

BERNHARD WALDENFELS

DIE BÜHNE ALS BRENNPUNKT DES GESCHEHENS

An der erstaunlichen Tatsache, dass traditionelle Konzeptionen einer Theaterkunst, die sich doch selbst als Bühnenkunst bezeichnet, auf die Bühne nur bei­läufig oder gar nicht zu sprechen kommen, ist die Philosophie nicht ganz schuldlos. In der heutigen Welt des Theaters hat sich daran offensichtlich vieles geändert, teilweise trifft dies auch auf die Sichtweise der Philosophie zu. Beginnen wir mit einem kurzen Rückblick, in dem einige Leitlinien skizziert werden und nach den Gründen für die so auffällige Missachtung der Bühne gefragt wird.

Proömium: Die missachtete Bühne

Unser Proömium beschränkt sich auf theaterphilosophische Aperçus, die sich in weitem Maße auf die aristotelische *Poetik* stützen. Diese grundlegende Schrift entstand in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr., also etwa hundert Jahre nach der Blütezeit der griechischen Tragödie. Für den nicht überlieferten Teil, der dem Lächerlichen in der Komödie gewidmet war, hat Umberto Eco in seinem Roman *Im Namen der Rose* eine fiktive Rolle erdacht. Es bleibt der vorliegende Traktat über die Tragödie. Dort werden in Kapitel 6 die Kernbegriffe der aristotelischen Tragödienkonzeption aufgeführt. Aufseiten des Produzenten, des „Poeten“, wörtlich des „Machers“ finden wir die *Mimesis*, also die Nachahmung oder Darstellung, aufseiten der Zuschauer die *Katharsis*, also die Reinigung der Affekte oder von den Affekten.¹ Der Aufbau der Tragödie enthält folgende Grundkomponenten: den *Mythos* (die Fabel, den Plot), der als eine konfigurierende Zusammenstellung von Begebenheiten verstanden wird; das *Ethos*, das den Charakter der Figuren ausmacht; die *Dianoia* als die Absicht und Einsicht der Beteiligten; die *Lexis* als Sprechweise, als Diktion; das *Melos*, dessen Musikalität sich zählbar im Versmaß, tänzerisch im Versfuß äußert – und *last and least* die *Opsis*, die das Sehen und wie in unserem Fall auch das Aussehen bedeutet. Erst an letzter Stelle kommt das Spektakuläre, die *appearance*, wie es bei dem englischen Übersetzer und Herausgeber Bywater heißt. All das also, was die Zuschauer vor Augen haben.

¹ Die Behandlung der Frage ob der griechische Genitiv τῶν παθημάτων in einem objektiven oder einem separativen Sinne zu verstehen sei, füllt ganze Bibliotheken; vieles spricht für die erste Variante, die einen medizinischen Beiklang hat und keine moralische Triebbekämpfung anzeigt.

Hierzu zählen Bühnenausstattung, Kostüme, Masken, Bühnenbilder und Ähnliches.²

Entscheidend für diese Hintanstellung des Bühnenhaften ist die Art und Weise der Bewertung. Das Bühnenhafte trägt zwar psychagogisch zur Wirkung bei, indem es die Anteilnahme der Zuschauer weckt, wachhält und steigert, doch von allen erwähnten Komponenten entfernt es sich am stärksten von der maßgebenden Dichtkunst. Als das Kunstloseste (ἀτεχνότατον) fällt es in den Zuständigkeitsbereich des Bühnenbildners, der lediglich die Ausrüstung und das nötige Zubehör (σκεῦδος) liefert. Die Wirkung der Tragödie ist auf solche Dinge nicht angewiesen, sie kommt auch ohne Wettkampf – ohne den „Kampf der Wagen und Gesänge“ – und ohne Schauspieler zustande. Ähnlich äußert Aristoteles sich in Kapitel 14 (1453 b 1-11). Furcht und Mitleid entspringen in erster Linie und in vorzüglichem Maße dem Aufbau der Handlung selbst und nicht der optischen Bühnendarbietung. Die Wirkung, die der Ödipus-Mythos hervorbringt, stellt sich auch beim bloßen Hören ein, ohne dass wir das Gehörte zu sehen bekommen. Das Furchterregende (φοβερόν) unterscheidet sich darin vom Monströsen, Wunderlichen (τερατώδες), also auch von den Gaukelspielen der Jahrmärkte. Das Wort „Bühne“ (σκήνη) kommt gar nicht vor, außer in der beiläufigen Form der sophokleischen „Skenographie“ (1449 a 18). Ähnlich ergeht es dem Regisseur; er tritt ganz zurück hinter den Geldgeber, der pflichtgemäß für die Choregia, für die Ausstattung und den Unterhalt des Chores aufzukommen hatte. Diese beschränkte Sichtweise fügt sich in den allgemeinen Rahmen der Poetik als einer Wortkunst, die sich an die Tonkunst anlehnt und dem Bildnerischen nur in der Sprache Zugang gewährt. Die Bühnenkunst steht somit ganz und gar *im Schatten der Wortkunst*, die sich sorglich von jeglichem Spektakel und Bühnenzauber fernhält.

Machen wir einen Sprung in die Moderne, die in Hegels *Ästhetik* einen eigenen Höhepunkt erreicht.³ Den Rahmen bildet weiterhin die aristotelische Poetik, die nun als *dramatische Poesie* auftritt. Dabei wird unterschieden zwischen dem Drama als dem poetischen Kunstwerk, dessen *innerer Geist* sich mit dem poetischen Wort verbündet⁴, und der *äußeren Exekution* des dramatischen Kunstwerks. Das poetische Wort gilt als der „hervorstechende Mittelpunkt“.⁵ Daraus ergibt sich eine eindeutige Stufenfolge. An erster Stelle kommt das Lesen und Vorlesen des Dramas. An zweiter Stelle folgt die Schauspielkunst, die in der Verständlichkeit der Rede gipfelt. Sie ist das „Instrument, auf welchem der Autor spielt“, der „Schwamm, der alle Farben auf-

² Die Behandlung des optischen Zubehörs (1450 b 16-20) nimmt nur knapp fünf Zeilen in Anspruch.

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, Bd. 15, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt/M., 1970.

⁴ Ebd., S. 490.

⁵ Ebd., S. 505.

nimmt und unverändert wiedergibt“.⁶ Erst an letzter Stelle kommt die sich von der Herrschaft der Poesie emanzipierende theatralische Kunst, die mit den grellen Farben bloßer Verfallserscheinungen gezeichnet wird.⁷ Die Schauspielkunst überhebt sich, indem sie verlangt: „Die Dichter sollen für sie schreiben“. Sie gilt als ephemeres Geschäft; dass die Nachwelt dem Mimen „keine Kränze flicht“, steht schon im *Wallenstein*. Die Oper glänzt mit bloßen Accessoires, mit Dekoration und der Pflege der „sinnlichen Außenseite“. Das Ballett verfällt vollends dem bloß „Märchenhaften“ und „Wunderbaren“, das schon Aristoteles beiseite schiebt; die „Bravour und Geschicklichkeit der Beine“ endet beim „Extrem des Sinnlosen und der Geistesarmut“. Pure Virtuosität ist nicht Kunst. Die Bühne als Ort und Raum des Geschehens taucht auch hier nicht auf. Die Bühnengestaltung, die dem Regisseur obliegt, beschränkt sich auf bloße Zutaten. Der Leib, in dem sich das mimetische Geschehen verkörpert, tritt nur am Rande der großen Vernunft auf, nicht wie in Nietzsches *Zarathustra* als die „große Vernunft“ selbst. Doch ähnlich wie Husserl sich einer „Philosophie von unten“ befleißigt, die sich nicht in Konzepten, Konstrukten und Argumenten verfängt, könnte man ein „Theater von unten“ reklamieren, das nicht auf populäre Anbiederung aus ist, wohl aber auf Erfahrungsnähe.

Ein letztes Beispiel entnehmen wir dem Werk von Marcel Proust. In *Im Schatten junger Mädchenblüten*, dem zweiten Band seiner *Recherche*, führt der Autor uns den Übergang vom Lese- zum Sprechtheater als eine Art Bildungserlebnis, aber zugleich als ein Bildung sprengendes Erlebnis vor Augen.⁸ Er schildert, wie der Erzähler in jungen Jahren das leibhaftige Theater für sich entdeckt. Alles beginnt mit einer empfindlichen Enttäuschung. Der Erzähler ist bereits ein begeisterter Leser von Racines Tragödie *Phädra*, er kennt ganze Partien auswendig, als er in gespannter Erwartung das Theater betritt, um das Gelesene auf ungeahnte Weise aus dem Munde der berühmten Berma, alias Sarah Bernard, zu vernehmen. Doch das Vergnügen nimmt ein plötzliches Ende, als da eine Frau die Bühne betritt und das Gelesene in ein „akustisches Medium“ eintaucht. „Ich hörte ihr zu, wie ich *Phèdre* gelesen hätte oder als ob Phädra selbst in diesem Augenblick die Dinge gesagt hätte, die ich hörte, ohne daß das Talent der Berma irgend etwas dem hinzuzufügen schien.“ Die Lage wendet sich, sobald im Zuschauerraum der Beifallssturm einsetzt: „Endlich brach in mir ein erstes Gefühl der Bewunderung durch: es wurde durch den frenetischen Beifall der Zuschauer geweckt“, als hätte die Menge ein besonderes Organ für die „Aura großer Ereignisse“.⁹ Verstärkt wird dieses Gefühl

⁶ Ebd., S. 513.

⁷ Vgl. ebd., S. 515-518.

⁸ *À la recherche du temps perdu*, hg. v. Jean-Yves Tadié, Bd. I, Paris, 1987, S. 440-442; deutsch: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, übers. v. Eva Rechel-Mertens, revidiert v. Luzius Keller, Bd. 2, Frankfurt/M., 1995, S. 32-35.

⁹ In Goethes *Gesprächen mit Eckermann* (Frankfurt/M., 1985, S. 530) findet sich unter dem Datum 27. März 1805 eine bestätigende Bemerkung: „Der gebildete Franzose sieht die klassi-

durch die acht Tage später erscheinende Zeitungskritik. Ungeachtet des monänen Einschlags, der dem Einfluss des Gesellschaftstheaters anhaftet, hat dieses Theatererlebnis etwas von einer Erweckung, deren Wirkung sich mit beträchtlicher Verzögerung einstellt. Wie wir sehen werden, bildet die Bühne nicht nur einen öffentlichen Ort, der sich deutlich von der einsamen Lesekammer unterscheidet, das Bühnengeschehen hat auch eine eigene Zeit, die alle Erwartungen sprengt.

Die folgende Revision geht aus von Gesichtspunkten und Motiven, die sich einer leiblich verankerten Phänomenologie des Ortes, des Raums und der Zeit entnehmen lassen.¹⁰ Wenn hierbei die neuerlich verkündete Wiederkehr des Raumes zum Zuge kommt, so bleibt zu fragen, welche Wiederkehr welchen Raumes einer Wiederkehr der Bühne entspricht. Bei der Annäherung an den speziellen Bühnenraum werde ich mich dementsprechend von einigen bühen-nahen Raumideen leiten lassen.

Theaterschwelle und Theaterrahmen

Ich gehe *ins* Theater – als Zuschauer; jemand arbeitet *am* Theater – als Schauspieler, Regisseur, Dramaturg, Bühnenbildner, nicht zu vergessen die „Belegschaft“, eingedenk der Mahnung Brechts: „Caesar schlug die Gallier. Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?“ Das Theater, das wir betreten, ist ein Raum von Räumen mit seinen Verschiebungen, Verschachtelungen und Enklaven. In Zeiten des Gesellschaftstheaters, wie es uns in der Romanliteratur und in Bildszenen des 19. Jahrhunderts begegnet, war die Loge ein eigener Ort für Rendezvous. Doch auch wenn die Außenwelt bis in die Theaterwelt hineinreicht, betreten wir das Theater über eine *Schwelle* hinweg, die unsere gewöhnliche Alltagswelt von der Theaterwelt als einer Sonderwelt scheidet. Schwellen bilden generell „Grenzzonen“, wo Vertrautes in Fremdes übergeht, ähnlich wie es immer wieder beim alltäglichen und allnächtlichen Einschlafen und Aufwachen geschieht, das stets eine leichte, manchmal auch eine stärkere Verwirrung hinterläßt.¹¹ Der Kleiderwechsel, wie freizügig auch immer er sich vollziehen mag, gehört ebenfalls dazu; er ist Ausdruck eines Szenenwechsels und mehr als ein gesellschaftliches Etikett.

schen Stücke seiner großen Dichter so oft, daß er sie auswendig weiß und für die Betonung jeder Silbe ein geübtes Ohr hat.“

¹⁰ Vgl. speziell Bernhard Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen: Modi leibhaftiger Erfahrung*, Frankfurt/M., 2009, S. 83-86; und ders., *Sinne und Künste im Wechselspiel: Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin, 2010, Kap. 9-10.

¹¹ Vgl. dazu Walter Benjamins Bemerkung im *Passagen-Werk*, Frankfurt/M., 1983, Bd. I, S. 167 f. Von der Schwellenidee habe ich mich wiederholt leiten lassen. Vgl. zuletzt meinen Aufsatz „Schwellenerfahrungen“, in: Jochen Achilles/Roland Borgards/Brigitte Burricher (Hg.), *Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zeiträume in Literatur und Philosophie*, Würzburg, 2012.

Was den *Theaterbau* angeht, so bildet es einen Innenraum mit mehr oder weniger durchlässigen Außengrenzen. Das gilt selbst für das Freilufttheater, das sich wie schon das griechische Amphitheater auf eigene Weise vor seiner Umwelt abschirmt. Innerhalb des Theaterraums setzt sich die Bühne vom Zuschauerraum ab. Der Übergang ist markiert durch eine *Bühnenschwelle*, die Rampe. Schließlich hebt und senkt sich der *Vorhang*, indem er nicht nur räumliche, sondern auch zeitliche Zäsuren setzt. Besagte Grenzen können mehr oder weniger scharf gezogen werden; diese Grenzziehungen sind wie alle Grenzziehungen kontingent, sie könnten auch anders ausfallen. Daraus ergeben sich je nach Geschichtsepoche und je nach Kulturbereich verschiedene Bühnentypen, etwa auf dem Weg von der Guckkastenbühne zur beweglichen Raumbühne oder in der geteilten Bühne des japanischen Bunraku-Theaters.¹²

Das Theatergeschehen organisiert sich in einer besonderen Form von *Rahmung*, wie Erving Goffman in seiner Rahmenanalyse zeigt.¹³ Es bedarf spezifischer Transkriptionsmethoden, „um ein Stück wirklicher Vorgänge außerhalb der Bühne in ein Stück Bühnenwelt zu transformieren“.¹⁴ Dies erinnert an die Funktion des Bilderrahmens, der zu Zeiten Simmels als ästhetische Grenze besondere Beachtung fand, der aber inzwischen auf neuartige Weise in den Bildprozess einbezogen wird. Goffman schließt sich an Gregory Bateson an, indem er den Rahmen als einen Rahmungsprozess fasst, geleitet von einem wechselnden Organisationsprinzip, das verschiedene Ereignisse koordiniert und sie zu einem Erfahrungsfeld zusammenfügt. Die Schlüsselfrage „What is going on here?“, die immer wieder neu zu stellen ist, wenn Ungewöhnliches geschieht, ruft nach einer solchen Rahmung. Dabei unterscheidet Goffman zwischen einem primären Rahmen, der unsere normale Erfahrung organisiert, und einem speziellen Rahmen wie dem des Theaters. Die Rahmung kann sich auch spontan und informell vollziehen wie in den *Kranichen des Ibykus*: „Die Szene wird zum Tribunal“ unter den „geflügelten Schriftzeichen“ der Kraniche am Himmel, die zum Rechtsspruch auffordern, wo die menschliche Stimme versagt.¹⁵ Selbst politische Demonstrationen weisen Züge eines schwer zu kontrollierenden Straßentheaters auf.

¹² Vgl. Waldenfels (2009), *Ortsverschiebungen*, S. 85; dazu Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München, 2008, S. 61-112.

¹³ Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, übers. v. H. Vetter, Frankfurt/M., 1980, Kap. 5.

¹⁴ Ebd., S. 158 f.

¹⁵ Zum Kranich-Motiv in der Literatur vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und europäisches Mittelalter*, 4. Aufl., Bern, 1963, S. 349; der Kranichflug wurde auch als griechisches Lambda gedeutet.

Bühne als Spiel- und Schauplatz

Die Rolle der Bühne hängt ganz entscheidend davon ab, wie der Theaterraum konzipiert ist. Das Wort „Theater“ hat die doppelte Bedeutung von Theater-spiel und Theatergebäude; ähnliches gilt für die „Szene“ als architektonisches Gerüst und als raumbildender Vorgang. Dieser Bedeutungsgehalt verkümmert, wenn der Raum entsprechend dem cartesianischen Raumschema als ein Behälter oder ein Gehäuse gefasst wird, also als etwas, das sich beliebig anfüllen oder leeren lässt. In einem solchen Raum gibt es zwar Abstände, aber keine Ferne und Nähe; ein jedes ist irgendwo an einer wechselnden Raumstelle, aber nichts ist an seinem eigenen Ort, am rechten oder am falschen Ort. Auf andere Weise gilt dies auch für den digitalen Raum. Strenggenommen gibt es keinen digitalen, sondern nur einen digitalisierten Raum; denn wird der Rückbezug auf die Raumerfahrung getilgt, so behalten wir nur physikalische Daten und Algorithmen zurück, die sich so wenig selbst verorten wie eine mathematische Gleichung. Die Bühne ist dagegen ein Ort, wo buchstäblich etwas stattfindet (vgl. *avoir lieu, to take place*). Etwas ereignet sich, tritt hervor, kommt zustande im Zuge einer eigentümlichen Orts- und Zeitbildung. Die Aufführung schafft sich selbst einen Standort, ein Umfeld, einen Boden, sie bahnt sich eigene Wege. Dieser Ort im Werden ist kein vorhandenes Etwas, er ist auch kein bloßes Konstrukt, sondern er fungiert in der Erfahrung als originäre Orientierungsinstanz. Er antwortet in elementarer Form auf die Frage „Wo?“. Wo ist Ödipus? Auf Kolonos. Die Wo-Frage ist eine Orientierungsfrage, die sich mit der Wann-Frage verbindet; denn es kann sein, dass die jeweilige Ortsangabe schon morgen hinfällig ist. Doch wer stellt die Frage, und von wo aus wird sie gestellt?

Ort und Raum

Entscheidend für eine genuine Phänomenologie des Raumes ist eine Verdoppelung des Wo in Ort und Raum. Unter *Ort*, griechisch *topos*, lateinisch *locus*, verstehe ich das Hier, wo jemand *sich befindet*, der ausdrücklich oder unausdrücklich „hier“ sagt, und dies im Gegensatz zum „dort“, wo man war, wo man möglicherweise sein wird oder wo man sein möchte. Das Hier fungiert, wie Husserl es nennt, als ein leibhafter *Nullpunkt*, der sich gleich dem Kreuzungspunkt der Koordinaten keiner Achse zurechnen lässt. Das Hier ist weder oben noch unten, weder rechts noch links, weder vorn noch hinten, weil im Hier die diversen Raumdifferenzen entspringen. Karl Bühler spricht in seiner *Sprachtheorie* ganz ähnlich vom „Hier-Jetzt-Ich“ als der *Origo* eines Zeigfeldes, die allerdings durch ein „Du“ oder „Ihr“ zu ergänzen wäre. Das Hier bildet den Ausgangspunkt für raumbildende Bewegungen, die vor und zurück, auf und ab, nach rechts oder nach links gehen. Dieser Ausgangspunkt zeigt sich, und er lässt sich zeigen mithilfe sogenannter *indexicals*, er lässt sich je-

doch nicht durch eine definitive, kontextfreie Kennzeichnung ersetzen. Die Lexis, die bei Aristoteles zum Bestand des Dramas gehört, stößt in der Deixis auf eine innere Grenze. Im Sagen zeigt sich mehr, als wir sagen. Die Performativität der Sprache, die in der Phänomenologie der Sprache ebenso wie in der Sprachpragmatik Wittgensteins zum Zuge kommt, berührt sich mit der Performanz des Theaters.

Die Verklammerung von Sagen und Zeigen lässt sich bestens illustrieren, wenn wir das *Incipit* eines beliebigen Schauspiels in Betracht ziehen.¹⁶ Nehmen wir den Anfang von Sophokles' *Antigone*: „Ismene, Schwester – teures Haupt, mir blutsverwandt! Weißt du ein Unheil, uns vererbt von Ödipus, das Zeus, schon seit wir leben, nicht an uns erfüllt?“ Die Protagonistin bezieht sich auf Theben als eine Unheilstadt, auf der ein Geschlechterfluch liegt, und dies nicht nur wie eine Pest, sonder als eine Pest, die Albert Camus in den Titel seines Romans aufgenommen hat. Die Fortsetzung im *Ödipus auf Kolonos* beginnt dann so: „Antigone, Tochter eines alten blinden Manns, in welche Gegend nun, zu welcher Männer Stadt gelangten wir?“¹⁷ Ein Einheimischer, der für den flüchtigen Fremden selbst ein Fremder ist, antwortet: „Kolonos“. Das Geschehen beginnt also an einem Fremddort der Verbannung. Oder nehmen wir Schillers *Don Carlos*: „Die schönen Tage in Aranjuez sind nun zu Ende. Eure königliche Hoheit verlassen es nicht heitrer.“ Hier beginnt alles an einem Abschiedsort. In beiden Fällen steht hinter dem Hier ein Fragezeichen, eine sichere Bleibe ist nicht in Sicht. Zusammen mit der *place identity* gerät jegliche Identität ins Wanken. Ein letztes Beispiel liefert uns Dantes *Divina Commedia*: „In der Mitte unsres Lebensweges fand ich mich wieder in einem dunklen Wald – *Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai nel una selva oscura*.“ Auch diese Wanderung durch Himmel und Hölle beginnt an einem Nicht-Ort.

Im Gegensatz zum Ort verstehe ich unter *Raum*, lateinisch *spatium*, einen Bereich, in den man sich, andere und alle Dinge *einordnet*. Handelt es sich also um zwei Arten von Raum, einen subjektiven und einen objektiven Raum, einen Raum in der ersten und einen in der dritten Person? Aristoteles unterscheidet in seiner *Poetik* zwischen dem Drama, in dem, wie etwa bei Sophokles, die dargestellten Figuren selbst als Handelnde dargestellt werden, und dem Epos, in dem, wie bei Homer, lediglich von Handelnden berichtet wird (*Poetik*, 3, 1148 a 19-24). Doch mit dieser rudimentären Unterscheidung ist es nicht getan. In der selbstbezüglichen Rede, die in der Anrede zugleich als fremdbezügliche Rede auftritt, kommt es zu einer Ortsverdoppelung. „Hier“, der wandelbare Ort des Aussagens, ist nicht identisch mit dem Ort der Aussage: „Auf Kolonos“. Für das „Jetzt“ gilt Ähnliches. Orts- und Zeitangaben

¹⁶ Ich habe an anderer Stelle auf die Anfangs- und Endproblematik zurückgegriffen, um das Un-erzählbare im Erzählen zu problematisieren. Vgl. Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt/M., 2004, Kap. III.

¹⁷ Die Übersetzung der Zitate von Sophokles stammt von Roman Woerner: Sophokles, *Tragödien*, Leipzig, 1942.

können falsch und mehr oder weniger genau sein, während „Hier“ und „Jetzt“ als leibhaftige Origo der Rede, diesseits von wahr und falsch fungieren. Den gespaltenen Raum, der sich daraus ergibt, bezeichne ich als *Ortsraum*. Diese Doppelheit entspricht dem Leibkörper, für den – frei nach Plessner – gilt: Ich *bin* am Ort und *habe* einen Raum. Damit nimmt der Eigenort Züge eines Fremddortes an; denn ich bin nie ganz und gar hier. Ich befinde mich hier und zugleich anderswo an einer anderen Stelle; ich bin nicht nur dort, wo ich selbst sein könnte, sondern zugleich dort, von wo aus mich etwas trifft, was ich mir nicht eigentätig und eigenhändig zurechnen kann. Schon mein Geburtsort ist nicht schlechthin mein eigener Ort. Damit wird die Bühne, auf der die Spieler sich verorten, doppelbödig wie unsere natürliche Erfahrung. Die Doppelbödigkeit verschwände, wenn die Stimme der Schauspieler ganz und gar entleiblicht und von der körperlichen Materialität abgelöst würde. Auch die vielfältige Anonymisierung der Stimme kann nur eine Stimme von irgendwo meinen; eine Stimme von nirgendwo wäre keine Stimme mehr, sondern ein bloßer *flatus vocis*, der von einem Windhauch nicht zu unterscheiden wäre. Die Leiblichkeit setzt der Technisierung Grenzen. Ohne den Bezug auf ein leibliches Hier und Jetzt würde das verleugnete Selbst in die allzu vertraute Rolle eines gottgleichen „Weltenbetrachters“ zurückkehren. Eine überdrehte Technologie hat weiterhin ihre „theologischen Mucken“.

Raumdarstellung und Darstellungsraum

Mit der Frage nach dem Wo des Bühnengeschehens begegnet uns erneut der Unterschied von Ort und Raum. Die Bühne ist offensichtlich ein exemplarischer Ort. Sie wird dadurch zur Bühne, dass jemand dort auftritt; der Rest ist Kulisse oder Lagerhalle, also nichts weiter als ein Raum, den man benutzt. Sie wird ferner dadurch zur Bühne, dass das aufgeführte Geschehen die Aufmerksamkeit auf sich zieht und Anwesende in Zuschauer verwandelt. Doch wo ist nun Fritz Kortner, wenn er den Shylock spielt, ist er in Venedig, wo das Stück spielt, oder in Berlin, wo das Schauspielhaus steht? Und wo liegt die Insel Kolonos, die der flüchtige Ödipus betritt? Allem Anschein nach zählt für den Zuschauer der dargestellte Ort, nicht der Ort der Darstellung. Doch vielleicht kennen wir diesen Ort schon von unseren Ferien- oder Bildungsreisen. Sicherlich wäre es abwegig zu erwarten, dass Theaterbesucher ihre Alltagserfahrungen zurücklassen wie ein lästiges Gepäck. Doch die Transformation von Erfahrung in Theatererfahrung müsste auch hier besagen, dass nichts unverändert wiederkehrt. Was sich auf der Bühne abspielt, hat nicht schon einen festen Standort. Venedig? Was wäre Venedig für den Erzähler aus Prousts *Recherche* ohne das Stolpern über die ungleichen Bodenplatten im Hof der Guermantes, das auf ungeahnte Weise Erinnerungen wachruft und Venedig auf gewisse Weise neu erschafft? Spielt der *Kaufmann von Venedig* also in

Venedig, oder ist Venedig nicht umgekehrt dort, wo sich die Geschichte des Juden Shylock abspielt?

Die Bühne ist kein bloßer Teilraum, kein bloßer Ausschnitt unserer aktuellen Lebenswelt, sondern aristotelisch formuliert handelt es sich um einen mimetischen Raum, der erst im Zuge der theatralischen Mimesis entsteht. Jede Mimesis beruht auf einer *mimetischen Differenz*. Darstellungsort und dargestellter Ort, etwas das Wiener Burgtheater und das unheilvolle Theben, differieren. Die mimetische Differenz entspricht *mutatis mutandis* der ikonischen oder piktoralen Differenz, die Bildendes und Gebildetes, Materialität und Bildlichkeit voneinander absondert. Karl V. hängt nicht an der Wand der Münchner Alten Pinakothek, wenn sein von Tizian gemaltes Porträt dort hängt. Die innere Verschiebung, die den Prozess der Mimesis auszeichnet, entspringt einer Suspension der lebensweltlichen Verankerung; sie entspringt einer *theatralischen Epoché*; sie stellt eine Spezifizierung der phänomenologischen Epoché dar, mit der wir von der vorgegebenen Welt zum Wie ihrer Gegebenheit überwechseln. Der Boden, auf dem sich unser normales Leben abspielt, gerät mitsamt allen lebensweltlichen Überzeugungen ins Schwanken, er wird brüchig. Dieses Fraglichwerden des Ortes kommt in der theatralischen Darstellung selbst zum Ausdruck, wie wir gesehen haben.

Doch über dieses bruchartige Fraglichwerden hinaus bedarf es einer spezifischen Transkription und Transformation, „um ein Stück wirklicher Vorgänge außerhalb der Bühne in ein Stück Bühnenwelt zu transformieren“.¹⁸ Der Wiener Fritz Kortner, der als Schauspieler auftritt, verwandelt sich in den jüdischen Kaufmann Shylock, die Berliner Bühne verwandelt sich in das Venedig der Renaissance und so fort. Die Zuschauer machen eine entsprechende Wandlung durch. Das Gelächter über einen gelungenen Spaß unterscheidet sich vom Gelächter über den Schauspieler, der stecken bleibt oder sonst wie aus der Rolle fällt. „Im ersten Fall lacht man als Zuschauer, im zweiten als Theaterbesucher.“¹⁹ Die unerlässliche Transformation pendelt zwischen zwei Extremen. Unhaltbar ist einerseits eine Theatralisierung des Lebens nach dem Motto: „Alles ist Theater.“ Wenn für Artaud gilt: „Das Theater der Grausamkeit ist keine Repräsentation. Es ist das Leben selbst in dem, was an ihm nicht darstellbar ist – *Le théâtre de la cruauté n'est pas une représentation. C'est la vie elle-même en ce qu'elle est irréprésentable*“²⁰, so ist diese Darstellung des Nicht-Darstellbaren als ein Überschuss zu verstehen und keineswegs als unmittelbarer Ausdruck des Lebens selbst. Fragwürdig ist andererseits eine einseitige Ästhetisierung und Fiktionalisierung des Theaters, die so tut, als ginge es um ein spielerisches Als-ob, das jeden Ernst hinter sich lässt.

¹⁸ Goffman (1980), *Rahmen-Analyse*, S. 158 f.

¹⁹ Ebd., S. 150.

²⁰ Vgl. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, 1967, S. 343; deutsch: *Die Schrift und die Differenz*, übers. v. Rodolphe Gasché, Frankfurt/M., 1978, S. 353.

Theatralische Darstellung, die ihrem eigenen Anspruch auf Lebensbefragung gerecht wird, erfordert eine Realisierung im Modus der Irrealisierung, die mit dem Spiel ernst macht, indem sie die leibhaftige Gegenwart verfremdet, sie in eine „leibhaftige Abwesenheit“ verwandelt.²¹ Die Dauerfrage: „Wer und wo bin ich, wer und wo sind wir?“ entspricht der Kondition eines „nicht festgestellten Tieres“, das seinen Ort sucht und ihn nicht schon hat wie ein Tier, das seine Höhle oder sein Nest bewohnt.

Hier und anderswo

Wir drehen uns im Kreise, solange wir den Ort der Darstellung und den dargestellten Ort gegeneinander ausspielen. Ein Ausweg öffnet sich, wenn wir davon ausgehen, dass sich etwas auf der Bühne ereignet, das unsere Vorstellungen sprengt und die Horizonte der Vertrautheit durchbricht. Die Verdoppelung von Ort und Raum ruft eine zusätzlich verfremdende Wirkung hervor. Diese verstärkt sich, wenn das, was sich auf der Bühne abspielt, dem grundlegenden Zweiklang von *Pathos* und *Response* folgt.²² Redend und handelnd antworten wir auf etwas, das uns widerfährt, das uns affiziert, an uns appelliert. In diesem Sinne wäre jede Lexis und jede Praxis in einem radikalen Sinne responsiv. Die Frage, worauf das jeweilige Reden und Tun antwortet, ist dann ebenso grundlegend wie die übliche Frage, wie es zu verstehen ist und ob es wahr oder rechtens ist. Diese Annahme steht durchaus im Einklang mit dem Geschehen der antiken Tragödie, jedoch nicht unbedingt mit ihrer antiken Deutung. „Drama“ bedeutet wörtlich „Handlung“ beziehungsweise ein „Handlungsstück“. Zwar werden bei Aristoteles neben der tragenden Handlung (πράξις) auch Umstände und Begebenheiten (πράγματα) berücksichtigt, und als Unheil, Unglück und Gewalt gehört das Leiden (πάθος) zum Grundbestand der Tragödie und ihrer kathartischen Wirkung. Doch versteht man Passion und Passivität als eine Abschwächung von Aktion und Aktivität, wie es das aristotelische, aber mehr noch das moderne Denken nahelegt²³, so wohnt das Pathos keineswegs im Herzen des eigenen Redens und Tuns als ein pathischer Impuls und als ein pathischer Untergrund, von dem alles ausgeht. Ödi-

²¹ Der Ausdruck *absent en chair et en os*, der Husserls „leibhaftige Gegenwart“ in die Ferne rückt, ohne die Leibhaftigkeit preiszugeben, findet sich in Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, 1964, S. 73.

²² Diesen Gedanken, der meiner responsiven Phänomenologie zugrunde liegt, habe ich anderswo ausführlich dargelegt. Vgl. Bernhard Waldenfels, *Antwortregister*, Frankfurt/M., 1994; und zuletzt ders., *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt/M., 2006.

²³ Aristoteles arbeitet mit einer Kontinuität von *Dynamis* und *Energeia*, während Descartes die Passion als diametralen Gegensatz zur Aktion behandelt (*Leidenschaften der Seele*, Art. 73). Teilweise auszunehmen ist allerdings das platonische Denken und Schreiben, das den erotischen Aufschwung der Seele als ein Pathos fasst und so auch der Fremdheit einen stärkeren Platz einräumt, so in den Gestalten von Sokrates oder Diotima.

pus' Bekenntnis: „Meine Taten sind ja mehr erlitten als getan“²⁴ wäre dann kaum mehr als ein Eingeständnis eigener Schwäche, das durch Heldentaten der Vernunft zu überwinden ist.

Unterliegt unser Reden und Tun dagegen dem Zweiklang von *Pathos* und *Response*, so besagt dies, dass es im radikalen Sinne anderswo beginnt und dass etwas auf uns zukommt. Aus der griechischen Tragödie kennen wir dieses *Pathos* als etwas, das uns widerfährt und das uns in Form von Furcht und Mitleid in Mitleidenschaft zieht. Es lässt sich weder auf frei gestaltete Handlungen und Reden von Akteuren noch auf das willkürliche Interesse von Zuschauern reduzieren. Die Geschichte des Ödipus kann bei all ihrer Besonderheit paradigmatisch verstanden werden, wenn man unter Verhängnis ein radikales Widerfahrnis versteht, das eigene Antworten hervorruft, und nicht etwa eine fatalistische Außensteuerung, die den Menschen mundlos und zum Spielball der Götter oder des Schicksals macht. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass der Schauspieler im Griechischen, anders als in den lateinisch geprägten Sprachen, nicht als „Handelnder“ (*actor*) auftritt, sondern als „Antwortender“, als Respondent (ὕποκριτής). Schon die eigene Stimme hat eine echoartige Wirkung, indem sie fremde Stimmen durchtönen lässt. Die Stimme wird zur ganz normalen Stimme, wenn die fremden Untertöne überhört werden.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch der Bote (ἄγγελος), der als leibhaftiger Mediator auftritt und mit seiner aus der Ferne kommenden Botschaft, darunter die sprichwörtliche Hiobsbotschaft, Handlungen in Gang setzt.²⁵ Den Hintergrund dafür bildet eine radikale Orts- und Zeitverschiebung, die jedes überraschende und überwältigende Ereignis nur über eine Kluft hinweg zu uns gelangen lässt. Das gesamte Ödipus-Drama, das für Freud eine besondere Quelle der Inspiration war, vollzieht sich, ähnlich wie die therapeutische Verarbeitung eines traumatischen Ereignisses, mit uneinholbarer Nachträglichkeit. Der Anfang ist da, aber als ein entrückter Anfang, der eben deshalb eigene Wirkungen entfaltet, die nur in einer rückwärtigen Deutung als Nachwirkung zu fassen sind. Dazu gehört auch die Instanz eines Dritten, der nur indirekt in das Geschehen eingreift. Dafür steht die Rolle des antiken Chores, der warnend, bezeugend, kommentierend oder auch beschwichtigend das Geschehen begleitet. Ähnlich wie die Malerei ihre Bilder ins Bild aufnimmt, gibt es auf der Bühne Ansätze zu einem gespielten Zuschauen. Handeln und Zuschauen greifen schon hier ineinander.

Der raumzeitliche Verzug, der jedes pathisch initiierte Geschehen prägt, ist der Grund dafür, dass in aller Darstellung etwas *Undarstellbares* aufleuchtet, etwas, das zur Darstellung drängt und zur Darstellung kommt, aber sich dem direkten Zugriff entzieht. Undarstellbar ist nicht etwas Jenseitiges, sondern das

²⁴ *Ödipus auf Kolonos*, v. 266 f.: ἐπεὶ τὰ γ' ἔργα μου πεπονθότ' ἐστὶ μᾶλλον ἢ δεδρακότα.

²⁵ Zur Botenrolle im Theater siehe Hans-Thies Lehmann, „Prä-dramatische und postdramatische Theater-Stimmen“, in: Doris Kolesch/Jenny Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, 2004, S. 49-56. (= Theater der Zeit. Recherchen 21.)

Ereignis, das zur Darstellung kommt, so etwa das Leid des Ödipus und die gnadenlose Gerechtigkeit, die Shylock auf sich zieht. Ereignisse, die nicht schon einen Ort und eine Zeit haben, sondern auf der Suche nach Ort und Zeit sind, müssen nicht auf große Erzählstoffe zurückgreifen. Sie können sich in der Unalltäglichkeit des Alltäglichen einnisten, so wenn Stanislawski seinen Schauspielern aufträgt, die Floskel „*sevodna vecerom* – heute abend“ so auszusprechen, dass sie zum Kern einer Abendszene voller ungeahnter Effekte wird.²⁶

Der Entzug des Undarstellbaren schließt einen *Ortsentzug* mit ein. Das berühmte Diktum von Rimbaud: „JE est un autre“ wäre entsprechend zu ergänzen durch ein: „JE est ailleurs.“ In *Poetik 9* wertet Aristoteles die Poesie gegenüber der Historie auf, da sie nicht nur wiedergibt, wie es tatsächlich zugeht, sondern berücksichtigt, wie es hätte zugehen können. Bringt nun also der pathische Charakter des Geschehens etwas ins Spiel, das unserer eigenen Initiative zuvorkommt, so hat es die Theaterkunst, und nicht nur sie, immer auch mit Un-möglichem zu tun.²⁷

Diesseits und jenseits der Rampe

Kehren wir zurück zum Theater als einem Raum der Räume. Die Rampe trennt herkömmlicherweise Spielbühne und Zuschauerraum. Doch auch hier deuten sich Grenzen eines Repräsentationstheaters an. Wenn der Schauspieler im radikalen Sinne kein bloßer Akteur ist, sondern Patient und Respondent, so greift dies über auf die Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer. Was sich über die Rampe hinweg abspielt, lässt sich nicht mehr auf gegensätzliche Instanzen wie Aktion und Passion, Produktion und Rezeption verteilen. Die Überraschung, die jeder starken Erfahrung innewohnt, beginnt mit der Selbst-überraschung der Schauspieler, die sich wie ein Buschfeuer auf die Zuschauer übertragen kann, wenn die Aufführung über bloße Routine hinausgeht. Wenn etwas im Zwischenfeld von Bühne und Auditorium zustande kommt, so geht es nicht aus einer Absprache hervor, die zu einem Konsens führt, sondern aus einer vorsprachlichen Ko-affektion, einer gemeinsamen Affektion, die in verschiedene Richtungen ausstrahlt und verschiedene Antworten zulässt. Dieses übergreifende Zwischengeschehen erfordert ein aktives Hören, das sich nicht auf den abschließenden Applaus beschränkt, sondern mehr oder weniger in das Geschehen eingreift.

Ein solches Zwischen hat auch Kleist im Auge, wenn er in seinem Essay *Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken in der Rede* bemerkt: „Ein

²⁶ Vgl. Konstantin S. Stanislawskij, *Theater, Regie und Schauspieler*, Hamburg, 1958, S. 37-58: Der Weg zum „körperlichen Leben der Rolle“.

²⁷ Vgl. dazu meine Überlegungen in: Bernhard Waldenfels, *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, Berlin, 2012, Kap. 3.

Blick, der uns einen halbausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben.“ Der Autor verlässt den intimen Bereich der Zwiesprache und betritt die öffentliche Bühne, wenn er uns im gleichen Essay eine Szene aus der Vorgeschichte der Französischen Revolution vor Augen führt: Es ist Mirabeau, den er wie einen „Donnerkeil“ dazwischenfahren lässt mit der Versicherung, „daß wir unsre Plätze anders nicht, als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden“. Hinzu kommen unscheinbare Gesten, die beträchtliche Wirkungen auslösen können: „Vielleicht, daß es auf diese Art zuletzt das Zucken einer Oberlippe war, oder ein zweideutiges Spiel an der Manschette, was in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte.“ Diese historische Miniaturszene lässt den Leib mitspielen. So wie der Leib immer schon mehr ist als bloßer Körper, so ist das Theater immer schon mehr als bloßes Theater. Wer mag bei diesem theatralischen Staatsstreich Regie geführt haben?

Was auf der Bühne geschieht, geschieht bis zu einem gewissen Grad anonym. „Es spielt“ sollte man sagen, wie man auf Geheiß Lichtenbergs sagen sollte: „es denkt“ wie „es blitzt“. Wenn es über die Bühnenrampe hinweg zu einem Zusammenspiel kommt, so resultiert es nicht aus einem förmlichen Konsens. Schauspieler und Zuschauer antworten in vielfacher Hinsicht auf dasselbe, aber sie tun dies nicht auf dieselbe Weise. Dazu käme es nur, wenn wir es mit einem *fait accompli* zu tun hätten, bei dem nichts recht eigentlich auf dem Spiel stünde.

Literatur

- Benjamin, Walter, *Passagen-Werk*, Frankfurt/M., 1983.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und europäisches Mittelalter*, 4. Aufl., Bern, 1963.
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, 1967. (Deutsch: *Die Schrift und die Differenz*, übers. v. Rodolphe Gasché, Frankfurt/M., 1978.)
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Gespräche mit Eckermann*, Frankfurt/M., 1985.
- Goffman, Erving, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, übers. v. H. Vetter, Frankfurt/M., 1980.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Werke*, Bd. 15, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt/M., 1970.
- Lehmann, Hans-Thies, „Prädramatische und postdramatische Theater-Stimmen“, in: Doris Kolesch/Jenny Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, 2004, S. 49-56. (= Theater der Zeit. Recherchen 21.)
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, hg. v. Jean-Yves Tadié, Bd. I, Paris, 1987. (Deutsch: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, übers. v. Eva Rechel-Mertens, revidiert v. Luzius Keller, Bd. 2, Frankfurt/M., 1995.)
- Roselt, Jens, *Phänomenologie des Theaters*, München, 2008.

- Sartre, Jean-Paul, *Les mots*, Paris, 1964.
- Sophokles, *Tragödien*, Leipzig, 1942.
- Stanislawskij, Konstantin S., *Theater, Regie und Schauspieler*, Hamburg, 1958.
- Waldenfels, Bernhard, *Antwortregister*, Frankfurt/M., 1994.
- Ders., *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt/M., 2004.
- Ders., *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt/M., 2006.
- Ders., *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen: Modi leibhaftiger Erfahrung*, Frankfurt/M., 2009.
- Ders., *Sinne und Künste im Wechselspiel: Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin, 2010.
- Ders., *Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung*, Berlin, 2012.
- Ders., „Schwellenerfahrungen“, in: Jochen Achilles/Roland Borgards/Brigitte Burrichter (Hg.), *Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zeiträume in Literatur und Philosophie*, Würzburg, 2012.