.⁹⁶⁷ Im Drängen auf die Möglichkeiten ist *energeia*, als aktuell Tätigem⁹⁶⁸ auf *ergon*, die Lebensaufgabe, (unbewusst) gerichteten, alles untergeordnet; sie macht sich die Dinge zu Eigen und zwar ohne Regel, ohne Beschränkungen. In diesem freien Walten der Kräfte zeigt sich eine primitive Form des Spiels, das nur egozentrisch ausgerichtet ist. Alles gehört der Figur: Kraft, Aufmerksamkeit, Raum und Zeit als Dinge des Bühnenkosmos. Sie kann nach Gusto schalten und walten. Es ist die Wiederkehr des frühkindlichen Spielens, das, aus purem Selbstzweck etabliert, sich die Welt erobert, indem es sie assimiliert. J. Piaget sieht im Spiel des Kindes eine „fast reine Assimilation [...] ausgerichtet durch das vorherrschende Bedürfnis nach individueller Bedürfnisbefriedigung.“ Das Kind bezieht danach „freizügig alle Dinge an alle Dinge

⁹⁶⁶ Roland Barthes, *Die Lust am Text*, aus d. Franz. v. Traugott König, Frankfurt am Main 1974, S. 43 u. 46.

⁹⁶⁷ Vgl. Verweis v. Adorno, dass Kunst nicht Einlösung, sondern (nicht eingelöstes) Versprechen ist.

⁹⁶⁸ Im Lateinischen drückt *actualitas* diesen Aspekt deutlich aus.

und alle Dinge an das Ich.“⁹⁶⁹ Und dieses spontane Verhalten verläuft „ohne anderen Zweck, als einer Funktionslust zu genügen, die an diese Übung gebunden ist.“ Das System übt sich und seine Funktionsweise an sich selbst. Wir erinnern an vergleichbare Mechanismen des Gehirns während es träumt.

Im Gegensatz zur Akkommodation, die zunächst reflexive Adaption von Vorbildern meint, kommt in der Assimilation „ein Nachlassen der Anpassungsanstrengung“ zum Tragen, weil sich ein Einüben etabliert, das pures Vergnügen am Beherrschen des Vorgangs ist und daraus „ein Gefühl der Virtuosität und der Kraft“ schöpft, insofern als Zirkulärreaktion zu sehen ist.⁹⁷⁰

*

Beim Schauspielen zeigt sich vergleichbar diese *Auto-Poiesis*: spielerisch und weitgehend vorreflexiv *ergibt* sich das Agieren. Es findet sich Vorgefundenes, das jedoch nicht aus dem Nichts stammt, sondern das, um mit Ricoeur zu sprechen, lediglich sedimentiert war, sich bereits gesetzt hatte und nun wachgerufen, regeneriert wird. Piaget spricht in der 4. Phase der Entwicklung des Kindes von einer „Art ‚Ritualisierung‘ der Schemata“, weil diese als Vorgefundene, quasi ziellos und willkürlich genutzt, an neuen Objekten ausprobiert werden oder einfach nur als „Gelegenheit zur Handlung“ dienen. Diese impliziert aber kein Lernen, sondern ist „einfache lustvolle Entfaltung bekannter Handlungsvollzüge.“⁹⁷¹ Aus rituellem Wiederholen macht so das Kind „ein Spiel motorischer Handlungskombinationen.“ Ihm selbst vermittelt sich dadurch doppelte Freude: am Handeln selbst und am Empfinden, Ursache zu sein.

Ähnliche *jubilierende Aufnahme* beobachten wir beim Schauspieler, wenn seine Figur beginnt ein Eigenleben zu führen, wenn *es von selber läuft*. Aus dem poetischen Selbstlauf der nun *gefundenen* Gestalt/Figur

⁹⁶⁹ J. Piaget, *Nachahmung, Spiel und Traum*, Stuttgart 1969, S. 117 f.

⁹⁷⁰ „[...] die Assimilation ist nicht mehr begleitet von einer aktuellen Akkommodation und besteht also nicht mehr in einer Anstrengung um Begreifen: Es gibt nur noch eine Assimilation an die eigene Aktivität, d. h., das Phänomen wird nur noch benutzt aus der Freude am Handeln, und gerade darin besteht das Spiel.“ Ebd., S. 123.

⁹⁷¹ Ebd., S. 125.

ergeben sich spontan entsprechende Haltungen zu den wechselnden Dingen und Gegebenheiten; Kontinuität und Eigen-Art sind die Folge. Umgekehrt finden sich aus neuen Haltungen resp. vorreflexiven Impulsen neue, erweiterte Aspekte der Figur, die so ihren Eigenbereich behauptet und erweitert. Sie *gewinnt Kontur* im Zwischenbereich von Text und Schauspieler-Person, die beide weiterhin als Zarge fungieren, in der die neue Gestalt dem Neuen und Zukünftigen gegenüber ihre Tore öffnen kann. Als Halt bleiben sie für den Spieler Selbst-Vergewisserung im Verhältnis zur Welt. Für den Betrachter Verweis auf Bestand und die diesem eingeschriebene Normativität.

Beim Übergang von der empirischen Intelligenz zur geistigen Koordination beobachtet Piaget ein Phänomen, dass uns die Relation von Nachahmung und Verkörperung, mithin von Sollen und Sein im Akt der Darstellung noch mehr verdeutlichen sollte: Danach benutzt das Kind in dieser 5. Phase gewohnte Schemata, die im Verlauf vorhergehender Spiele bereits ritualisiert wurden, um damit neue „inadäquate Objekte“ zu assimilieren und zwar „rein aus Vergnügen“. Für Piaget charakterisiert sich darin der „Beginn der Fiktion“. Es handelt sich zwar noch nicht um symbolische Darstellung, weil der reflexive Aspekt des Bildes der Vorstellung fehlt, der erst im „Spielsymbol“ zum Tragen kommt. Diese kreative Phase, die (fast) ohne Vorstellung *auskommt*, ist aber entscheidend für die Dynamik einer Ablösung vom Ich des agierenden Kindes. Es überrascht nicht, dass in dieser Wechselphase von „symbolischen Schemata“ zu „Symbolspielen“ die Sprachfähigkeit einsetzt, weil diese Vorstellungen einen rudimentären Begriff und damit das Wirken der Intelligenz voraussetzen.

Die Spannung zwischen gewohnten Schemata und inadäquatem Objekt wird jetzt gedeutet, somit eliminiert. Reine Assimilation endet, wenn die Intelligenz sie mit der Akkommodation zu synchronisieren sucht. Jetzt kommt die Nachahmung (*imitatio*) als „bezeichnende` Geste“ hinzu, „um das vorher bestehende Schema und die nicht vorhandenen Objekte, die nicht mit diesem Schema verbunden sind, wachzurufen.“⁹⁷² Es kommt insofern Ricoeurs „diskordante Konkordanz“ zum Tragen, als der Ordnungscharakter der Fabel auf die den Schemata eigene Zerrissenheit antwortet. Jetzt erst gibt sich der (mit-) erlebte Vorgang als symbolischer zu erkennen. Ignoriert der Schauspieler die unterschiedlichen

⁹⁷² J. Piaget, Ebd., S. 138.

Qualitäten beider Phasen, wird er auch die unterschiedliche Ausrichtung beider Arbeitsweisen übersehen.

Roland Barthes spricht vom „Raum“, der gebraucht wird („Nicht die ‚Person‘ des anderen“), um „die Möglichkeit einer Dialektik der Begierde, eines *Nichtvoraussehens* der Wollust“ zu haben, „ein Ort des Sichverlierens“, an dem „jenes bißchen Neurose“ zum Tragen kommt, das „zur Verführung [...] notwendig ist.“⁹⁷³ Wenn Piaget *intelligente Aktivität* als „Ins-Gleichgewicht-Bringen von Assimilation und Akkommodation bezeichnet, werden wir an den weisen Solon erinnert, den seine Zeitgenossen „Wieder-ins-Lot-Bringer“ nannten.⁹⁷⁴ Was in der Entwicklung des Kindes wie der Menschheit als ganzes sinnvoll und notwendig erscheint, das Heterogene in eine größtmögliche Stimmung zu bringen, um die Spannung zwischen Subjekt und Objektwelt auf ein erträgliches Niveau zu drücken, erzeugt auf der Bühne selbstgefälliges *Klappern*, Leerlauf. Theater kann die Welt nicht ins Lot bringen, weil es selbst nur als Riss in der Welt existiert, um auf deren Zerrissenheit zu verweisen. In dieser Verfassung kommt ihm *Wirklichkeit* zu. Seine Disposition macht *praktisch* den Riss in der Welt spürbar.

5.8 Sein-Sollen: Figurenspeil & Darstellung

Die Handlung als sich erzählende sowie die Figur als sich aufführende weisen auf die beiden Ebenen aller narrativen oder symbolischen Tätigkeit: Als Tun während es sich bezeichnet, und als Bezeichnetes während es passiert. Im Unterschied zum realen Vorgang, der meist eins zu eins verläuft (nur das bezeichnet, was er ist), folgt die Bühnenhandlung eigenen Gesetzen. Sie ist, wie wir bereits sahen, weitgehend durch den Akt des Wieder-Holens und die ihm anhängige mimetische Struktur geprägt. Beides rekurriert auf eine Reflexivität, die dem Intellekt vorgängig ist, weil sie leiblicher Erfahrung (sedimentiertem Material) erwächst. Alle Begebenheiten wurden bereits erfahren, durchlebt, haben sich eingeschrieben. Das Selbst der Figur bringt bereits Erfahrung in der Handlung resp. erfahrene Handlung mit. Insofern ist die Aufführung Erneuerung

⁹⁷³ R. Barthes, *Die Lust am Text*, a. a. O., S. 10 ff.

⁹⁷⁴ Vgl. Christian Meier, *Athen. Ein Neubeginn der Weltgeschichte*, Berlin 1993, S. 69.

eines bereits Vollzogenen. Sie restituiert bereits Erlebtes und trägt alles bisher Erfahrene als *konkrete Reflexion* in die Erneuerung ein, die deshalb keineswegs pure Repetition ist. Als handelnde Person bringt sie ihre Geschichte mit, um sie erneut zu erzählen, und während sie sie/sich erzählt, findet sie sich selbst erneut und als Selbst/Figur erneuert. Gleichzeitig erkennt sie sich wieder in ihrem Tun und durch die Art ihres Tuns als *Selbst-/ständiger Charakter*. Nach Ricoeur kann das Selbst „durch die reflexive Anwendung der narrativen Konfiguration refiguriert“ werden. Im Unterschied zur „abstrakten Identität des Selben“ ist dieser Weg offen für Veränderung und Neues, das jederzeit in seine „narrative Identität“ eingespeist werden kann.⁹⁷⁵ Er entwirft danach eine *Anthropologie des Handelns*, die statt des Identischen eine fragmentarische Einheit betont, die im menschlichen Handeln selbst besteht.⁹⁷⁶

5.8.1 *dynamis & energie*: Tätiges Sein

Die Figur als Gefundene entwickelt, wie wir sahen, eine Handlungsdynamik, deren Folgen und Ergebnisse wiederum konstituierend sind für ihre Gestalt-Werdung, d. h. auch für ihre Möglichkeiten/ihr Potential in Zeit und Raum. Indem sie schafft, erschafft sie sich selbst/ihr Selbst. Ihr Da-Sein ist abhängig von ihrem tatsächlichen Tun, das sich in der symbolischen Handlung/Darstellung vollzieht; deren Rahmen aber sprengt in Richtung Verwirklichung. Insofern konstituiert es sich dadurch, dass der Schauspieler als Selbst der Figur agiert. Sein Agieren ist zugleich gekoppelt an die Assimilationsvorgänge der Figur, *deren* Treiben bringt ihn zu *seiner Art* akkommodiertem Tun. Sein Wirken in der Zeit, im Sinne von *Wirkung auslösen* und *hinterlassen*, verschafft dem Selbst der Figur Kontinuität, die mehr ist als die numerische Identität von Etwas, das sich in fortlaufenden Vorkommnissen lediglich als *das Gleiche* oder Ähnliche erweise; stattdessen erweist es sich aufgrund einer sich fortset-

⁹⁷⁵ Vgl. P. Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, Bd. III, a. a. O., S. 396.

⁹⁷⁶ In *Das Selbst als ein Anderer* betont Ricoeur, dass sich das Selbst in den dauerhaften Dispositionen als „idem“ zeigt. Deshalb drückt „die Identität des Charakters eine gewisse Anlehnung des *Was?* an das *Wer?*“ aus. „Der Charakter ist wirklich das *Was?* des *Wer?*“ a. a. O., S. 147.

zenden Qualität als *ein und dasselbe*.⁹⁷⁷ Es wird so dem vom Dichter an *seine* Rolle gesetzten Treue-Anspruch gerecht und bleibt ihr auf eine an das Selbst des Schauspielers gebundene Art und Weise treu.

Verschafft zudem der vorher lediglich fiktiven Rolle ein akzidentelles *Sein*, dem im Zuge der gelungenen Darstellung und mittels der Reflexion auch *Wahrhaftigkeit* zukommt.⁹⁷⁸ Dieses akzidentelle Sein wird untermauert durch die aristotelischen Kategorien Akt (*energeia*) und Potenz (*dynamis*), deren Wirken wir näher untersuchen wollen.⁹⁷⁹ Die Kopplung dieser vier Seinskategorien erschafft jene Art von Sein, das Aristoteles *das schlechthin Seiende* nennt.⁹⁸⁰

Ihr Zusammenwirken zeigt sich in jeder Art von Tun (*praxis, poiësis, technè*). Er unterscheidet bei *dynamis* und *energeia* zwischen der Aktivität, die Bewegung und Veränderung auslöst, und Passivität, die mittels Bereitschaft zu empfangen oder zu erleiden Verwirklichung überhaupt erst zulässt. Wir übernehmen diesen Mechanismus, fügen ihm aber für den Akt der Verkörperung eine weitere Dimension hinzu.

Bisher haben wir das Verhältnis Darsteller-Selbst und Figur unter dem Gesichtspunkt wechselseitiger Durchdringung verfolgt. Wir stellten fest, dass Zyklen von Aktivität und Passivität bei Schauspieler-Ich und Figur

⁹⁷⁷ Vgl. P. Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 144. Er unterscheidet hier zwischen *numerischer* Identität als „Einzigkeit“, *qualitativer* Identität und *ununterbrochener* Identität, also einer *Permanenz des Selben*, um schließlich mit dem „Begriff des *Habitus* die Gesamtheit der erworbenen Identifikationen“ zu „verbinden“. Ebd., S. 151.

⁹⁷⁸ Wir übergehen die Kluft, die zwischen Reflexion und Wahrheitsbezeugung liegt, weil wir uns andernfalls in eine ausführliche Auseinandersetzung mit all jenen ethischen und moralischen Sollenskategorien verstrickten, denen wir bisher wohlweislich aus dem Weg gegangen sind.

⁹⁷⁹ Manchmal scheinen sich die beiden Begriffe bei Aristoteles gegenseitig zu ergänzen. „Verwirklichung (*energeia*) ist das Bestehen einer Sache, doch nicht in dem Sinne [...] sie bestehe dem Vermögen (*dynamis*) nach [...]. Anders aber sprechen wir vom Bestehen der Verwirklichung nach.“ *Metaphysik*, IX, 6, 1048 a 30. Wir trennen hier klar zwischen *Potential*, das immer auch in die Vergangenheit weist und *Akt*, der auf Zukünftiges gerichtet ist.

⁹⁸⁰ Dieses wird nach Aristoteles „in vielfachen Bedeutungen ausgesagt“: Das Akzidentelle, das Wahre, das Falsche, die Figuren der Aussageweise (das Was, das Quale, das Quantum, das Wo etc.) und „neben alledem noch das dem Vermögen oder der Verwirklichung nach Seiende“. Vgl. *Metaphysik*, E 2, 1026 a 32 – 1026 b 2)

entscheidendes *Movens* für gelungene Verkörperung sind. Nun wollen wir anhand der aristotelischen Seins-Kategorien *dynamis* und *energeia* untersuchen, wie diesem zirkulären Spiel Sein zuwächst, wie es seine besondere Art von Wirklichkeit erhält. Beide Kategorien ordnen wir sowohl dem Schauspieler als auch der Figur zu, wobei sie aber jeweils unterschiedlich zum Tragen kommen.

Zunächst zeigt sich das Potential des Schauspielers als Versprechen auf Einlösung der Rolle durch seine Besetzung. Er scheint durch dieses „einfach“ prädestiniert, die Rolle zu spielen, weil er „mächtig“ oder „fähig“ (*dynaton*) dazu ist, es „gut zu Ende zu führen oder es frei zu vollenden.“⁹⁸¹ Auf der anderen Seite steht das vermutete oder auch bereits erprobte Potential der Rolle, das nach Verwirklichung ruft. Beider Begegnung im Körper des Schauspielers mobilisiert Verwirklichungsenergie. Zunächst beim Darsteller, weil Bringschuld zum Agieren aufruft. Er initiiert das aktive Potential in der Textur der Rolle, damit dieses in Richtung seines eigenen (passiven) Potentials wirkt. Letzteres ist bereit sich zu öffnen für Neues und Fremdes, das dem Eigenen anhängig ist, es ist bereit zu leiden. Adorno betont, dass Leiden niemals nur individuelles Schicksal ist, sondern durch seine Leibgebundenheit immer auch auf die Gattung verweist.⁹⁸² Den daraus resultierenden Mechanismus von Identifizierung/Mitleiden mit dem Opfer und Triumph des überlebenden Täters haben wir am Beispiel der rituellen Opferpraxis erläutert. Infiziert sich im Kern des Dramatischen der Schauspieler-Körper mit der Rollentextur, wirkt dieser empathische Zug: Das Opfer des Darstellers wird von der Gemeinde angenommen. Aber nicht im Sinne eines Ergebnisses sondern als Impuls, der die Bereitschaft zur weiteren Tätigkeit freisetzt, bei Darsteller und Publikum.

Und Leiden *spricht: vergeh*.⁹⁸³ Was im Makrokosmos der Szene Aktivität auslöst, mobilisiert auch im Mikrokosmos der Darstellung *energeia*. Die passive Potenz des Empfangens und des Ertragens schlägt um in Verwirklichungsenergie. Das Schauspieler-Selbst will und soll zu dem kommen, was das Versprechen bzw. die Potenz der Figur bereits ist. Es

⁹⁸¹ Vgl. *Metaphysik*, V, 12, 1019 a f.

⁹⁸² „Die Abschaffung des Leidens [...] steht nicht bei dem Einzelnen, der das Leiden empfindet, sondern allein bei der Gattung, der er dort noch zusagt, wo er subjektiv sich lossagt und objektiv in die absolute Einsamkeit des hilflosen Opfers gedrängt wird.“ Adorno, *Negative Dialektik*, S. 203.

⁹⁸³ Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 203.

handelt in Richtung auf deren Bestimmung, *entelecheia*, bringt so die Figur in Bewegung, verändert derart ihren Status, zeigt sich selbst am Werk, *ergon*. Beweist so aber auch seine eigene aktive Potenz, die sich im Verwirklichen/Verkörpern der Figur als Handelnde erweist. Der gesamte Vorgang unterstreicht die Priorität des Aktes, *energeia*, gegenüber der Potenz, *dynamis*, und bestätigt die aristotelische Handlungstheorie der *Poetik*, die in der *Metaphysik* ihre eigentliche Erklärung findet:

„Denn das Werk ist Zweck, die Wirklichkeit (Akt) aber ist das Werk (*ergon*). Daher ist auch der Name Wirklichkeit (Akt) vom Werk abgeleitet und zielt hin auf dessen Vollendung.“ (*Met.*, IX, 8, 1050 a 21)

Durch den Akt wird etwas realisiert, nämlich das, was im Entwurf der Rolle angelegt ist. Es realisiert sich mit und durch den Schauspieler, der Akteur und Spielball seines Werks ist. In zwei gegenläufigen Schleifen (Doppelhelix) setzt die Verwirklichungsenergie von Rolle und Darsteller-Person beider Potentiale frei und führt sie einem aus Bewegung und Veränderung resultierenden neuen Sein zu. Weil es zugleich auch Vollendung (*entelecheia*) ist, kommt ihm ein Sein gemäß den Kategorien, nämlich Substanz (*ousia*) zu. Spätestens hier zeigt sich, dass diese niemals eine vom Dichter geschaffene sein kann. Dieser skizziert lediglich, was vom Schauspieler erst Substanz erhält, indem er sich selbst zu deren Material macht.

Zwischen Potenz und Akt klafft das *Werk*, das eben nicht Vollendung sondern Tätigsein im Sinne von *tätigem Sein* meint. Zudem gibt es ein Vorher und Nachher und zwischen beiden spannt sich das Perfekt, während es zum Präsens drängt, das zugleich die *Präsenz* suggeriert. Letztere verdankt sich jener Verdichtung des Augenblicks, die Diderot und Lessing in der Bildbetrachtung beschreiben und die Augustinus als *Zerspannung der Seele* kennzeichnet: Vergangenheit und Gegenwart bündeln sich im Moment des Erlebens, heben die Trennung der Zeit auf und schaffen einen Augenblick von Zusammen(-kunft), *hama*, so dass alles im Perfekt Enthaltene ins Präsens auf- bzw. übernommen wird.⁹⁸⁴ Hiermit zeigt sich, dass jeder Akt auch eine Art Selbstlauf ist, weil das Mate-

⁹⁸⁴ Im Widerspruch zu seiner Zeit-Theorie streift Aristoteles den Gedanken in einem Fragment über das gute Leben: „er lebte gut und lebt gut, er ist glücklich gewesen und ist es weiter.“ Vgl. *Metaphysik*, IX, 6, 1048 b 18-35.

rial seine Eigendynamik entwickelt. *Telos* liegt dann nicht außerhalb der Handlung sondern ist ihr eigen, gehört zu ihrem Wesen.

Unter diesem Gesichtspunkt sprechen wir von einem Selbst der Figur, dem ein Sein in beiden Grundbedeutungen zukommt: Zunächst verwirklicht es sich infolge des Wechselspiels von Potenz und Akt, in dem es am Werk/*Wirken* ist, außerdem zeigt es sich am/als Ziel seiner Verwirklichung, *entelecheia*, durch seine *Gestalt* auch *substanziell* in Vollendung. Die fiktive Figur führt dem realen Leib Energie zu, so dass ihr Wirken dort sich als *Werk und Gestalt* materialisiert, die als *Verwirklichung* ebenso Vergangenheit enthalten wie sie auf die Zukunft verweisen.

Der Schauspieler in der Figur ist nicht mehr der, der er vorher ohne sie war, gleichwohl hatte er vorher schon alles, was jetzt in der Figur zum Vorschein kommt, aber es war weder aktual noch virulent. Sein und Selbst sind im Hinblick auf die Grundkonstanten seiner *normalen* und geläufigen Existenz verändert. Der vordem fiktionalen Figur wird durch diese Metamorphose Selbst/reales Sein zugeführt; sie erhält das, was sie durch ihre Konstituierung verspricht. Der Schauspieler hält fest, was er versprochen hat. Die Figur kann in seiner Textur *handeln*, wenn er im zirkulären Prozess mit der Rolle deren Potenzial zum Selbst der Figur *verwirklicht*, es zum *handelnden Selbst der Szene* macht. Im *Zwischen* verbleiben Reste von Indifferenz und Fragilität, die auf die Dynamik des Materials von Spieler und Figur verweisen. Diese heterogenen Elemente zu nutzen, ist wichtige Voraussetzung für das Gelingen jeder lebendigen Darstellung. Leben entsteht, wo freisetzende Tätigkeit sich überlassen bleibt, statt fortwährend das zu vollendende Ergebnis anzustreben. Das Mimetische durchwirkt dann die Konstruktion ohne sie zu beherrschen.

5.8.2 Das handelnde Selbst: Gestalt & Schöpfer

Wir können mit H. Joas von einer „Kreativitätskonzeption ohne Handlungstheorie“ sprechen, die zwar dem Willentlichen nicht entsagt, dieses vielmehr in den Prozess von Erzeugung des Selbst und des Anderen des Selbst integriert.⁹⁸⁵ *Wollen* ist keinem Formprinzip unterstellt, das es

⁹⁸⁵ Vgl. Hans Joas, *Die Kreativität des Handelns*, a. a. O., S. 183. Er stellt hier Schopenhauers deterministische *Moral der Willensentsagung*, nach der das

gegenüber dem Sein begrenzt, vielmehr erscheint es als dionysisches Prinzip, das vielfältige Möglichkeiten birgt. Mit Nietzsche können wir von einem *Ethos der Kreativität* sprechen, weil der Selbststeigerung bzw.-erweiterung des Handelnden die gleiche Bedeutung zukommt, wie dem geschaffenen Werk. Das Werk deshalb nicht zu trennen ist von dem es verkörpernden Leib. Weil der Darsteller Schöpfer und Gestalt seiner Schöpfung ist, verstellte eine subjektivistische Abgrenzung gegenüber dem Prozess der Gestaltung alle Möglichkeiten des Schöpfens aus dem Potential seines Selbst. Die Figur geriete zum reinen Abziehbild einer wie auch immer gearteten Formidee, repräsentierte das, was Brecht als Ideal seines epischen Theaters propagiert.

Dennoch möchten wir einer lebensphilosophischen Konzeption nur soweit folgen, als wir sie auf das Verhältnis Darsteller-Figur anwenden. Im Prozess der Erforschung und Eroberung des Fremden der Figur im Material der eigenen Existenz, der weitgehend im Probenprozess läuft, ist das Evozieren einer vorreflexiven Grundlage des Schaffens Voraussetzung, die komplexen inneren Widerstände zu überwinden und das sedimentierte Material im Selbst zu erschließen; mit dem Ziel, der Figur ein Selbst zuzuführen, das im Lauf des Makrokosmos der Handlung Bestand hat. Dieses Verhältnis ist uneigentlich und die Arbeit in seiner Spannung *praxis*, weil Unmittelbarkeit verlangt ist, und Wahrnehmung die Hürden Erkenntnis, Reflexion und Bewertung nicht erst meistern muss, sondern sich selbst überlassen bleibt.⁹⁸⁶

Demgegenüber ist das *sich-selbst-über-die-Schulter-Schauen* der *poiësis* zuzuordnen, weil nicht unmittelbar bearbeitbare Dinge einer Gestaltung unterworfen werden, die zudem auf ein Normatives rekurren, das außerhalb des handelnden Selbst verläuft. Dadurch kommen in starkem Maße Wille und Intention ins Spiel und bilden jene Klammer, die zwischen Selbst-Sein und Weltbezug vermittelt. Zwar ist das Leben ein

Leben nur mehr als sinnloser Drang des metaphysischen Willens erscheint, Nietzsches Ansatz entgegen, nach dem *alles Leben Resultat eines Willens zur Macht* ist. Dieser äußert sich insofern als „maximale Steigerung der Subjektivität“ als *der freie Geist* sich „schöpferisch über alle bestehenden Setzungen erhebt“. Ebd., S. 184.

⁹⁸⁶ Wir stützen uns hier auf die Pluralität des Handelns, die Aristoteles durch die Trennung *praxis-poiësis-theoria* vornimmt. Wobei *praxis* die Einheitsbestimmung ist, aus der die beiden anderen sich ableiten.

Bereich, aus dem wir unmöglich entfliehen können, aber ebenso wenig können wir hinter Kant und Descartes zurückfallen. Es gilt an beiden Polen der Existenz zu arbeiten, am Mimetischen und Konstruktiven, am Sein und Sollen. Die Irrationalität des Kantischen Sittengesetzes zeigt sich darin, dass „Freiheit auf die invariante Sich-Selbstgleichheit der Vernunft auch im praktischen Bereich hinausläuft“⁹⁸⁷, und so das reale Sein kaum mehr erreicht wird. Nach diesem Kanon ist der Schauspieler, wie wir sahen, lediglich Material, aus dem das Identische der Figur geschält wird, während er seines Selbst verlustig wird, sich in seinem Selbst aufgibt. Ein fiktives Selbstidentisches wird geboren, indem ein reales sich opfert. Geist dient hier als „Surrogat der Handlung, die da nichts sein soll als der schiere Geist.“⁹⁸⁸ Sie erfährt sich auf eine Denkbewegung reduziert, deren Ergebnis einer weiteren bedarf, um es in ein Werk zu transformieren. Hinter allem thront der selbständige und freiheitliche Wille, der sich in Handlungen äußert, dadurch „wirklich gemacht“ wird und mittels der „Beurteilung [...] der reinen praktischen Vernunft“ anvertraut wird.⁹⁸⁹ Indem das Heterogene, mithin der Zufall ausgeschaltet ist, wird auch die Freiheit geopfert. Das Sein in all seinen Sedimentierungen sieht sich einem Sollensdruck ausgesetzt, der es schon im Impuls zur Bewegung hin erstickt. Das Wechselspiel von *dynamis* und *energeia* findet nicht statt, weil die Differenz beider aufgehoben ist.

„Die Vergegenständlichung der einzelnen Impulse zu dem sie synthetisierenden und bestimmenden Willen ist ihre Sublimierung, die gelungene, verschiebende, Dauer involvierende Ablenkung vom primären Triebziel. Sie ist von der Rationalität des Willens bei Kant getreu umschrieben. Durch sie wird der Wille ein Anderes als sein ‚Material‘, die diffusen Regungen. An einem Menschen seinen Willen hervorheben, meint das Einheitsmoment seiner Handlungen, und das ist deren Subordination unter die Vernunft.“⁹⁹⁰

Freiheit verwandelt sich in Zwang, Spiel in Krampf, das Selbst des Darstellers wird ungenutzt geopfert, weil es zuvor nicht gefragt war. Der Druck des Identischen rächt sich am Ich, weil er dessen Selbst auslöscht,

⁹⁸⁷ Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 235.

⁹⁸⁸ Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 236.

⁹⁸⁹ Vgl. Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Werke Bd. V, a. a. O., S. 57.

⁹⁹⁰ Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 237.

Freiheit geriert sich als Totalität. Nur das *irreduktible Nichtidentische* begrenzt die *Totalität einer Gesetzlichkeit*, die auch vor der *Immanenz von Subjektivität* nicht haltmacht, diese im Gegenteil auslöscht, wie wir beispielhaft am total entleerten Schauspieler sehen.

Nach unserem Ansatz ist dem Schauspieler das Normative der Rolle lediglich Matrix, auf deren Beet die Sedimente seines Eigenen und Anderen keimen können. Wille zum Handeln und zur Gestaltung, mithin Verwirklichungsenergie, zeigen sich hier zweifach: Einmal in spontanen körperlichen Impulsen als *praxis*, die das Handeln unmittelbar trägt. Hier kommen im Wesentlichen jene Mechanismen zum Tragen, die wir als *energeia* der Figur zuordneten, wenn sie das Fremde im Eigenen aufdeckt und zur Wirkung/zum Wirken bringt. Dann erfährt der Schauspieler, was *die Figur mit ihm macht*, und welche Macht sie als das Andere in ihm selbst auszuüben vermag. Zum anderen formiert sich der Wille aber auch zur *zentralisierenden Einheit aller Impulse*, als *Instanz*, die lenkt, *bändigt* oder *negiert*.⁹⁹¹ Intentionalität und Konstruktivität geben dem Willen diese andere ungleich höhere Stellung. Durch sie wird Handeln jetzt in einen Weltbezug gestellt und derart (über) dessen Fortgang bestimmt. Diese Komponente ist der *poiësis* zuzuordnen, weil das handelnde Selbst ihm eigentliche Ziele außerhalb des unmittelbaren Handlungszusammenhangs verfolgt. Das Schauspieler-Ich zeigt damit sein Vorhandensein innerhalb des Handlungsrahmens der Figur, es *spielt* mit der Figur und deren Konfiguration; damit auch mit sich selbst/seinem Selbst, während die Figur *agiert*. Es verweist damit über die dramatische Textur hinaus auf alle Elemente, die im Bezug zum *Makrokosmos des Dramatischen* stehen.

Das zirkuläre Verhältnis *Schauspieler-Selbst-Figur* lässt sich in etwa mit dem umschreiben, was im Existenzialismus als *Dasein* bezeichnet wird: Selbstheit des Schauspielers und Seinsweise der Figur korrelieren miteinander und bestimmen ihr jeweiliges *da-Sein* und Selbst-sein im dramatischen Geschehen; denn nur ein Seiendes das ein Selbst *ist*, ist *in der Welt*, insofern *vorhanden*. Umgekehrt setzt das Sein des Selbst einen wenn auch fragilen Kosmos voraus, der den Horizont seines Denkens, seines Tuns, nach Heidegger seiner *Sorge*, bildet. Es gibt keine Wirklichkeit ohne ein Selbst, das sich in ihr *bewegt* und kein Selbst ohne

⁹⁹¹ Ebd., S. 239 f.

Praxis, die in ihm *vorherrsch*t. Wir sind so zur Letztbestimmung des Handelns zurückgekehrt. Körperliche und geistige Modalitäten, egal welcher Art, beruhen darauf. *Praxis* erhält so für das *Kerndramatische* einen nahezu ontologischen Status, weil sie in der Spannung von Potenz (*dynamis*) und Realisierung (*energeia*) unablässig und unmittelbar wirkt. Während die *poiësis* dem Schauspieler-Ich zuzuordnen ist und über dessen Status der *Vorhandenheit* (Heidegger) in der (realen) Welt und seine Orientierung am Normativen eine Distanz zur Figur evoziert.

Praxis im *Mikrokosmos des Dramatischen* meint nicht Handeln in der exterioren Welt und Auseinandersetzung mit der Welt, vielmehr Versicherung im phänomenalen Selbst und im Sein der eigenen Existenz. Deren Zentrum ist der Leib. Durch seine dreifache Passivität bildet er eine Brücke zur exterioralen Welt (als *corps propre* oder *Vorhandenheit*), zum Anderen des Selbst (zur Rolle als dem Fremden) und zum Selbst des Selbst (als Reflexion des Ich oder *Gewissen*).⁹⁹²

Durchgehen des Leibs als *Paradigma der Andersheit*, als des am ursprünglichsten Meinigen, Arbeit am Widerständigen des Ich ist wesentliche Arbeit des *Schauspielers an sich selbst* und damit zugleich *an der Rolle*.⁹⁹³ Weil der Leib *primordiale Merkmale* ermöglicht, ist er als Organ des (vorreflexiven) Wollens Stütze freier und spontaner Bewegung. In dieser Funktion lässt er keine Wahl, zeigt sich vielmehr als „erste Andersheit“ gegenüber jeder Ich-Initiative.

„Der Leib geht ontologisch jeder Unterscheidung zwischen Willentlichem und Unwillentlichem voraus [...] ist der Ort all jener passiven Synthesen, auf denen die aktiven Synthesen sich aufbauen, welche Leistungen genannt werden dürfen; er ist die Materie (*hylè*), die in allem mitschwingt, was im wahrgenommenen, erfassten Gegenstand *hylè* genannt werden kann.“⁹⁹⁴

⁹⁹² Ricoeur nennt dieses Modell „*Dreifuß der Passivität, mithin Andersheit*“ (ebd., S. 384) und leitet daraus seine Theorie des Selbst als ein Anderer ab. Sie steht und fällt mit der von Husserl begründeten und u. a. Merleau-Ponty weiterentwickelten *Phänomenologie des Leibes*, auf die auch wir unsere Untersuchung stützen.

⁹⁹³ Die von Stanislavski praktizierte Trennung zwischen beiden Bereichen gibt es für uns nicht. Vgl. Kap. 2.1.4.

⁹⁹⁴ Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 390.

Insofern ist er auch Ursprung jeder Veränderung des Eigenen, man denke nur an Krankheiten, durch die das Meinigkeitsempfinden komplett gestört wird (Manien und Depersonalisierung). Die Verwurzelung im Leib als äußerst heterogenem Organ machen Selbst und Ich fragil und wandelbar. Unser Ansatz setzt voraus: weder gibt es ein konstantes Selbst noch das absolut identische Subjekt, sondern allenfalls ein variables Ich-Gefühl und unablässig oszillierende Selbst-Bewusstseins-Gehalte, die unser Verhältnis zum Eigenen und zur Welt wechselweise bestimmen. Sind wir dem Leiblichen/Physischen also widerspruchlos ausgeliefert?

Der Schauspieler zeigt uns, wie Gestaltung eines Anderen und Beibehaltung von Selbst und Grund-Ich⁹⁹⁵ miteinander zu vereinbaren sind. Als Lebens-Künstler kann er dem Fegefeuer der Stimmungen und Leiden durch die eigenwillige Gestaltung einer anscheinend fremden Figur spielerisch enttrinnen. Er demonstriert, wie die *Modellierung* solcher Selbst eine Art *conditio humana* ist, weil er es in der Hand hat, für eine von ihm bestimmte Zeit ein Anderer zu sein, ohne seines Selbst und Ich nachhaltig/wirklich verlustig zu werden. Er *schafft* das bewusste Erleben eines anderen Selbst, das er zuvor im Probenprozess modellierte und als Vorstellung jetzt (im *Nu*) veröffentlicht. Wieso kann er das, was andere nicht können?

5.8.3 Schauspielen als Selbstmodellierung

Th. Metzinger schildert in seiner *Selbst-Modell-Theorie*, wie durch Integrationsleistungen des zentralen Nervensystem ein Selbst entsteht, das „eine ‚Erste-Person-Perspektive‘ besitzt.“⁹⁹⁶ Insofern ist dieser Ansatz ein Versuch, die Schnittstelle zwischen Körper und Geist zu finden, auch wenn der Autor betont, „dass es etwas am menschlichen Bewusstsein gibt, dass sich dem naturwissenschaftlichen Zugriff aus prinzipiell-

⁹⁹⁵ Wir übernehmen den Begriff von Bernhard Waldenfels, der darin ein „letztes Interieur mit einem Rest an Innerlichkeit“ sieht. Vgl. Anm. 33, S. 15.

⁹⁹⁶ Thomas Metzinger, *Die Selbstmodell-Theorie der Subjektivität: Eine Kurzdarstellung in sechs Schritten*, frei verfügbare elektronische Zusammenfassung vom 18. 11. 2005.

len Gründen entzieht“.⁹⁹⁷ Eine Bündelung von Informationsverarbeitungs- und Darstellungsvorgängen erschafft einen Innenraum, dessen phänomenaler Gehalt als *Eigenheit* empfunden wird. Aus diesem heraus entwickelt sich eine *Perspektive* nach innen und außen; ihr ist all das unterworfen, was *mein* empfindet und *ich* äußert.⁹⁹⁸ Zentriertheit und Perspektivität sind demnach die Säulen dieses phänomenalen Selbst. Zu ersterer zählen *Meinigkeit* und *präreflexive Selbstvertrautheit*, letztere ist „das dominante Strukturmerkmal des Bewusstseinsraumes als Ganzen“ und wird „durch ein Selbst, das Beziehungen zu sich selbst und der Welt aufbaut“, gebildet.⁹⁹⁹ Durch ein „komplexes Aktivierungsmuster im Gehirn“ wird der repräsentationale Inhalt „einer jetzt gerade aktiven Datenstruktur“ im zentralen Nervensystem als „Gehalt des phänomenalen Selbst“ subjektiv erlebt. Insofern spricht Metzinger von einem *sub-personalen funktionalen Zustand*, weil sein Gehalt durch „Eigenschaften des Systems selbst“ gebildet wird.¹⁰⁰⁰ Als Ganzes besitzt das System deshalb eine *kohärente Selbstrepräsentation*, die spontan abrufbar ist und in der Folge eine episodische, nicht begriffliche *Erste-Person-Perspektive* aufbaut: Ein Selbst empfindet *ich* und sagt *mein*. Daraus folgt, dass *Meinigkeit* „keine intrinsische, sondern eine relationale Eigenschaft“ ist, weil sie von „Formen phänomenalen Gehalts“ abhängig ist.¹⁰⁰¹ Und Selbst-Bewusstsein basiert dann auf einer „Integrationsleistung“, weil die neuen repräsentationalen Zustände in das bereits „aktive

⁹⁹⁷ Ebd., S. 6. Mitunter sieht man sich bei solchen Beteuerungen ins Zeitalter Galileis versetzt, als auch in allen naturwissenschaftlichen Abhandlungen betont wurde/werden musste, dass man selbstverständlich das Dogma der Kirche grundsätzlich anerkennt.

⁹⁹⁸ Im Gegensatz zu Metzinger trennen wir zwischen Empfindung, bewusstem Erleben und Äußern. Wenn er schreibt: „Mittelpunkt meines Bewusstseinsraumes bin immer ich selbst“, so ist dem nicht zu widersprechen. Aber für uns ist das der zweite Schritt; ihm voraus geht der Raum vorreflexiver Empfindung, dem der perspektivische Blick des *ich* erst zuwächst. Im Übrigen halten wir es mit Ricoeur und Merleau-Ponty und trennen zwischen selbst (*soi-même* oder auch *même*) und ich (*je*). Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 9 ff.

⁹⁹⁹ Metzinger, *Die Selbstmodell-Theorie*, a. a. O., S. 8.

¹⁰⁰⁰ Ebd., S. 9 f.

¹⁰⁰¹ Ebd., S. 16. Metzinger führt Forschungsergebnisse über Phantomglieder an.

Selbstmodell eingebettet“ werden und damit die „höherstufige Eigenschaft der phänomenalen Meinigkeit“ gewinnen.¹⁰⁰²

Der Schauspieler greift mit seiner Arbeit an der Rolle in das Räderwerk dieses Systems ein. Im Gegensatz zum Alltagssubjekt, dessen repräsentationale Struktur im Gehirn „durch eine kontinuierliche Quelle intern generierten Inputs verankert ist“¹⁰⁰³, schafft er sich mit Hilfe der Figur neue Stimuli, die zwar in seinem Selbst sedimentiert, aber ohne die Hilfe der Figur kaum aktivierbar wären. Der *propriozeptive Input* erfährt im bereits beschriebenen zirkulären Prozess zwischen Selbst und Figur eine völlig veränderte Struktur und Ausrichtung, je nach Grad der Fremdheit der Figur. Während beim Alltagssubjekt eine *konstante Aktivität des internen Input*, weitgehend unabhängig vom externen Input, *funktionaler Mittelpunkt* seines *phänomenalen Darstellungsraumes/Selbst-Modells* ist, unterbricht der Schauspieler die sein Selbst prägende Konstante, um sie in Richtung seiner Figur zu verändern. Die Kappung des sein Selbst speisenden Inputs, bei gleichzeitiger Stimulierung des das Fremde der Figur modellierenden, umfasst im Kern das, was als schauspielerisches Handwerk bezeichnet wird. Ulrich Mattes skizziert diesen Ansatz so:

„Ich versuche auf der Probe den ersten Impuls so wenig wie möglich zu zensieren. Es dauert lange, bis man dahin kommt. Als Anfänger zensiert man sich ununterbrochen, man denkt: Das kommt nicht an, das kann man nicht machen [...]. Ich beginne damit, dass ich beim Lernen mit dem Text umgehe – das ist viel Arbeit, Mechanik, auch langweilig. Der Probenvorgang später ist ein zutiefst intuitiver und impulsiver [...]. Man muss versiert sein in den handwerklichen Aspekten, um sie vergessen zu können. Eigentlich geht’s immer ums Weglassen“¹⁰⁰⁴

Grotowski arbeitet am Widerständigen im Körper, Barba mobilisiert mittels Aushebelung und Verlagerung des Gleichgewichts sowie endlose Repetition die energetischen Kräfte zu erhöhter Spannung und stärkerer

¹⁰⁰² Metzinger Ebd., S. 15. Metzinger schildert nachvollziehbar, wie eine Versuchsperson eine Gummihand als die eigene *annahm*, indem sie Reflexe und Schmerzempfinden zeigte. Ebd., S. 17.

¹⁰⁰³ Ebd., S. 19.

¹⁰⁰⁴ DIE ZEIT Nr. 13; „Es geht ums Weglassen“, Interview mit Peter Kümmel, 23. März 2006, S. 49.

Präsenz. Für sie stehen Wahrnehmung des Eigenen und Entdeckung des Fremden im Material des Eigenen im Fokus der künstlerischen Arbeit. Und immer geht es um weitgehende Ausschaltung des Rationalen, des Ich. Der Schauspieler legt diese Zurüstung ab, gibt sich nackt und bloß dem Treiben des Fremden hin. Sieht, was es mit ihm macht.

„Ich sehe mich nicht beim Spielen [...]. Ich nehme mich auf der Bühne sozusagen energetisch wahr, ich merke, ob ich unterspannt bin oder überspannt. Der Höhepunkt des Glücks ist, wenn man sich beim Spielen ganz überlassen kann [...]: „Es“ spielt mich.“¹⁰⁰⁵

Auch das Selbst-Modell atmet bisher den Hauch des Cogito. Um sich der repräsentationalen Struktur zu entledigen und eine autoepistemische Geschlossenheit zu erlangen, benötigt es einen Akt des sich selbst Vergessens, sich selbst Verlierens. „Wie wird aus dem Selbstmodell ein *Selbstmodell*?“ fragt Metzinger.¹⁰⁰⁶ Damit aus dem funktionalen System etwas *Eigen-Ständiges* wird, muss das Modell zum phänomenalen Selbst werden. Zentriertheit muss sich in Selbstvertrautheit, Zugehörigkeit und Meinigkeit wandeln. Das innere Gefühl darf keinen Gegenstand mehr haben; der Gegensatz zwischen immanenter, distanzloser Apperzeption und repräsentativer respektive transzendentaler Vorstellung scheint dann aufgehoben. Selbst und Leib werden qua Passivität zum Ereignisraum von Vorgängen, die sich mittels ihres Materials perpetuieren.¹⁰⁰⁷

Für Metzinger liegt der Schlüssel zu solcher (scheinbaren) Primordialität in der „Transparenz“ der *vom System eingesetzten repräsentationalen Zustände*. Im Gegensatz zur Phänomenologie wird Unmittelbarkeit in der Selbst-Modell-Theorie nur über Bande erreicht: Ihr System bringt zunächst die Kantische Apperzeption mit sich, um sie dann über die „Transparenz“ quasi zu „vergessen“. Es „schaut“ aus zweierlei Gründen durch seine eignen Strukturen „hindurch, als ob es sich in direktem und unmittelbarem Kontakt mit ihrem Inhalt befände.“ Erstens werden die Datenstrukturen „so schnell und zuverlässig aktiviert, dass das System

¹⁰⁰⁵ DIE ZEIT, Ebd.

¹⁰⁰⁶ Metzinger, *Die Selbstmodell-Theorie der Subjektivität*, a. a. O., S. 21.

¹⁰⁰⁷ Descartes Zweifel am Körper speist sich ja eben aus der Infragestellung des Bildes, das er sich zuvor von ihm gemacht hat. Er verstellt daher mit der Repräsentation/Imagination die Zugehörigkeit zum Selbst/Leib, um wegen der Flüchtigkeit Ersterer an der Konstanz von Letzterem zu zweifeln.

sie nicht mehr als solche erkennen kann“ und zweitens wird „das erlebende System notwendigerweise in einen naiven Realismus verstrickt“, weil der „*Repräsentationscharakter* der Inhalte des bewussten Erlebens“ dem „subjektiven Erleben nicht zugänglich ist“. In toto kann das System nicht mehr registrieren, dass „sein Erleben immer in einem Medium stattfindet.“ Es erlebt sich *scheinbar* „in direktem Kontakt mit dem Inhalt seines Bewusstseins.“¹⁰⁰⁸ Diese umständliche Mechanik ist sicherlich nicht der letzte Versuch, die Kantische *Vorstellungskraft* in die *Phänomenologie* hinüber zu retten, um beide Ansätze zu harmonisieren.¹⁰⁰⁹ Sie wirft für das, was sich an der Schnittstelle zwischen Geist und Körper tut, mehr Fragen auf als sie Antworten gibt. Startet sie nicht als konstruktivistischer Ansatz in der Physik, um schließlich in der Metaphysik des reinen Denkens zu enden? Trotz solcher Einwände im Hinblick auf ihre Anwendung in der Lebenswirklichkeit scheint sie tauglich, jenen Mechanismus zu verdeutlichen, der zwischen Eigenem und Fremdem im *Mikrokosmos des Dramatischen* sich abspielt.

Der Schauspieler rüttelt an seinem Kernselbst/Grund-Ich, um sein *Alltagspräsentat*, das ihn als Person auszeichnet, zu erschüttern. Über die Dynamik neu zu stimulierender Impulse, die durch die Arbeit der Figur/an der Rolle in seinem sedimentierten Material mobilisiert werden, wird eine phänomenale Simulation des Selbst als Anderer/Figur evoziert. Dieses neue Selbst ist im Kernselbst des Schauspielers verankert, lebt und handelt aber weitgehend eigenständig, weil es durch die zwei von Metzinger beschriebenen Gründe weitgehende Autonomie erlangt: Die Geschwindigkeit des neuen Inputs überrumpelt den Schauspieler in seiner Ich-Perspektive, deshalb entwickelt er jenen „naiven Realismus“, der ihn unwidersprochen *Ja* sagen lässt zu allem, was die Figur erleidet und betrifft. Er erlebt sich im Akt, *energeia*, nicht als *Medium* für die Figur sondern als ihr Selbst, wiewohl ihm im Moment der *Introspektion* klar ist, dass er *Repräsentant* der Figur und zugleich *Ko-Repräsentant* ist. Metzinger nennt dieses Paradox „Intentionalitätsrelation“. Zunächst wird aus dem „transparenten Modell des Systems [...] ein in diese

¹⁰⁰⁸ Metzinger, *Die Selbstmodell-Theorie der Subjektivität*, a. a. O., S. 21 f.

¹⁰⁰⁹ Sie reiht sich in jene *Ways of Worldmaking* ein, die Subjekt und Selbst als synthetische Produkte ansehen. Metzingers Modell reflektiert nur „bewusste Zustände“, weil *unbewusste Repräsentationen* „weder transparent noch opak“ sind. Ebd., S. 22.

Wirklichkeit eingebettetes Selbst“. Dieses tritt in Wechselbeziehung zu seiner Objekt-Welt und versichert sich so seiner *Vorhandenheit*.¹⁰¹⁰ Perspektivität nach innen und außen schaffen ihm eine „Erste-Person-Perspektive“. Über die Reibung mit seiner inneren und äußeren Natur versichert es sich seines Daseins, erfährt sich mit Potential (*dynamis*) ausgestattet, das *Wirkung (energeia)* zeigt. Diese „funktional adäquate Konfabulation“ ist nach Metzinger eine „stark vereinfachte Version der realen Prozesse“, erscheint mit dieser Einschränkung für die Gestaltung der Bühnenfigur jedoch adäquat. In welcher Materialität sich ihre Mechanismen konkretisieren, bleibt aber unbeantwortet.

„Das virtuelle Selbst, das sich in der phänomenalen Welt bewegt, besitzt kein Gehirn, kein Motorsystem und keine Sinnesorgane: Teile der Umgebung erscheinen direkt in seinem Geist, der Wahrnehmungsprozess ist anstrengungslos und unmittelbar [...]“.¹⁰¹¹

Die Nähe zum reinen abstrakten Denken ist greifbar: nichts Widerständiges zeigt sich, kein Leiden, alles scheint spontan und frei; für Metzinger die „Vorteile einer benutzerfreundlichen Oberfläche.“¹⁰¹²

¹⁰¹⁰ Metzingers Ansatz kann die Frage, wann die Eigenwahrnehmung in seinem Modell einsetzt, nicht schlüssig beantworten. Zudem treffen wir auf Widersprüche hinsichtlich des Reflexionsvermögens in den jeweiligen Phasen des Modells: „Eine genuine Innerperspektive entsteht genau dann, wenn das System sich für sich selbst noch einmal als mit der Welt interagierend darstellt, diese Darstellung aber wieder nicht als Darstellung erkennt. Es besitzt dann ein bewusstes Modell der Intentionalitätsrelation.“ Dieses System ist sich seines Tuns doch nur nach einer Seite hin bewusst, während die andere verschleiert ist. Deshalb verflechten wir für uns brauchbare Aspekte von Metzingers Modell in der Folge mit unserem Ansatz. Wir sind uns bewusst, dass damit sein Modell verfälscht wird. Vgl. Metzinger, *Die Selbstmodell-Theorie der Subjektivität*, a. a. O., S. 25 f.

¹⁰¹¹ Ebd., S. 26.

¹⁰¹² Ebd., S. 26. Die „Erzeugung einer Gegenwartsinsel im physikalischen Fluss der Zeit“ ist deshalb lediglich ein „Moment im Bewusstsein“, weil alles nur „virtuelle Gegenwart“ ist, in der eine „Ich-Illusion“ herrscht, die aufgrund einer „Verwechslung“ entstanden ist: Ein System „verwechselt“ sich selbst ständig mit dem Inhalt des von ihm selbst erzeugten subsymbolischen Selbstmodells“. Ebd., S. 27. Zu fragen bleibt, wer das System generiert und wer verwechselt. Das System selbst? Was ist seine Materialität? Hier je-

5.8.4 Die Figur - das bin nicht ich!

Die Bühnenfigur *hat* ein Gehirn, eine Motorik und Sinnesorgane. Alles kommt ihr von ihrem Darsteller zu. Sein Eigenleib ist der Ort an dem ein *Ich unmittelbar schaltet und waltet*, sich seiner selbst als *seinem Leib* vergewissert.¹⁰¹³ An ihm spürt er im Spiel seiner Figur den „Lastcharakter der Existenz“ zweifach: als Aufgabe des Sein-Sollens eines fremden Selbst (der Figur) im Existenzial der eigenen Befindlichkeit und als Vergessen alles Eigenen, das der Gestaltung des Anderen hinderlich ist. Nach den Kategorien der Selbstmodell-Theorie fallen *Meinigkeit* und *Ich-Gefühl* auseinander. Erstere bestätigt im Agieren der Figur Existenz und Dauer, letzteres wird, über Ausschaltung des Cogito, in das der Figur transponiert. Deren Zugewinn ist nun ein *Innenbezirk für zeitweilige Existenz*, ausgestattet mit immanenter und exteriorer *Perspektivität*. Ihrem eigenen Handeln kann sie fortan vertrauen und ihr Sein stetig umsorgen.

Insofern wird sie in Freiheit entlassen. Die Figur kann schalten und walten, wie es die von ihr selbst geschaffenen Umstände zulassen. Sie ist frei im konkreten Sinne und „nährt sich von der Erinnerung an den archaischen, noch von keinem festen Ich gesteuerten Impuls.“¹⁰¹⁴ Der Schauspieler erfährt diese Freiheit der Figur als *Leiden*, mitunter als kaum zu ertragenden Schmerz: Sein Ich wird zertrümmert, und er selbst treibt dieses Werk der Zerstörung lustvoll voran.¹⁰¹⁵ Der Vorgang

doch fällt die Konstruktion auseinander: Was bleibt ist die Materie/Physis auf der einen Seite und der Geist auf der anderen; doch zwischen beiden Polen (der Existenz?) klafft ein unüberbrückbarer Graben.

¹⁰¹³ Husserl spricht von dem „Stück Herausstellung des e i g e n h e i t l i c h e n W e s e n s des objektiven Phänomens *Ich als dieser Mensch*.“ Weiter von einem *identischen Ichpol* „meiner mannigfaltigen reinen Erlebnisse, derjenigen meiner passiven und aktiven Intentionalität, und aller von daher gestifteten und zu stiftenden Habitualitäten.“ Ders., *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge (Husserliana I)*, § 44, Haag 1963, S. 128 f.

¹⁰¹⁴ Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 221f. Er stellt diese Natur-Freiheit jener abstrakten gegenüber, die in der Kantischen Tradition als „vom Reich der Kausalität vergeistigte“ erscheint, in Wahrheit aber „Selbsttäuschung“ ist. Ebd.

¹⁰¹⁵ „Zeit: Sie wollen dem Schmerz nicht zu nahe kommen? Matthes: Doch!“ DIE ZEIT, 13/2006, a. a. O., S. 49.

kommt dem nahe, was pathogene Zustände wie Zwangsneurosen dem Bewusstsein gebieten: „inmitten des Umkreises der eigenen Immanenz nach Gesetzen zu handeln, die es als ‚ichfremd‘ erfährt.“ Es erfährt das Moment seiner Unfreiheit „am Ich-fremden, dem Gefühl des Das bin ich doch gar nicht [...] dort, wo seine Herrschaft über die innere Natur versagt.“ Diese Erfahrung auszuhebeln wurden die blutigen Riten veranstaltet; sie zu thematisieren erfand sich Theater, weil der Glaube an die Wirkung des Opfers brüchig wurde.¹⁰¹⁶ Man könnte auch sagen: Dies zu thematisieren *erfand Theater sich selbst*. Sein Subjekt, der Schauspieler, erfährt schmerzlich, dass es keineswegs „die ‚Späre absoluter Ursprünge‘ ist, als die es sich philosophiert.“ Die inneren Widerstände gegen das Drängen der Figur als das Andere im Selbst erweisen sich als ebenjene Zwangsmechanismen, „eins sein dem Ich“, die auch im Alltag Kreativität und Freiheit fesseln. Dies zu veröffentlichen, ist die Herausforderung von Theater seit seinen Anfängen. Gelingen und Misslingen, Nutzen und Schaden ergeben sich aus ihrer Einlösung.

Womöglich sind die vielfältigen Stoffe, die den *Makrokosmos des Dramatischen* ausmachen, nur wechselnde Folien, hinter denen sich das wirkliche dauerhafte Drama der menschlichen Existenz als *Introspektion* zeigt: „Freiheit als polemisches Gegenbild zum gesellschaftlichen Zwang, Unfreiheit als dessen Ebenbild.“ Es gibt kein Entkommen aus dem Lastcharakter der Doppel-Existenz von Ich/Selbst und Nicht-ich/Anderem, keines aus dem Schmerz, den jeder Fluchtversuch daraus verursacht. Paradoxerweise braucht es aber die erneuten Versuche, um den Geruch von Freiheit zu atmen. Darum ist Schauspielen im Sinne von *Verkörperung* des Anderen/Fremden die *conditio humana*. Es lässt das Selbst zugleich Fesselung und Freiheit, Sollen und Sein erfahren, ohne ihm den Selbstbetrug absoluter Unmittelbarkeit durch elende Harmonisierungsversuche beider Pole vorzugaukeln.

„Über das am Ich Entscheidende, seine Selbständigkeit und Autonomie kann nur geurteilt werden im Verhältnis zu seiner Andersheit, zum Nich-

¹⁰¹⁶ Horkheimer/Adorno: „[...] das Selbst ist gerade der Mensch, dem nicht mehr magische Kraft der Stellvertretung zugetraut wird. Die Konstitution des Selbst durchschneidet eben jenen fluktuierenden Zusammenhang mit der Natur, den das Opfer des Selbst herzustellen beansprucht.“ Dies., *Dialektik der Aufklärung*, a. a. O., S. 58. Man könnte auch sagen: Das Theater *erfand sich selbst*, um dies zu thematisieren.

tich. Ob Autonomie sei oder nicht, hängt ab von ihrem Widersacher und Widerspruch, dem Objekt, das dem Subjekt Autonomie gewährt oder verweigert; losgelöst davon ist Autonomie fiktiv.“¹⁰¹⁷

Der Monolog ist jene Form im Theater, in der das Spiel/der Kampf zwischen *ego* und *alter* in Form gebracht und auf die Spitze getrieben wird: *Introspektion der Introspektion*. Der Andere als das Selbst *berührt* sein eigenes Selbstverständnis, indem er sich als *ego* setzt, das sich/sein Selbst fortan durch diese *Affektion hindurchgehend* erkennt.¹⁰¹⁸ Empfindungen auslösen und empfangen zeigt sich als Zirkel, Sprechen und das Gesagte anhören ergibt die Rede. Die Figur macht sich durchsichtig, weil der Schauspieler als Subjekt sich auflöst. Der Andere/die Figur wird Subjekt des Denkens, seine Gedanken werden zu Akten, das sich ergebende Spiel von Aktivität und Passivität vereinzelt ihn zum *ego*, führt ihm den Charakter einer Person als Stil/ Habitus zu. Mit P. Ricoeur wollen wir diesen Gedankengang komplettieren:

„Grundsätzlicher noch ist das *ego* dasjenige, dem alle Gedanken, im umfassendsten Sinne des Wortes, gehören, und das sämtliche Transzendenzen zu Modalitäten seines Inneren macht. Das *ego* kann somit als *Monade* gedacht werden und die Phänomenologie als transzendente Egologie.“¹⁰¹⁹

Wenn wir *ego* durch *Figur* ersetzen, spüren wir gleichsam jene Dynamik und Energie, die dem Schauspieler von Seiten der Figur entgegen strömt. Sein von Fragmentierung bedrohtes Selbst wird durch diese Macht auf neue Art und Weise stabilisiert; das Andere tritt ihm als Freund entgegen, der ihm hilft die *Fassung* wieder zu finden. Den Erfahrungsbereich des Eigenleibes verlassend, erfährt er dessen/seine Grenzen; indem er sie überschreitet, führt er ihm fremdes Terrain zu. Mit der zeitweiligen Trennung vom Eigenen erlebt er die Andersheit als „radikale *Exteriorität*“. Sie gibt ihm Kraft und Vertrauen, das noch

¹⁰¹⁷ Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 222, wie alle o. g. Zitate.

¹⁰¹⁸ Nach Husserl lebt das *ego* „als Bewußtseinstätiges und Affiziertes in allen Bewußtseinserlebnissen“ und ist „durch sie hindurch auf alle Gegenstandspole bezogen“. Ders., *Cartesianische Meditationen*, § 31, a. a. O., S. 100.

¹⁰¹⁹ Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 398, Anm. 38. Was er hier für den Anderen des Selbst beschreibt, übertragen wir direkt auf die Bühnenfigur als das Andere des Darstellers.

weithin Unbekannte zu erforschen. Gleichzeitig verschließt sie sein Selbst, kappt die Perspektivität des Alltags-Ich zugunsten derjenigen des neuen Modells, das jetzt absolut transparent wird. Der Schauspieler spürt, wie *es* denkt, *es* passiert. Ihm wird der monadische Charakter seiner Figur in diesen Momenten höchster Verdichtung durchaus bewusst, allein er wird/will nichts dagegen tun. Er erschrickt über das, was die Figur mit ihm macht, zu was das Andere seines Selbst fähig ist, ohne dass er es zensieren mag. Die Figur sagt *Das bin ich* und er sagt *Ja*.

6 Schluss

Drei zentrale Fragen standen am Anfang unserer Untersuchung: 1. Gewinnt die Bühnenfigur B durch das Spiel des Schauspielers Wirklichkeit, oder ist sie nur ein Symbol, das erst in der Rezeption durch den Zuschauer C Eingang in die Lebenswelt findet? 2. Ist Schauspielern nur symbolisches Spiel oder ein Tun, das real Wirkungen auslöst und Wirkung zeigt? 3. Ist der Schauspieler A *Diener des Theaters* oder Handlungsträger in seinem Sein und Selbst?

Mit dem *Mikrokosmos des Dramatischen* wurde ein Forschungsfeld abgesteckt, das die Verwechslung von Schauspieler und Handlungsfigur, Drama und Aufführung, Text und Spiel verhindern soll. Außerdem zwingt es dazu, die Phänomene der Bühne in ihrer Eigendynamik zu verfolgen und den Blick aus dem Parkett nur als Vergleichswert heranzuziehen. Aus Sicht der Bühne stellen sich viele Fragen neu und anders:

Wer handelt? Wer ist dem Geschehen ausgeliefert? Wer trägt dessen Folgen? Nicht zuletzt: Wer ist für sie verantwortlich? Anders formuliert: ist ICH wer „ich“ sagt, oder verliert sich jede Verantwortung, weil das SELBST im Nebel der *Mannigfaltigkeit des Sinnlichen* verloren geht? Damit wäre auch die Idee der Freiheit des Künstlers zu Grabe getragen.

Nachdem der Schauspieler die Probebühne betreten hat, stellt er sich diesen Fragen zweifach: Zunächst als Privatperson, die sich den kommenden Vorgängen aussetzt, ohne sich vollends darin zu verlieren. Zunehmend aber als Spieler seiner ihm bestimmten Rolle, der sich als der *Andere* unentwegt befragt, wer da spricht. Hat er es sich doch zur Aufgabe gemacht, dieser Frage mit einer Fülle von Prädikaten (im eigentlichen Sinne des Wortes) zu Leibe zu rücken. Selbst Handelnder ist er gleichzeitig Erleidender, dem die Fülle des erarbeiteten Materials auf die Haut geschrieben wird.

Wir verfolgen somit, wie die bei Kant getrennt erscheinenden Kausalitäten, nämlich *nach der Natur* und *nach der Freiheit*, in einem Prozess

zusammenfinden, der derartige Trennung nicht kennt. Der vielmehr an das aristotelische Entwicklungsmodell erinnert, das im Anfang (*archè*) ein ruhendes, unerfülltes Selbst (*autós*) sieht, das erst durch Bewegung und Tun (*praxis*) seiner Erfüllung zustrebt. Ein Selbst als Person, mithin ein Charakter (*Eingekerbtetes*), schält sich im Verlauf der Ereignisse sukzessive heraus. In deren Zielrichtung (*telos*) zeigt sich schließlich ein spezifisches *Subjectum*, dem *Autonomie* zukommt. Im Herderschen Sinne sehen wir ein *Subjekt am Werk*, ausgeliefert und gestaltend zugleich, das im Angesicht seiner Wunden und Kerben weitermacht und handelt; das so festen Boden unter die Füße bekommt, Statur und Macht für sich respektive sein *Selbst als ein Anderer* gewinnt.

In solcher Doppelsexistenz als aktiver Spieler und passive Figur, die vielfältige sie prägende, *charakterisierende*, Einflüsse zulässt und ausdrückt, stand der Schauspieler zu allen Zeiten. Schiller hat in der *ästhetischen Erziehung des Menschen* diesen Doppelaspekt betont und mit der *mittleren Stimmung* gleichzeitig relativiert. Kleist hat seine Ästhetik darauf gegründet. Stanislawskis Leben kann man als endloses Ringen um eine praktikable Versöhnung beider Ausrichtungen bezeichnen. - Nichts Neues also? Kann das Theater weitermachen wie bisher?

Die heutige Wirklichkeit schreibt unablässig komplexer werdende Szenarien, die sich einer konventionellen Dramaturgie zunehmend entziehen. Ihre Unmittelbarkeit, die durch allgegenwärtige Medialität weiter verstärkt wird, lässt symbolische Systeme leblos erscheinen. Globale Wirklichkeit gestaltet sich so scheinbar wie von selbst dramatisch; zeigt sich real und synthetisch zugleich, weil eine Grenze zwischen beiden Qualitäten oftmals nicht mehr auszumachen ist.

Für jede künstlerische Umsetzung rückt daher die Methode ins Zentrum der Aufmerksamkeit und verdrängt die eigentliche Handlung. Wird das Medium selbst zur Botschaft, zeitigt der *Körper des Zeichens* eine Eigen-Realität, die sich analog dem *realen Dasein der Natur* im Kantschen Sinne *perpetuiert*. Wir beobachten dann nicht mehr nur Kultur, *Sollen*, *das Sein geltend* macht (Kant), und als solches einem wie auch immer gearteten lebendig Werden zustrebt; stattdessen ein dem Sollen inhärentes, wenn nicht vorgängiges Sein.

Solche durch die sog. *performative Wende* geborene Einsicht, die dem Spiel des physischen Materials eine Priorität gegenüber den Regeln seiner Anwendung und Beobachtung zuweist, hat im Theater schon

immer ihre Gültigkeit gehabt. Weil hier die *Substanz*, der Akteur, nicht zu trennen ist von der Art und Weise ihres Hervortretens, *seiner Präsenz*; deren Beobachtung wiederum nicht vom Status ihres Betrachters.

Das zentrale Geheimnis des begnadeten Schauspielers war zu allen Zeiten diese Präsenz. Sie gründet sein *Dasein* auf der Bühne jenseits von Spiel und Aktion seiner Figur im Drama, dem sog. *Makrokosmos des Dramatischen*. Im Bereich zwischen Abschied von der *Ich*-Person und Ankunft im *Selbst* der Bühnenfigur, dem *Mikrokosmos des Dramatischen*, liegen Mysterium und Glaubwürdigkeit jeder Darstellung. Aktive Selbst-Abweisung schafft jene notwendige Distanz, die passive Durchforschung, sowie *fraglose* Bezug-Setzung des Eigenen im Hinblick auf das Fremde erst zulassen. Wie beim Ethnologen wird diese Distanz zum Eigenen erstellt, um größte Offenheit gegenüber Fremdem zu evozieren. Mit der Annahme des Anderen öffnen sich im Eigenen zugleich Labyrinth und Abgründe, in denen Forscher und Schauspieler sich selbst/ihr Selbst verlieren können. Als Drohung sorgen sie für eine latente Spannung, die den *Kern des Dramatischen* auszeichnet.

J. Grotowski nennt das *Kampf gegen die Widerstände* im Ich/Eigenen, um dann bei größter Durchlässigkeit und weitgehender Freiheit einen *Anderen* zu figurieren, der sein Selbst spielt, indem er *es sich selbst* präsentiert; wenn man so will, als doppelte Spiegelung. Dass solcherart Spiel mit dem Eigenen dem Theater quasi eingeschrieben ist, beweisen antike Darstellungen, die den sich im Spiegel betrachtenden Dionysos zeigen, während er von den Titanen zerrissen wird. Reales Tun wird danach mimetisch begleitet. Praxis und Poiësis verlaufen als parallele Vorgänge, relativieren sich, werden disponibel. Solches *Schauen auf sich selbst im Tun*, das nicht reflektiert, birgt eine *Offenheit der Existenz*: Fremdes und fremd Gewordenes werden, wie im Ritus, mittels Mimetischem zum Eigenem gemacht und dabei verändert. Tun wird Teil einer inszenierten Wirklichkeit, in der der Einzelne zugleich Handelnder und Behandelter, Subjekt und Objekt ist.

Dem Zuschauer zeigt sich dadurch weniger ein Bild als ein *Prozess* der gebrochenen Stärke, in dem zwischen der Macht des Wollens und der Ohnmacht des verpfuschten Seins sich die *gespannte Zerbrechlichkeit* menschlichen Lebens zeigt. Darstellung ist dann wie im Mythos immerwährende Wiederholung von bereits Gegebenem. In toto erweist sie

sich wie dieser als genealogischer Werdeprozess, der zwischen den Antipoden Sein und Schein ein Drittes manifestiert: *Verwandlung*, als Programm einer Zentrierungssuche für den Einzelnen. Wie im Ritual wird Mimesis zur zentralen Kategorie des Projektierens und Realisierens, und über das (Er-)Leiden, den Schmerz, generiert sich *magische Mentalität*, die eine momentan willenlose Haltung gegenüber notwendigem Tun provoziert. So tritt das Tragische hervor. Im Jetzt/*Nu* wird nur noch getan, was zu tun ist, getan werden muss.

Im Mikrokosmos dieser Dramatik rückt die Frage nach dem *Selbst in seinem Tun*, im Alltag wie auf der Bühne, ins Zentrum jeder Beschäftigung mit *Schauspielen*. Weil das Eine nicht zu trennen ist vom Anderen, weil sich aus diesem Bezug Selbst-Wahrnehmung und, als dessen Folge, Selbst-Verständnis mithin *Konstituierung des Subjektiven* im Prozess der Darstellung erst nähren. Aber diese Art Verständnis streift alles Intelligible ab, will weder verstehen noch deuten, sondern sucht nach einer *Ordnung der Vernunft* im leiblich Gegebenen.

Alldem voraus ist als Ur-Eigenes der dem Denken und Wollen zugängliche Körper.¹⁰²⁰ Im Akt der Verkörperung setzt der Schauspieler diesen einem Prozess aus, der symbolisches Tun und reales Erleben verstrickt und als seine veränderte Leiblichkeit zum Ausdruck kommt. Die Korrespondenz zwischen vorreflexiven *Emanationen* und *konstituierender Reflexion* ist für den Betroffenen und seine Beobachter *wahrnehmbare Gestaltung des Selbst*. Sie zeigt das *Subjekt am Werk* und erzeugt die Sichtbarkeit des Seinsollens, die Bedeutungszuschreibungen erst ermöglicht. Leib und Selbst des Schauspielers gestalten einen *Ort innerer Ereignisse*, der durch Praxis *Präsenz* gewinnt. Jede *Zuschreibung* verweist insofern (auch) auf das Vermögen des Schauspielers, Selbstiges zu kennzeichnen, indem er Eigenheiten *seiner* Figur verkörpert und umgekehrt. Der Vorgang ist an ein Sollen gebunden, das offen ist gegenüber ethischen Absichten und moralischen Bewertungen.

¹⁰²⁰ In der Phänomenologie trennt man zwischen „fungierendem Leib“ als unserem Leib, den wir bewegen und der uns im doppelten Sinne bewegt; der in diesen Vorgängen zudem immer als sich uns Eigenes, Subjektives erweist und einem „Körperding“, das pures Objekt ist.

Mimesis wirkt als die generierende Kraft und vereint konstituierendes und empathisches Material. Durch die stete *Beharrlichkeit des Realen* gestaltet¹⁰²¹ sich die Bühnenfigur als handelnder Charakter. *Gestalten* im Sinne eines *Tuns*, das Material und Vorstellungsinhalte, Reales und Fiktives einem intendierten Prozess aussetzt. Die sich daraus ergebende *Gestalt* verkörpert als Konkretisierung jetzt mehr als die Summe der Teilmengen ergäbe. Aber auch als *Möglichkeitshorizont*, an dem sich mehrere *Gestalten des Selbst* in variabler Konsistenz und Prägung zeigen und darstellen können. Die zuletzt *gefundene* Gestalt ist Ergebnis eines Ordnungsprozesses, der aus der Masse des einströmenden Materials die ihr zukommenden Elemente selektiert und konstruktiv bindet.

Aus der konstanten Präsenz des Physischen, was Kant „Beharrlichkeit des Realen“ nennt und aus der „Art, wie der Gegenstand existiert“, mithin dem *Wandel*, dem er sich ausgesetzt sieht, ergeben sich *Charakter*. Beides zusammen, Einheit der Substanz und der ihr zufließende Charakter, erfüllt jene Kriterien, die P. Ricoeur an „Selbstheit“ (*ipse*) stellt.¹⁰²² So kann die Figur im Zuge ihres Handelns diesen ihren Charakter Zug um Zug weiterentwickeln, mit der Folge, dass sie sich *in* und *an* ihrem Tun erfährt und erkennt. In der *Offenheit ihres Daseins* kann sie sich sowohl im konkreten Akt als auch im allgemeinen Tun wieder finden.

Solche *narrative Operation* in ihrem Doppelcharakter *als* ausgestellte/dargestellte Handlung *in* einer fiktiven Fabel entwickelt dynamisch jene eigenständige Form von Selbst, das sich (selbst) mit der Handlung erzählt und damit in einer Art gleichgerichtetem Handeln gestaltet. Im Gegenzug löst sich die Ich-Identität des Darstellers auf, wenn sie sich den Erfahrungen der Handlungsfigur öffnet. So wird die Trennung von Subjekt und Objekt respektive Schauspieler und Figur, aufgehoben und *Erkenntnis* von innen heraus ermöglicht. In solcher *Verdichtung des Moments* ergibt sich nach Adorno eine „ästhetische Erschütterung“, die das Ich fundamental erfasst. Ergebnis ist schließlich ein „Überwältigt-

¹⁰²¹ *Gestalten* respektiert die Eigendynamik des Materials, weil die Formel der Anwendung nicht im Vordergrund steht, Vorstellungsinhalte dem Prozess nicht vorausgehen, sondern sukzessive in ihm sich entfalten.

¹⁰²² Vgl. P. Ricoeur, *Das Selbst als ein Anderer*, a. a. O., S. 147.

sein vom Unbegrifflichen und gleichwohl Bestimmten.“¹⁰²³ Vom Fremden und Unbekannten besiegt, gibt sich das Ich im Selbst geschlagen und liefert sich selbstbezüglicher Schöpfungskraft aus. Der Schauspieler spürt im Moment, *was die Figur mit ihm macht*. Im Zuge dieser Metamorphose schält sich die Gestalt *seiner* Figur (ja, leibhaftig!) heraus. Das Ich-Subjekt opfert die eigene Kontinuität zugunsten der Schaffung einer neuen, aus dem Selbst gestalteten: derjenigen *seiner* Figur.

Demzufolge ergibt sich für die Figur eine Kohärenz, weil sie an *ihre* eigenen *Erfahrungen* gebunden ist und Anteil hat an dem von der Handlung/Fabel gegebenen System dynamischer Einheit. An den Polen der Beständigkeit, *Selbstheit* und *Selbigkeit* (Ricoeur), erfährt das neue Selbst seine Prägung und äußert die als spezifischen *Habitus* der Figur. Durch unablässige Sedimentierung neuer Eindrücke wird er manifester Bestand in deren Verfassung, temporär auch in der des Schauspielers. Wenn *es fließt*, spielt die Differenz/Distanz zwischen beiden keine Rolle mehr. Die Figur zeigt ihre Treue zu sich selbst (*idem*), der Schauspieler bezeugt seine Treue zur Figur, indem er scheinbar *in ihr aufgeht*. In Wahrheit ist er derselbe (*ipse*), der die Handlungen nur ausführt, um die Figur mit seinem Tun am Leben zu halten. Im Raster seines Handelns ergibt sich demnach die Spur der Figur. Deren Weg ist vorgezeichnet, aber erst indem er begangen wird, zeigen sich Abdrücke, wird etwas wirklich, weil es *wirkt* und Wirkung *zeigt*.

Die Handlung als sich erzählende und die Figur als sich aufführende bilden den performativen Akt: Als Tun, das sich bezeichnet und Bezeichnetes, das passiert. Handlungsdynamik und Gestaltwerdung in der Darstellung sind zweckgerichtetes Wollen, dem aber kein Formprinzip innewohnt. Im aristotelischen Sinne ist „das Werk der Zweck, die Wirklichkeit (Akt) aber ist das Werk (*ergon*)“.¹⁰²⁴ Jede Darstellung entspringt danach einem Tun (*praxis*). Als Handlung der Figur (*energeia*) will es eine ihr zugeordnete *Wirklichkeit vor Ort* erzeugen, um Wirkung in der Zeit als deren *Beständigkeit* zu hinterlassen. Kommt dieser Mechanismus in Gang, spürt der Schauspieler, *was die Figur mit ihm macht*. Zentralisierende Instanz ist dann sein Wollen, das lenkt, *bändigt* oder *negiert*

¹⁰²³ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 246. Ricoeur nennt es „Porträt“ und „eigene Seinsweise“.

¹⁰²⁴ Aristoteles, *Metaphysik*, a. a. O., IX, 8, 1050 a 21.

(Adorno). So sieht sich das Handeln der Figur einem Weltbezug ausgesetzt, der zugleich normative Färbungen (Sollen) enthält. Über diese Seite korrespondieren Mikrokosmos der Darstellung und Makrokosmos des Dramas. Insofern spielt das Kerndramatische nicht in einer exterioren Welt, sondern ist durch diese Versicherung im phänomenalen Selbst und Dasein der eigenen Existenz zugleich im Hier und Jetzt verankert.

Indem die Textur des Dramas sich im Zuge der Vorgänge als reales Sein setzt, erweist sie sich als gestaltungsfähig und gestaltungsbedürftig. In der Konsequenz stellt sich dann die Frage nach dem Maßstab ihrer Seins-Gestaltung, nach *dem Sollen*. Denn die für die Seinsgestaltung maßgebliche praktische Freiheit des Subjekts Darsteller kann nur sinnvoll ausgeübt werden unter sinnkonstitutiven Bedingungen. Diese müssen aber nicht notwendig dem Rationalen unterstellt sein, sie können sich ebenso aus Leiblichem, Vor- und Unterbewusstem ergeben. Sollensverhältnisse sollten auf der Bühne gegenüber dem realen Sein der Vorgänge niemals abstrakt konzipiert sein. Denn Sein und Sollen reflektieren asymmetrisch das jeweils andere: Das Sein nämlich das Sollen über die ihm eigene Gestaltungsfähigkeit und -bedürftigkeit und das Sollen das Sein darüber, Maßstäbe und Sinn zu konstituieren.

In welcher Weise dem Sollen ein Sein zusteht, ist zunächst dem Selbst als Substanziellem, in zweiter Linie erst dem Subjektiven überantwortet. Es zeigt damit seine Eigen-Ständigkeit und Entscheidungs-Freiheit. Inwieweit diese auch als eine des (freien) Willens empfunden oder gesehen wird, hängt vom Status der Betrachtung ab. Seit Aischylos stoßen wir auf diese Frage im Kernbereich des tragischen Diskurses. Indem der Schauspieler vormacht, wie Gestaltung des Anderen und Bewahrung des Selbst zu vereinbaren sind, steht sein Spiel für jene *conditio humana*, die Ursache für die Entwicklung des Einzelnen wie der Gattung ist. Deshalb *dient* er nicht Drama oder Text für deren Verwirklichung auf der Bühne, sondern diese ermöglichen ihm seine spezifische Wirklichkeit *in der Figur* als deren *Wirken in der Zeit*. Primäres Ziel seiner individuellen Darstellung ist demnach nicht die Aufführung einer Geschichte, sondern deren Szenarium ist Matrix für *Gestalten seines Selbst*.

7 Literatur:

- Aaron, Raymond, *Hauptströmungen des soziologischen Denkens*, Köln 1971, Hamburg 1979.
- Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften* in 20 Bänden, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz, Frankfurt am Main 1970-1986.
- , *Negative Dialektik*; G S 6, Frankfurt am Main 1966.
 - , *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, G S 10, Frankfurt am Main 1951.
 - , *Drei Studien zu Hegel*, G S 5, Frankfurt am Main 1971.
 - , *Noten zur Literatur*, G S 11, Frankfurt am Main 1974.
 - , „Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie“, G S 14, Frankfurt am Main 1973.
 - , *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1963/3.
 - , *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, stw., Frankfurt am Main 1970.
- Angehrn, Emil, *Die Überwindung des Chaos. Zur Philosophie des Mythos*, Frankfurt 1996.
- Antoine, André, *Meine Erinnerung an das Théâtre Libre*, Berlin 1960.
- Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*, übers. v. Gerd Henninger, Frankfurt am Main 1969.
- , *Die Nervenwaage und andere Texte*, aus d. Franz. übertr. von Dieter Hülsmanns und Friedolin Reske, Frankfurt am Main 1964.
- Assheuer, Thomas, „Spekulative Askese. Der Hegel-Kongress in Stuttgart“, in: DIE ZEIT, Nr. 23/2005, S. 65.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, München 1982/7.
- Austin, John L., *Gesammelte philosophische Aufsätze*, übers. u. hrsg. v. Joachim Schulte, Stuttgart 1986.
- , *How to do things with words*, Oxford 1962; *Zur Theorie der Sprechakte*, dt. Bearb. v. Eike von Savigny, Stuttgart 1979.
 - , „Performative Äußerungen“, in: *Gesammelte philosophische Aufsätze*, übers. u. hg. v. Joachim Schulte, Stuttgart 1986.

- Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 2001.
- Ball, Hugo, *Die Flucht aus der Zeit*. Leipzig 1927.
- Barba, Eugenio, *The Floating Islands*, Holstebro 1979; dt. *Jenseits der schwimmenden Inseln*, Schwerte 1983.
- , „Was ist Theateranthropologie?“ in: *Flamboyant. Schriften zum Theater*, Heft 3: *Das lernen zu lernen*. ISTA Internationale Schule für Theateranthropologie, S. 15-16.
- , „Wiederkehrende Prinzipien“ (*Recurring Principle*), aus dem Engl. von Petra Schreyer, in: W. Pfaff u. a. (Hrsg.), *Der Sprechende Körper*, a. a. O., S. 77-98.
- Barthes, Roland, *Die Lust am Text*, aus d. Franz. v. Traugott König, Frankfurt am Main 1974.
- , *Mythen des Alltags*, übers. v. H. Schäffel, Frankfurt am Main 1976.
- Baumgart, Christa, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek bei Hamburg 1966.
- Bernadete, S., „Khrè und dei in Plato and others“, in: *Glotta* 43, Göttingen 1965, S. 285-298.
- Beck, Julien, „Theater in diesen harten Zeiten“, in: *Theater heute*, Jg. 1968, Nr. 5, S. 13-15.
- Behrens, Peter, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols*. Leipzig (Eugen Diederichs) 1900.
- Belgrad, Jürgen, *Identität als Spiel*, Opladen 1992.
- Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hrsg.), *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Opladen 1998
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften* (Werkausgabe) in 7 Bänden, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974.
- , „Goethes Wahlverwandtschaften“, in: *G S I*, 1, Frankfurt am Main 1974.
- , „Über das mimetische Vermögen“, *G S II*, Frankfurt am Main 1980.
- , „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, *G S IV*, Frankfurt am Main 1980.
- , „Probleme der Sprachsoziologie“, *G S III*, Frankfurt am Main 1980.
- , *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main 1966.
- , *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1963.
- Benoist, Jean-Marie, „Facetten der Identität“, in: ders. (Hrsg.), *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter Leitung von Claude Levi-Strauss*, aus d. Franz. von Gottfried Pfeffer, Stuttgart 1980, S. 11-21.
- Bharucha, Rustom, „Die Kollision der Kulturen“, in: W. Pfaff/E. Keil/B. Schläpfer (Hrsg.), *Der Sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Berlin 1996, S. 217-246.

- Bierl, Anton F. Harald, *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen 1991.
- Blankenburg, Wolfgang, *Verlust der natürlichen Selbstverständlichkeit*, Stuttgart 1971.
- Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main 1959.
- Blué, Vera De, *Mensch und Maske, Betrachtungen über Jahrhunderte*, Aarau/Schweiz 1993.
- Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979.
- Böhme, Gernot, „Über die Physiognomie des Sokrates“, in: ders.; *Der „Typ“ Sokrates*, Frankfurt am Main 1988.
- Bohle, Ulrike/ König, Ekkehard, „Zum Begriff des Performativen in der Sprachwissenschaft“, in: *Paragrana* Bd. 10/1, a. a. O., Berlin 2001, S. 6-34.
- Bourdieu, Pierre, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M. 1970.
- Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1989.
- Braque, Rémi, „Zur Vorgeschichte der Unterscheidung von Sein und Sollen“, in: Buchheim/Schönberger/Schweidler, *Die Normativität des Wirklichen. Über die Grenze zwischen Sein und Sollen*, Stuttgart 2002, S. 21-34
- Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke* in 20 Bänden, Frankfurt a. Main 1963, 1964.
- , „Schriften zum Theater 1“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 15.
- , „Über den Beruf des Schauspielers“, in: ders., *Schriften zum Theater* .
- , „Über das Merkwürdige und das Sehenswerte“, *Schriften zum Theater 1* .
- , „Der Messingkauf“, in: *Schriften zum Theater 2, G W* Bd. 16.
- , „Neue Technik der Schauspielkunst“, in: ders. *Schriften zum Theater 2*
- , *Über Schauspielkunst*, Berlin 1973.
- Brook, Peter, *Der leere Raum*, aus dem Englischen von Walter Hasenclever, Berlin 1988.
- , *Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater*, aus d. Engl. von Frank Heibert, Frankfurt am Main 1994.
- , *Zeitfäden. Erinnerungen*, aus. d. Engl. Von Frank Heibert, Frankfurt am Main 1999.
- Burkert, Walter, *Wilder Ursprung, Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin 1990.
- , *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin 1972.
- Casel, Odo, „Altchristlicher Kult und Antike“, in: *Jahrbuch für Literaturwissenschaft*, Münster 1923.
- Carlson, Marvin, *Performance: a critical introduction*; London/New York 1996.
- Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das Mythische Denken*, Darmstadt 1953.

- Chomsky, Noam, *Aspekte der Syntax-Theorie*, a. d. Amerikan. übers. und hrsg. von einem Kollektiv unter Ltg. von Ewald Jung, Frankfurt am Main 1972.
 -, *Regeln und Repräsentationen*, Frankfurt am Main 1981.
- Craig, Edward G., *Über die Kunst des Theaters*, hrsg. von D. Kreidt, Berlin 1969.
- Deleuze, Gilles / Foucault, Michel, *Der Faden ist gerissen*, aus dem Franz. von Walter Seitter, Berlin 1977a.
- Danchin, Antoine, „Funktionsstabilisierung und Epigenese. Ein biologischer Ansatz zur Identitätsgenese des Individuums“, anschl. Diskussion, in: Benoist (Hrsg.), *Identität*. S. 152-162.
- Derrida, Jacques, „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders., *Limited Inc.*, übers. v. Werner Rappl, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 2001. S. 15-45.
 -, *Randgänge der Philosophie*, hrsg. von Peter Engelmann, aus d. Franz. von Gerhard Ahrens, Wien 1988.
- Descartes, René, *Meditationes de prima philosophia/Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, lat.-dt., hrsg. von Lüder Gäbe, aufgr. der Ausgabe von Artur Buchenau, Hamburg 1977.
 -, *Die Leidenschaften der Seele*, hrsg. von K. Hammacher, Hamburg 1984.
- Diderot, Denis, „Das Paradox über den Schauspieler“, in: *Ästhetische Schriften*, Bd. 2 (2), aus dem Franz. übers. von Friedrich Bessenge, Frankfurt am Main 1968. S. 481-538.
 - /Lessing, G.- E., *Das Theater des Herrn Diderot*, Stuttgart 1986.
- Diederichs, Joachim, „Zum Begriff ‚Performance‘“ In: *documenta 6*, Bd. 1, Kassel 1977, S. 281-283.
- Eco, Umberto, „Semiotik der Theateraufführung“, in: Wirth (Hrsg.), *Performance*, a. a. O., S. 262-276.
- Eisenstein, Sergej M., *Schriften. 1. Streik*, hrsg. von H. Schlegel, München 1974.
- Ekmann, Paul, „Autonomie Nervous System Activity Distinguishes among Emotions“, in: *Science 221*, 16 (Sept.)/1983, S. 1208-1210.
- Eliade, Mircea, *Myth and Reality*, New York 1968.
 -, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, aus dem Franz. von Eva Moldenhauer, Hamburg 1957.
- Elias, N. / Else, G. F., „Imitation in the 5th century“, in: *Classical philology*, Bd. 53, Heft 2, April 1958. S. 73-90.
- Emmel, Felix, *Das ekstatische Theater*. Prien 1924.
- Erasmus, *Adagia*, hrsg. von Theodor Knecht (ders. übers. u. erl.), Zürich 1984.
Etymologisches Wörterbuch der Griechen, München 1950.
- Evans-Pritchard, Edward E., *Theorien über primitive Religionen*, übers. v. Brigitte Luchesi, Frankfurt am Main 1968.

- Ferber, Rafael, *Philosophische Grundbegriffe 2* (2), München 2003.
- , „Das Normative 'ist'“, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 42, Meisenheim/ Glan 1988, S. 371-396.
- Fiébach, Joachim, *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1975.
- Fischer-Lichte Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.
- , *Geschichte des Dramas*, Bd.1. *Von der Antike bis zur deutschen Klassik*, Tübingen 1999.
- , *Semiotik des Theaters*, Bd. 1. *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983.
- , *Semiotik des Theaters*, Bd. 2. *Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen 1983.
- , *Semiotik des Theaters*, Bd. 3. *Die Aufführung als Text*, Tübingen 1983.
- /Kuba, Alexander etc. (Hrsg.), *Theater seit den sechziger Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen 1998.
- /Horn, Christian, Umathum, Sandra, Warstat, Matthias (Hrsg.), *Performativität und Ereignis*, Tübingen 2003.
- Foucault, Michel, *Schriften zur Literatur*, aus dem Franz. von Karin von Hofer und Anneliese Botond, München 1974.
- , *Die Archäologie des Wissens*, aus d. Franz. v. U. Köppen, Frankfurt am Main 1981.
- Fraenkel, Eduard, *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922.
- Fraenkel, Ernst, „Das Sein und seine Modalitäten. Etymologica und Verwandtes“, in: *Lexis* II/2, Lahr 1950/51, S. 163-204.
- Frege, Gottlieb, *Kleine Schriften*, hrsg. v. I. Angelelli, Hildesheim 1967.
- Freud, Siegmund, *Jenseits des Lustprinzips*, Studienausgabe Bd. III (10), Frankfurt am Main 1975.
- Fuchs, Georg, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin-Leipzig o. J. (1905).
- Gadamer, Hans Georg, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart 1977.
- , *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in: ders. *Gesammelte Werke*, Bd. I (6), Tübingen 1986.
- , *Poetica*, Frankfurt am Main 1977.
- Gallistl, Bernhard, *Maske und Spiegel. Zur Maskenszene des Pompejaner Mysterienfrieses*, Hildesheim 1995.
- Gamm, Gerhard, *Die Macht der Metapher. Im Labyrinth der modernen Welt*, Stuttgart 1992.
- Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph, *Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft*, Hamburg 1992.

- Gehlen, Arold (von), *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Bonn 1956.
- , *Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Frankfurt am Main 1974.
- Gelfert, Hans-Dieter, *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*, Göttingen 1995.
- Van Gennep, Arnold, *Übergangsriten, (les rites de passage)* aus d. Franz. von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt 1986.
- Gernet, Louis, *Anthropologie de la Grèce ancienne*, Paris 1968.
- Girard, René, *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*, aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruh, Münster-Hamburg 1999.
- Girshausen, Theo, *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*, Berlin 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke* in 45 Bd., Hamburger Ausgabe von 1966.
- , *Werke*, Bd. 47, Abt. I, (Weimarer Ausg. von 1887-1919), Weimar 1890.
- , *Goethes Werke*, Bd. I (12), Berlin 1974.
- Goffman, Erving, *The presentation of self in everyday life*, Cambridge 1959.
- Goldberg, Roselee, *Performance Art. From Futurismn to the Present*, New York 1988.
- Goll, Iwan, „Überdrama“, in: *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik. Katalog, Programm, Almanach*, hrsg. von F. Kiesler, Wien 1924, S. 52-59.
- Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Hassocks 1978.
- Grice, Paul, „Utterer's Meaning and Intention“, in: *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press 1991(1967), S. 117-137.
- Grönbech, Vilhelm Peter, *Hellas*, übers. v. Christiane Boehncke-Sjoeberg, Reinbek 1963.
- Grotowski, Jerzy, *Für in armes Theater*, übers. von F. Heibert, Velber 1969.
- , „Du bist jemandes Sohn“, aus dem Engl. und Franz. von H. H.Mey, in: W. Pfaff u. a. (Hrsg.), *Der sprechende Körper*, Berlin 1996, S. 201-213.
- Gugutzer, Robert, *Leib, Körper und Identität*, Wiesbaden 2002.
- Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1987.
- , *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt am Main 1973.
- , „Arbeit und Interaktion. Bemerkungen zu Hegels Jenenser Philosophie des Geistes“, in: ders.; *Technik und Wissenschaft als Ideologie*, Frankfurt a. M. 1968, S. 9-47.
- , „Universalisierungsanspruch und performativer Widerspruch“, in: Wirth (Hrsg.); *Performanz*, a. a. O., S. 159-184.

- / Luhmann, Niklas, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie. Was leistet die Systemforschung?* Frankfurt/Main 1985.
- Harrison, Jane E., *Themis, a study of social origins of Greek religion*, London 1963.
- Havelock, Eric Alfred, *Preface to Platon*, Oxford 1963.
- Hegel, Georg W. F., *Werke* in 20 Bänden (Theorie-Werkausgabe), hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1970.
- , *Vorlesungen über die Ästhetik II*, in: *Werke*, Bd. 14.
- , *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke*, Bd.3.
- , *Vorlesungen über die Philosophie und Religion II*, in: *Werke*, Bd.17.
- , *Jenenser Realphilosophie* (Natur- und Geistesphilosophie) I. *Die Vorlesungen von 1803/1804*, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Georg Lasson, Bd. XIX, Leipzig 1932.
- Heidegger, Martin, *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen 1953.
- , *Sein und Zeit*, in: ders.; *Gesamtausgabe* Bd. 2 (90), Frankfurt/M. 1977.
- Heilmeyer, Jens/Fröhlich, Pea, *NOW. Theater der Erfahrung. Material zur neuen amerikanischen Theaterbewegung*, Köln 1971.
- Heinrich, Klaus, *Parmenides und Jona. Vier Studien über das Verhältnis von Philosophie und Mythologie*, Frankfurt am Main 1992.
- Herder, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke* in 33 Bde., hrsg. Bernhard Suphan (Berliner Ausgabe 1877-1913), Nachdruck: Hildesheim 1967/68.
- , „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele“ (1774/75), in: *Werke* III (5), hrsg. von Regine Otto, Berlin/Weimar 1982.
- , „Abhandlung über den Ursprung der Sprache (1772)“, in: *Werke* II (5), Berlin/Weimar 1982.
- Herrmann, Max, „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts“, in: Helmar Klier (Hrsg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt 1981.
- Hoffmeier, Dieter, *Über das Handeln des Schauspielers auf der Bühne*, Berlin 1972.
- Holz, Arno, *Das Werk*, Berlin 1925.
- Horkheimer, Max, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Aus den Vorträgen und Aufzeichnungen seit Kriegsende*, Frankfurt am Main 1974.
- /Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1972.
- Hubert, Henri/Mauss, Marcel, „Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie“, in: Mauss, M. (Hrsg.), *Soziologie und Anthropologie*.
- Hübner, Kurt, *Die Wahrheit des Mythos*, München 1985.

- Hume, David, *A Treatise of Human Nature. Being an Attempt to introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, London 1739-40.
- , *The Natural History of Religion*, nach d. Übers. von W. Bolin, Leipzig 1909.
- Husserl, Edmund, *Husserliana: Gesammelte Werke* in 38 Bänden / auf Grund des Nachlasses veröffentlicht vom Husserl.Archiv (Louvain) unter Ltg. von H. L. M.-K. Bred.
- , *Husserliana* Bd. I, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, hrsg. Von Stephan Strasser, Haag 1963.
- , *Husserliana* Bd. III, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Erstes Buch: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, hrsg. von Walter Biemel, Haag 1950.
- , *Husserliana* Bd. IV, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Zweites Buch: *Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, hrsg. von Marly Biemel, Haag 1952.
- Iser, Wolfgang, „Mimesis und Performanz“, in: Wirth (Hrsg.), *Performanz*, a. a. O., S. 243-261.
- Jenisch, Jakob, *Lee Strasberg Schauspielerseminar. Der Darsteller und das Darstellen*, Berlin 1996.
- Jessen, Jens, „Barbarei der frommen Einfalt“, in: DIE ZEIT Nr. 49, 25. 11. 2004, S. 55.
- Jessner, Leopold, „Meine Bewerbung um die Leitung des neuen Volkstheaters in Berlin“, in: *Der neue Weg*, Berlin 1913/14, S. 1378.
- Joas, Hans, *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt am Main 1992.
- Jung, Carl/Kerényi, Karl, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Zürich 1941
- Kässens, Wend (Hrsg.), *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*, Berlin 2004.
- Kamper, Dietmar/Rittner, Volker (Hrsg.), *Zur Geschichte des Körpers. Perspektiven der Anthropologie*, München-Wien 1976.
- Kant, Immanuel, *Werke* in 12 Bänden (Theorie-Werkausgabe), hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1968.
- , *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Bd. XII.
- , *Kritik der reinen Vernunft*, 1 u. 2, Bd. III und IV.
- , *Kritik der Urteilskraft*, Bd. IX und X.
- , *Kritik der praktischen Vernunft*, Bd. V.
- , *Untersuchung über die Deutlichkeit der Grundsätze der natürlichen Theologie und der Moral* IV § 2, Bd. II.

- Kappelmacher, Alfred / Schuster, Mauritz, *Die Literatur der Römer bis zur Karolingerzeit*, Potsdam 1934.
- Kemmerling, Andres, *Ideen des Ichs. Studien zu Descartes' Philosophie*, Frankfurt am Main 1996.
- Kerényi, Karl, *Die Mythologie der Griechen*, Bd. I: *Die Götter- und Menschheitsgeschichten*, München 1964.
-, *Dionysos und das Tragische*, Frankfurt a. M. 1935.
- Kindermann, Heinz, *Theatergeschichte Europas I. Antike und Mittelalter*, Salzburg 1957.
- (Hrsg.), *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie*, Wien 1956.
- Kippenberg, Hans G./Luchesi, Brigitte (Hrsg.), *Magie. Die sozialwissenschaftliche Kontroverse über das Verstehen fremden Denkens*, Frankfurt am Main 1978.
- Kleist, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe* in vier Bänden, Frankfurt /Main 1990.
- Klier, Helmar (Hrsg.), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt 1981.
- Koch, Peter / Krämer, Sybille (Hrsg.), *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, Tübingen 1997.
- Koller, Helmut, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954.
- Kornfeld, Paul, „Der beseelte und der psychologische Mensch. Kunst, Theater und Anderes“, in: *Das junge Deutschland*, Berlin 1918/1, S. 2-7.
-, *Die Verführung*, Berlin 1916.
- Krämer, Sybille, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, Frankfurt am Main 2000.
-, „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über die Performativität als Medialität“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz*, Frankfurt am Main 2002, S. 323-346.
- /Stahlhut, Marco, „Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie“, in: *Paragrana* 10/ 1, Berlin 2001, S. 35-64.
- Krasberg, Ulrike, „Die griechische Totenklage als performative Selbstbestimmung“ (*Totenklage*), in: Schmidt, B. E. / Münzel, M. (Hrsg.), *Ethnologie und Inszenierung*, Marburg 1998, S. 349-372.
- Kristeva, Julia, *Die Revolution der poetischen Sprache*, aus d. Franz. v. Reinhold Werner, Frankfurt am Main 1978.
-, „Das Subjekt im Prozess. Die poetische Sprache“, anschl. Diskussion, in: Benoist (Hrsg.), *Identität*, a. a. O., S. 187-221.

- Kümmel, Peter, „Es geht ums Weglassen“, Interview mit Ulrich Mattes, in: DIE ZEIT, Nr.13, vom 23. 3. 2006, S. 49.
- Kutscher, Arthur, *Grundriss der Theaterwissenschaft*, München 1936 und 1949.
- Lacan, Jacques, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“, in: ders., *Schriften I*, hrsg. v. Norbert Haas, Textherst. durch Jacques-Alain Miller, Frankfurt am Main 1975.
- „Subversion des Subjekts“, in: *Schriften II*, ausgew. und hrsg. von N. Haas, Olten und Freiburg 1975a.
- Laing, Ronald D., *Das Selbst und die Anderen*, aus d. Engl. von Hans Hermann, Köln 1973.
- Lehmann, Hans-Thies, *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991.
- „Postdramatisches Theater“, Frankfurt 1999.
- „Lehrstück und Möglichkeitsraum“, in: Primavesi, P. / Mahrenholz, S., *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen 2005, S. 229-241.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Sämtliche Schriften* in 23 Bänden, hrsg. von K. Lachmann, Leipzig 1904.
- „Das Theater des Herrn Diderot“, Stuttgart 1986.
- Lévi-Strauss, Claude, *Das wilde Denken*, aus d. Franz. von Hans Naumann, Frankfurt am Main 1973.
- „Der nackte Mensch“, Übers. Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main 1975.
- „Der Weg der Masken“, Übers. E. Moldenhauer, Frankfurt am Main 1977.
- „Der Blick in die Ferne“, übers. von Hans-Horst Henschen und Joseph Vogl, mit ein. Bildanteil von Anita Albus, München 1985.
- Lichtenberg, Georg Christoph, „Über Physiognomik. Wider Physiognomen“, in: ders., *Schriften und Werke*, hrsg. von W. Promies, Bd. 3, München 1994.
- Mahrenholz, Simone, „Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurablen. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität“, in: P. Primavesi / S. Mahrenholz (Hrsg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, a. a. O.
- Marcel, Gabriel, „Phänomenologische Bemerkungen über das Sein in der Situation“, in: ders., *Schöpferische Treue*, übertr. von U. Behler, Zürich 1961.
- „Sein und Haben“, übertr. von Ursula Behler, Paderborn 1954.
- Mauss, Marcel, *Soziologie und Anthropologie I. Theorie der Magie/Soziale Morphologie und*
- „Soziologie und Anthropologie II. Gabentausch/Soziologie und Psychologie/Todesvorstellungen/Körpertechniken/Begriff der Person“, hrsg. v. Wolf Lepenies und Henning Ritter, München 1975.

- Mead, George Herbert, *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*, hrsg. von Charles W. Morris, Frankfurt am Main 1968.
- , *Philosophie der Sozialität. Aufsätze zur Erkenntnisanthropologie*; hrsg. von Arthur Morphy, Frankfurt am Main 1969.
- Meier, Christian, *Athen. Ein Neubeginn der Weltgeschichte*. Berlin 1993
- Merleau-Ponty, Maurice, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hrsg. und m.e.Vorwort vers. von Claude Lefort, aus d. Franz. von R. Giuliani und B. Waldenfels, München 1986.
- , *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. von R. Boehm, Berlin 1965.
- Metzinger, Thomas, *Die Selbstmodell-Theorie der Subjektivität: Eine Kurzdarstellung in sechs Schritten*, frei verfügbare elektronische Zusammenfassung vom 18. 11. 2005.
- Meyerhold, Wsewolod, *Theaterarbeit 1917-1930*. Hrsg. v. Rosemarie Tietze, München 1974
- / A. I. Tairow / J. B. Wachtangow, *Theateroktober*, hrsg. v. L. Hoffmann und D. Wardetzky, Frankfurt 1972,
- Moholy-Nagy, Laslo, „Theater, Zirkus, Varieté“, in: O. Schlemmer/L. Moholy-Nagy/F. Molnar, *Die Bühne im Bauhaus*, Reihe: Neue Bauhausbücher (Bauhausbücher 4, S. 7-85), hrsg. von Hans M. Wingler, Mainz und Berlin 1965, S. 45- 60.
- Montaigne, Michel Eyquem de, *Essais*, ausgewählt und übersetzt von H. Lüthy, Zürich 1953.
- Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 12 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1967.
- , *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: *Werke*, Bd. I.
- Nitsch, Hermann, *Orgien Mysterien Theater*, Darmstadt 1969.
- Olschanski, Reinhard, *Maske und Person*, Göttingen 2001.
- Otto, Walter Friedrich, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt am Main 1960.
- , *Die Götter Griechenlands: Das Bild des Göttlichen im Spiegel des Griechischen Geistes*, Frankfurt am Main 1947 (3).
- Paragrana.** *Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte und Gertrud Lehnert unter Mitarbeit von Maren Leidenberger, Bd. 7 (1998) Heft 1 *Kulturen des Performativen*. Heft 2 *Jenseits* Bd. 10 (2001) Heft 1 *Theorien des Performativen* Heft 2 *Horizontverschiebung – Umzug ins Offene* Bd. 11 (2002) Heft 1 *((v)er)SPIEL(en). Felder – Figuren – Regeln*, Berlin.
- Petersen, Christoph, *Ritual und Theater*, Tübingen 2004.

- Pfaff, Walter/Keil, Erika/Schlöpfer, Beat (Hrsg.), *Der Sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, Berlin 1996.
- Piaget, Jean, *Nachahmung, Spiel und Traum*, übers. L. Montada, Stuttgart 1969.
- Piscator, Erwin, *Das politische Theater*, neu bearb. F. Gasbarra, Reinbek 1963.
- Plessner, Helmuth, *Zwischen Philosophie und Gesellschaft. Ausgewählte Abhandlungen und Vorträge*, Bern 1953
- , „Zur Anthropologie des Schauspielers“, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. VII (10), hrsg. v. Günter Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströker, Frankfurt am Main 1982. S. 399-418.
- , „Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens“, *GS VII, Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt am Main 1982, S. 201-387.
- , *Die Stufen des Organischen*, Berlin/New York 1975.
- , *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt am Main 1970.
- , „Spiel und Sport“, in: *Sport und Leibeserziehung. Sozialwissenschaftliche, pädagogische und medizinische Beiträge*, hrsg. von Helmuth Plessner, Hans-Erhard Bock und Ommo Grupe, München 1967, S. 17-27.
- Pörtlner, Paul, *Experiment Theater*, Zürich 1960.
- , *Literatur-Revolution 1910-1925*, I (2), Neuwied, Berlin 1961.
- Popper, Karl, *Objektive Knowledge. An Evolutionary Approach*, Oxford 1972.
- Primavesi, Patrick/Mahrenholz, Simone (Hrsg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Reihe: *Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung*, Bd. 1, hrsg. von H.-Th. Lehmann und B. Lindner, Schliengen 2005.
- Reinhardt, Max, *Schriften*, hrsg. von Hugo Felting, Berlin 1974.
- Rellstab, Felix, *Handbuch Theaterspielen*, Band 1, 2 + 3, Wädenswil 1994.
- Riccoboni, Francesco, *Die Schauspielkunst*, übers. v. G. E. Lessing, Berlin 1954.
- Ricoeur; Paul, *Das Selbst als ein Anderer*, aus dem Franz. von Jean Greisch mit Thomas Bedorf und Birgit Schaaff, München 1996.
- , „Hermeneutik der Symbole und philosophische Reflexion I“, in: ders., *Hermeneutik und Psychoanalyse. Der Konflikt der Interpretationen II*, übers. von J. Rütsche, München 1974.
- , *Die lebendige Metapher*, übers. v. R. Rochlitz, München 1986.
- , *Zeit und Erzählung*, Bd. III: *Die erzählte Zeit*, übers. v. A. Knop, München 1991.
- , *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, übers. v. E. Moldenhauer, Frankfurt am Main 1969.
- Ritter, J./Gründer, K. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 9, Basel 1995.

- Rittner, Volker, „Handlung, Lebenswelt und Subjektivierung“, in: Kamper, D./ Rittner, V. (Hrsg.), *Zur Geschichte des Körpers. Perspektiven der Anthropologie*, München-Wien 1976, S. 13-66.
- Rohde, Erwin, *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg 1898.
- Rousseau, Jean-Jaques, *Schriften*, Bd. I (2), hrsg. v. Henning Ritter, München/Wien 1978
- , *Die Bekenntnisse*. Vollständige Ausgabe, übers. von Alfred Semerau, München 1981.
- Schechner, Richard, *Theateranthropologie*, übers. v. Susanne Winnacker, Hamburg 1990.
- , „Die Vielfalt der Performance“ (Magnitudes of Performance), übers. von Christiane Landgrebe, in: W. Pfaff u. a. (Hrsg.), *Der sprechende Körper*, a. a. O., S. 49-62.
- , „Performer-Trainer interkulturell“ (*Performer Training Interculturally*), aus dem Engl. von P. Schreyer, in: W. Pfaff u. a. (Hrsg.), *Der Sprechende Körper*, S. 123-141.
- , „Ritualtheater“, in: Jens Heilmeyer / Pea Fröhlich, *NOW. Theater der Erfahrung. Material zur neuen amerikanischen Theaterbewegung*, Köln 1971, S. 192 f.
- Schelling, Friedrich Wilhelm J. (von), „Philosophie der Kunst“, in: *Sämtliche Werke* Bd. V. (14), Stuttgart/Augsburg 1856-1861 (1857).
- , „Philosophie der Mythologie“, in: *Sämtliche Werke*, Abt. 2, Bd. II (2), Stuttgart, Augsburg 1857.
- Schiller, Friedrich, *Schillers Sämtliche Werke* (Säkular-Ausgabe), Stuttgart und Berlin 1904.
- , *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart 1970.
- Schlemmer, Oskar, *Briefe und Tagebücher*, hrsg. von T. Schlemmer, München 1958.
- , „Tänzerische Mathematik, Mensch und Kunstfigur, Bühne und Bauhaus. Drei Aufsätze“, in: *Vivos voco*, hrsg. von R. Woltereck u. J. Urban. 5 (1926), Heft 8/9, S. 279-281, 282-292, 292-293.
- Schmidt, Bettina E./ Münzel, Mark (Hrsg.), *Ethnologie und Inszenierung. Ansätze einer Theaterethnologie*, Marburg 1998.
- Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt 1985.
- Schneider, Manfred, *Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München-Wien 1986.

- Schramm, Helmar, *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin 1996.
- Schreyer, Lothar, „Das Bühnenkunstwerk“, in: *Der Sturm*, 7. Jg. (8/1916), Heft 5, S. 50-51.
- , *Expressionistisches Theater*, Hamburg 1948.
- Schumacher, Eckhard, „Performativität und Performance“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz*, a. a. O., S. 383-402.
- Searle, John R., „Eine Taxonomie illokutionärer Akte“, in: ders., *Ausdruck und Bedeutung*, Frankfurt am Main 1982 (1979), S. 17-50.
- , *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*, Frankfurt/Main 1971.
- Shakespeare, William, *Sämtliche Werke*, ins Dt. übertr. u. a. von August Wilhelm Schegel, Dorothea und Ludwig Tieck und Wolf Graf Baudissin, Wiesbaden (R. Löwit, o. J.).
- , *The complete works*, General ed. Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford 1988.
- Simmel, Georg, *Gesamtausgabe* in 20 Bd., hrsg. v. Ottheim Rammstedt, Frankfurt am Main 1992-2004.
- , *Vom Realismus in der Kunst. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908/2*, Bd. 8 (20)
- , „Skizze einer Willenstheorie“, in: *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*, Bd.5 (20)
- , „Zur Philosophie des Schauspielers“ (1923), Bd. 20 (20).
- , *Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse*, Frankfurt 1968.
- Sörbom, Göran, *Mimesis and art. Studies in the origin and early development of an aesthetic vocabulary*, Uppsala 1966.
- Sonntag, Susan, *Im Zeichen des Saturn*, Essays, München, Wien 1981.
- Stadelmaier, Gerhard, „Shakespeares Tochter“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 18 vom 22.1. 2004, S. 31.
- Stanislawski, Konstantin S., *Ausgewählte Schriften* 1, 1885 bis 1924.
- , *Ausgewählte Schriften* 2, 1924 bis 1938, hrsg. von Dieter Hoffmeier, Berlin 1988.
- , *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, Bd. 1, Berlin 1988.
- , *Die Arbeit des Schauspielers an seiner Rolle*, Bd. 2, Berlin 1988.
- Steinbeck, Dietrich, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.
- Stollberg, Arne, „'Strom der Empfindung', vom Maß des Auges begrenzt. Rhythmus und Form in der Ästhetik Johann Gottfried Herders“, in: Prima-

- vesi, P./ Mahrenholz, S. (Hrsg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen 2005.
- Strasberg, Lee, *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, Berlin, 1994.
- Strindberg, August, „Anmerkungen zu Fräulein Julie“, in: ders., *Elf Einakter*, München und Leipzig 1917.
- Tairow, Alexander I., *Das entfesselte Theater* (Neudr. d. Ausgabe v. 1923), Köln/Berlin 1964.
- Terayama, Shuji, *Theater contra Ideologie*, hrsg. v. M. Hubricht, Frankfurt am Main 1971. *Theater der Nationen*, Katalog Hamburg 1979.
- Thomson, George, *Die ersten Philosophen*, übers. Hans-Georg Heidenreich und Erich Sommerfeld, Berlin 1968.
- Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, aus dem Engl. von Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt am Main 1989.
- , *The Anthropology of Performance*, New York 1987.
- , „Theaterspielen im Alltagsleben und Alltagsleben im Theater“, in: W. Pfäff u. a. (Hrsg.), *Der Sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie*, a. a. O., S. 99-119. Vernant, Jean-Pierre, *Zwischen Mythos und Politik. Eine intellektuelle Biographie*, aus d. Franz. v. Lis Künzli und Horst Günther, Berlin 1997.
- , *Der maskierte Dionysos. Stadtplanung und Geschlechterrollen in der griechischen Antike*, a. d. Franz. von Horst Günther, Berlin 1996.
- Veyne, Paul, *Glaubten die Griechen an ihre Mythen?* Frankfurt 1987.
- Waldenfels, Bernhard, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt am Main 2000.
- Weiler, Christel, „Performance als Gabe“, in: *Paragrana* 7/1, S. 155-164.
- Wellmer, Albrecht, *Endspiele. Die unversöhnliche Moderne. Essays und Vorträge*, Frankfurt am Main 1993.
- Wetzels, Manfred, *Praktisch-Politische Philosophie*. Erster Band: „Allgemeine Grundlagen“ 2.0.1.1., Würzburg 2004.
- Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von, *Der Glaube der Hellenen*, I-II, Berlin 1931/32.
- , *Berliner Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften* von 1916.
- Wilpert, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1969.
- Wingler, Hans Maria, *Das Bauhaus 1913-1933 Weimar, Dessau, Berlin*, Köln 1962.
- Wirth, Uwe (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002.

- , „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: ders. (Hrsg.), *Performanz*, S. 9-62.
- Wolf, Friedrich, „Vom Untergang der Sprache“, in: *Die neue Schaubühne*, 1919/1, S. 13 ff.
- , „Wort und Gebärde“, in: Pörtner, *Literatur-Revolution 1910-1925 I*, Neuwied 1960.
- Zimmer, Heinrich, *Philosophie und Religion Indiens*, Frankfurt 1988.

Quellenliteratur Antike und Mittelalter:

- Werner, Oskar (Hrsg.), *Aischylos. Tragödien und Fragmente*, übers. von Oskar Werner, München 1959.
- Mette, Hans Joachim (Hrsg.), *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin 1959.
- Alexander von Aphrodisias, (*Über das*) *Schicksal*, zit. n. *Alexandri scripta minora reliqua, Supplementum aristotelicum*, 2. Bd., 1. Teil, Berlin 1872.
- Macdowell, Douglas, *Andokides on the Mysteries*, Oxford 1962.
- Capps, E./ Page, T. E./Rouse, W. H. D. (Hrsg.), *The Greek Anthology II* (vol. V), Trans. W. R. Paton, London 1919.
- Philostratus, *The Life of Appolonius of Tyana*, Translation by F. C. Conybeare, London 1907.
- H. Deiters, *De Aristidis Quintiliani doctrinae fontibus* (Programm des Kgl. Gymnasiums zu Düren über das Schuljahr 1869/70).
- Flashar, Hellmut (Hrsg.), *Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung*. Begründet von Ernst Grumbach (Berliner Akademie-Ausgabe), Übersetzer: F. Dirlmeier, Ch. Rapp, E. Schütrumpf u. a., Darmstadt 1965-2002
- , *Rhetorik*, Bd. 4,1 und 4,2, übers. von Christof Rapp, Darmstadt 2002..
- , *Nikomachische Ethik*, Bd. 6, übers. von F. Dirlmeier, Darmstadt 1979.
- , *Physikvorlesung (Physik)*, Bd. 11, übers. v. Franz Dirlmeier, Darmstadt 1979.
- , *Politik*, Bd. 9,1 und 9,2, übers. von Eckart Schütrumpf, Darmstadt 2005.
- , *Über die Seele*, Bd. 13, übers. von Willy Theiler, Darmstadt 1979.
- Rolfes, Eugen (Übers.), *Aristoteles' Metaphysik*, in: Philosophische Bibliothek. Bd. 2 u. 3, Leipzig 1904.

- Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. u. hrsg. von M. Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- , *Poetik*, übers. von Olaf Gigon, Stuttgart 1982.
- Augustinus, Aurelius, *Bekenntnisse*, übers. v. Wilhelm Thimme, München 1982.
- Bernhart, J. (Hrsg.), Augustinus, *Confessiones, Lib. Primus, cap. X.*, München 1955.
- Herodot, *Das Geschichtswerk*, übers. von Theodor Braun, Frankfurt 2001.
- Hesiod, *Werke und Tage*, übers. von Albert von Schirnding, München 1991.
- , *Theogonie*, aus dem Griech. von Theodor Braun, Leipzig 1927.
- Degani, Hentzius (Hrsg.), *Hipponactis. Testimonia et Fragmenta*, Leipzig 1983.
- Jacoby, Felix (Hrsg.), *Die Fragmente der griechischen Historiker*, 2. Teil: *Zeitgeschichte*, Berlin 1929.
- Homer, *Ilias*, übers. Roland Hampe, Stuttgart 1979.
- , *Odyssee*, übers. Roland Hampe, Stuttgart 1979.
- Michel Eyquem de Montaigne, *Essais*, übersetzt von H. Lüthy, Zürich 1953.
- Breitenbach, Hermann (Hrsg. u. Übers.), *Publius Ovidius Naso. Metamorphosen*, Zürich 1958.
- Capps, Page, Rouse (Hrsg.), *Pausanias. Description of Greece*, Transl. W. H. S. Jones, London 1917.
- Pfeiff, Karl Arno (Hrsg. und Übers.), *Pindar*, Tübingen 1997.
- Eigler, Gunther (Hrsg.), *Platon. Werke in acht Bänden*, übers. v. F. Schleiermacher, H. Müller, K. Schöpsdau, Darmstadt 1970-1981.
- , *Gorgias*, in: Werke, Bd. 2, übers. von Friedrich Schleiermacher, 1973.
- , *Phaidon. Das Gastmahl*, in: Werke Bd. 3, übers. von F. Schleiermacher, 1974.
- , *Politeia/der Staat*, in: Werke, Bd. 4, übers. von F. Schleiermacher, 1971.
- , *Phaidros*, in: Werke, Bd. 5, übers. von F. Schleiermacher, 1983.
- , *Theaitetos. Der Sophist/Sophistes*, in: Werke, Bd. 6, übers. F. Schleiermacher, 1970.
- , *Timaios*, in: Werke, Bd. 7, übers. von H. Müller und F. Schleiermacher, 1972.
- , *Gesetze/Nomoi*, Buch I-VI, in: Werke, Bd. 8/1, übers. von Klaus Schöpsdau, 1977.
- , *Gesetze/Nomoi*, Buch VII-XII, in: Werke, Bd. 8/2, übers. von Klaus Schöpsdau und Hieronymus Müller, 1977.
- Capps, E. / Page, T. E. e. a. (Hrsg.), *Plutarch's Lives*, (I-XI), Transl. vol. IX Bernadotte Perrin, London 1920.
- Sophokles, *König Ödipus*, übersetzt von Ernst Buschor, München 1954.

- , *Antigone*, übers. von Wilhelm Kuchenmüller, Stuttgart 1955.
- Thomas > de Aquino <, *Summa contra gentiles autographi deleta summa theologiae*, in: *Opera omnia*, Bd. II (VII), hrsg. von Roberto Busa, Stuttgart-Bad Cannstadt 1980.
- Rolfes, Eugen, *Die Philosophie des Thomas von Aquin* (Auszüge), Hamburg 1977, (Nachdruck von 1920).
- Diels, Hermann/Kranz, Walter, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Griechisch und Deutsch, hrsg. von Walter Kranz, Zürich 1966.
- Kühner, Raphael (Hrsg.), *Xenophons Memorabilien*, Leipzig o. J. (Hannover 1857).