

Norbert Otto Eke

Bühne als Wahrnehmungsraum. Stimme, Klang und Präsenz

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3976>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Eke, Norbert Otto: Bühne als Wahrnehmungsraum. Stimme, Klang und Präsenz. In: Norbert Otto Eke, Ulrike Haß, Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2016 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"), S. 29–46. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3976>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-24697>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

NORBERT OTTO EKE

BÜHNE ALS WAHRNEHMUNGSRAUM. STIMME, KLANG UND PRÄSENZ

Die kathartische Affektion des Zuschauers vor Augen, bringt Aristoteles im 14. Abschnitt seiner *Poetik* en passant eine Vorstellung auditiver Reizstimulation ins Spiel. Es könne „das Schauerhafte und Jammervolle“, heißt es hier, „durch die Inszenierung“ bedingt sein; es könne sich aber auch „durch die Zusammenfügung der Geschehnisse“ ergeben, was „das Bessere“ sei „und den besseren Dichter“ zeige. Eine Handlung müsse nämlich solcherart beschaffen sein, „daß jemand, der nur *hört* und nicht auch sieht, wie die Geschehnisse sich vollziehen, bei den Vorfällen Schaudern und Jammern“ empfinde – so wie es bei der Geschichte von Ödipus der Fall sei.¹

Vor dem Hintergrund dieser Textpassage irritiert die innerhalb der Theater-Mediengeschichte lange Zeit zu beobachtende Konzentration auf das Theater als *Schauraum*, die noch Derrick de Kerckhoves überaus anregende Überlegungen zum Theater als medientechnologischem Labor der Perzeptionsschulung an der Schwelle zwischen oraler Kultur und alphabetisierter Schriftkultur (*La civilisation vidéo-chrétienne*, 1990; dt.: *Schriftgeburten*, 1995) in ganz entscheidender Weise bestimmt hat. Im attischen Theater, so de Kerckhove, hätten die Zuschauer zugleich mit der Unterscheidung zwischen realer und symbolischer Handlung (die im Ritus noch vereint seien) und der Einübung eines zentralisierten Blicks (nämlich auf den klar definierten und vom Zuschauerraum abgetrennten Bühnenraum, der keine kollektive Teilnahme mehr erlaubte) die neuen Wahrnehmungsstrategien der Schriftkultur eingeübt. Während die kultische und rituelle Theaterhandlung noch eine multisensorische Teilnahme ermöglicht hätte, sei das *Spiel* regelrecht nun zum *Schauspiel* geworden, das eine dezidiert *visuelle* Perzeption erfordert habe. Dabei habe das *theatron* durch einen Vorgang der Übertragung zum Ort der Einübung eines neuen Sehens werden können. Der Zuschauer sollte hier

den sinnlichen Reichtum der Aufführung auf geistiger Ebene in eine abstrakte Ordnung übertragen. Er sollte seine Sinne gegen den Sinn (Bedeutung) eintauschen, was der umgekehrten Operation im Vergleich zur Lektüre entspricht. Dafür erhielt er als Gegenleistung vom Theater anhand von Beispielen eine Unterweisung in Methoden, wie er seine Wahrnehmungen nach kognitiven Kriterien, die von der Sequenz der Erzählung bestimmt wurden, auswählen und organisieren konnte. Er lernte, ähnlich wie der Leseanfänger, eine lineare und kau-

¹ Aristoteles, *Poetik*, Gr./Dt., übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart, 1994, S. 41-43. [Herv. N. O. E.]

sale Ordnung in einem verinnerlichten Sehfeld anzubringen, das allerdings (für den Leser wie für den Zuschauer) von einer andauernden äußeren Simulation gestützt wurde. [...] Konsequenz dieser Modifikation des Zugangs zum kognitiven Feld war, daß sich ein neuer Typus des Sehens für die Art, wie das Subjekt die Wahrnehmung seiner Beziehungen zur Umwelt organisierte, entwickelte.²

Mit dem Interesse für die Prozessualität kulturspezifischer Phänomene und die Bedeutung performativer Praktiken hinsichtlich der Aushandlung symbolischer und sozialer Ordnungen, mentaler Dispositionen, nicht zuletzt auch ästhetischer Formen, haben mittlerweile auch die nicht-visuellen Aspekte des Theaters, insbesondere akustische Phänomene, an Aufmerksamkeit gewonnen – und dies gleichermaßen unter medientechnischen, kommunikationstheoretischen, kognitionstheoretischen, ästhetischen und ethischen Fragestellungen.³ Ausführlich beforscht worden ist insbesondere dabei die Stimme, die als performatives Phänomen schlechthin gilt, wofür Doris Kolesch und Sybille Krämer im Wesentlichen fünf Aspekte verantwortlich gemacht haben: ihre Ereignishaftigkeit, ihren Aufführungs- und Verkörperungscharakter, ihr Subversions- und Transgressionspotenzial sowie ihre Intersubjektivität.⁴ Dabei ist keineswegs ausgemacht, welche – phänomenologisch betrachtet – Bewandnis es mit der Stimme nicht zuletzt im Verhältnis zum Raum auf sich hat. Ist sie als eher atopisches Phänomen begreifbar, dessen Qualität in der Unentschiedenheit besteht, oder mehr ein Hybrid, das durch die Vermischung der Register („Sinn und Sinnlichkeit, Soma und Sema, Index und Symbol“⁵) charakterisiert ist? Und in welchem Verhältnis genau stehen produktive (die klanglich oder stimmlich erzeugte Herstellung/Bereitstellung von Wahrnehmungsräumen) und rezeptive (Stimme als Erfahrung der Anwesenheit von Gegenständen, Räumen, Menschen im Raum) Anteile bei der Bestimmung des Phä-

² Derrick de Kerckhove, *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, aus dem Frz. v. Martina Leeker, München, 1995, S. 83.

³ Zur Aufmerksamkeit, die akustische Phänomene und insbesondere die Stimme in den zurückliegenden Jahren in der Forschung gefunden haben, vgl. Karl-Heinz Göttert, *Geschichte der Stimme*, München, 1998; Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin, 2001; Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin, 2002; Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, Köln, 2003; Brigitte Felderer (Hg.), *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, Berlin, 2004; Doris Kolesch/Jenny Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, 2004; Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M., 2006; Doris Kolesch/Vito Pinto/Jenny Schrödl (Hg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld, 2009; Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin, 2010; Vito Pinto, *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld, 2012.

⁴ Vgl. Doris Kolesch/Sybille Krämer, „Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band“, in: dies. (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M., 2006, S. 7-15: 11.

⁵ Vgl. Sybille Krämer, „Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über die Oralität hinaus“, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M., 2006, S. 269-295: 289-291.

nomens ‚Stimme‘? Diese in der Forschung diskutierten Fragen bilden die Hintergrundfolie für die folgenden Überlegungen zur raumpoietischen Bedeutung von Klanglichkeit und Stimmlichkeit im Theater. Abschließend beantwortet werden können sie nicht.

Räume hören

Als performative Phänomene treten Stimme und Klang ereignishaft in die Erscheinung, als „etwas, das geschieht“⁶. Hören als der Lautgebung komplementäres Phänomen wiederum ist seinerseits als Einbruch eines Anderen in den subjektiven Erfahrungsraum instantan, unmittelbar und dem Augenblick geschuldet. „Unser Hören beginnt damit“, so hat Bernhard Waldenfels diesen Wahrnehmungsvorgang beschrieben, „daß sich etwas zu Gehör bringt, sich einschleicht, uns anrührt, aufschreckt, verführt, stört und im äußersten Fall einen Hörschock oder einen Hörsturz herbeiführt.“⁷ Beides verweist auf die zeitliche Dimension von Klang/Stimme und seiner/ihrer Wahrnehmung. So wie die Stimme im *Hier* in die Präsenz tritt, so findet das Hören als sinnliche Perzeption statt im *Jetzt*, d. h. in der Gegenwart des Wahrnehmungsgeschehens.⁸

Der zeitlichen Dimension von Klang und Stimme wiederum entspricht eine räumliche. Klang und Stimme überschreiten die eng gesetzte Grenze ihres Ausgangs- und Ursprungsortes und breiten sich als Schall bis zu den Grenzen der Hörbarkeit im Raum aus, während das Hören den Wahrnehmenden innerhalb dieses Klangraums verortet. Die Lautgebung schafft mithin einen verkleinenden, an den Rändern zudem ausfransenden Wahrnehmungs- oder Hör-Raum, dessen ontologischer Status letztlich allerdings unbestimmt bleibt, da seine Zuschreibung zu den „Objekten oder Umgebungen“, von denen Klang und Stimme jeweils ausgehen, oder eben den Subjekten, „die sie erfahren“, unsicher ist.⁹ Der Hör-Raum ist m. a. W. relationaler Raum; er entsteht performativ zwischen Objekt(en) und Subjekt(en) in der Aufhebung unterscheidender Grenzziehungen zwischen Innen und Außen, Wahrnehmendem und Wahrgenommenem.

Von dieser Seite ihrer Wirkung her sind Stimmlichkeit und Lautlichkeit durchaus geeint. Im Gegensatz zu Lautlichkeit allerdings ist Stimmlichkeit an

⁶ Waldenfels (2010), *Sinne und Künste im Wechselspiel*, S. 189.

⁷ Ebd., S. 164.

⁸ Vgl. dazu Vito Pinto, „Mediale Sphären. Zur Einführung in das Kapitel [Mediale Sphären. Phonografie – Hörspiel – Medienkunst]“, in: Doris Kolesch/Vito Pinto/Jenny Schrödl (Hg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld, 2009, S. 87-98: 87.

⁹ Ich greife hier auf Überlegungen Gernot Böhmes zur Atmosphäre zurück. Vgl. Gernot Böhme, „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik“, in: ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, 7. Aufl., Berlin, 2013, S. 21-48: 22.

den Körper gebunden, geht aus ihm hervor, berührt einen anderen Körper, dringt in ihn ein. In der Verlautbarung verlängert sich der räumlich situierte Stimm-Körper in den Raum; als Entäußerung des Körpers ist Stimme aber nicht nur gegenwärtig, sie hat auch ein taktilen Moment in der Eröffnung eines leibhaftigen (körperlichen) Kontaktes.¹⁰ Umgekehrt ist das Hören kein einfacher Vorgang des Empfangens, sondern etwas, in das der Körper des Aufnehmenden einbezogen ist, was Gernot Böhme vom Hören als „leibliche[r] Anwesenheit im Raum“¹¹ hat sprechen lassen, die der Stimme als der *Artikulation* einer leiblicher Anwesenheit korrespondiere.¹² In dieser Körperlichkeit begründet liegt das, was Dieter Mersch die Ethizität der Stimme genannt hat.¹³ Sie „eröffnet den Moment des Sagens“, was als solches einen performativen Akt bezeichnet, dessen Zeitlichkeit „im Augenblick“ beruht.¹⁴ Vor allem aber wird in diesem performativen Akt „der Bogen [gespannt] zwischen der Leiblichkeit des Sprechenden und der Beziehung zum Anderen“.¹⁵

John Cage hat diese Leiblichkeit auditiver Wahrnehmungsvorgänge in seinem 1952 in New York uraufgeführten „Silent Piece“ 4‘33“ – ein gern zitiertes, in der Tat aber auch überaus treffendes Beispiel akustischer Raumgenerierung – erfahrbar gemacht, indem er beim Gegenüber des Lauts und seiner Wahrnehmung, der Stille als der Voraussetzung des Hörens (das Nichthörbare/die Stille umgrenzt das Hörbare) angesetzt hat. Cage hatte mit diesem ‚Stück‘ bekanntlich kein musikalisches Werk im traditionellen Verständnis zur Aufführung gebracht, vielmehr einen Hörraum in Szene gesetzt, an dem der auftretende Pianist David Tudor lediglich mit den Geräuschen, die er beim Betreten der Bühne und beim dreimaligen Öffnen und Schließen des Klavierdeckels machte, beteiligt war. Das Publikum hörte nicht Musik im Sinne tonaler Fügungen, sondern den Raum einer gemeinsamen Anwesenheit, der als solcher nicht das Produkt einer geplanten Herbeiführung war, sondern vielmehr als emergentes Ergebnis eines ungeplanten, d. h. nicht gerichteten Prozesses in die Erscheinung trat: als *Aistheton* (Wahrnehmbares), an dem die Geräusche des ausführenden Künstlers, des Publikums und der Außenwelt gleichermaßen Anteil hatten.

¹⁰ Vgl. zu dieser Taktilität Dieter Mersch, „Präsenz und Ethizität der Stimme“, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M., 2006, S. 211-236: 211 f. Siehe auch Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004, S. 226 f.

¹¹ Gernot Böhme, „Die Stimme im leiblichen Raum“, in: Doris Kolesch/Vito Pinto/Jenny Schrödl (Hg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld, 2009, S. 23-32: 24.

¹² Diese Spur des Körpers bleibt auch in der technisch reproduzierten Stimme erhalten, wie Vito Pinto mit seiner Kritik an der Vorstellung der Körperlosigkeit der Stimmen in der radiophonen Kunst deutlich gemacht hat. Pinto (2012), *Stimmen auf der Spur*, S. 163.

¹³ Mersch (2006), Präsenz und Ethizität der Stimme.

¹⁴ Ebd., S. 211.

¹⁵ Ebd., S. 213.

Das Beispiel von Cages seinerzeit das Publikum skandalisierender Inszenierung macht über das Gesagte hinaus ein Weiteres deutlich: die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen Stimme als akustischem Phänomen und Stimme als Medium von Mitteilung. Angesprochen ist damit das schwierige Verhältnis zwischen *Stimme* (im Sinne des Vollzugs des Sprechens) und *Sprache* (hier im Sinne ihres lexikalischen Bestandes), die Derrida in seiner *Grammatologie* mit der Konzeptualisierung der Verlautbarung als Explikation von Zeichen und Stimme als Übertragungsmedium noch recht umstandslos zusammengedacht hatte. Unter anderem hatte Derrida hier von einem „Logozentrismus“ gesprochen, „der zugleich ein Phonozentrismus“ sei: „absolute Nähe der Stimme zum Sein, der Stimme zum Sinn des Seins, der Stimme zur Idealität des Sinns“.¹⁶ Zu Recht hat Dieter Mersch den Automatismus solcher Zuordnungen von *phóné* und *logós* als unzureichende Verkürzung kritisiert. Sie erfasse lediglich einen Aspekt des Stimmlichen, nämlich denjenigen, „der die Bewegung eines ‚Zu-jemandem-Sprechens‘, und sei es ein ‚Zu-mir-selbst-Sprechen‘, in jedem Fall aber ein *Sprechen*, ein *Sagen* impliziert“¹⁷, während sie die Nichtzeichenhaftigkeit der Stimme, kurz: ihre Fähigkeit, Intensität jenseits des Gesagten in die Erscheinung treten zu lassen, nicht hinreichend in die Überlegung einschließt. Stimme aber kann sowohl sprachliche Gestalt als auch Materialcharakter haben, Klangmaterial sein. Insbesondere die Performance- und Installationskünste haben immer wieder so die Stimme aus dem Korsett der Semantik befreit und die raumkonstituierende Bedeutung von Tonmaterial erprobt.¹⁸ Umgekehrt haben Komponisten wie Heiner Goebbels – um hier nur ein Beispiel zu nennen – Texte in ihrem Materialcharakter bei der Herstellung akustischer Collagen zu nutzen gewusst, sie fragmentiert, (re-)kombiniert und in neue mediale Erfahrungskontexte gestellt.¹⁹

Bühne: architektonischer Raum – Raum der Anwesenheit

Theater als durch Architektur umschlossener Raum definiert den Ort des Spielens, das eine von der Realität geschiedene „Welt der Andersheit“²⁰, einen Raum (und eine Zeit) zweiter Ordnung in den *Rahmen* des architektonischen Raums hineinstellt und sich solcherart als eine Differenzoperation bestimmen lässt.²¹ Wie jede Raumwahrnehmung als solche „eine konstitutive Leistung“

¹⁶ Jacques Derrida, *Grammatologie*, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/M., 1983, S. 25.

¹⁷ Mersch (2006), Präsenz und Ethizität der Stimme, S. 218.

¹⁸ Vgl. dazu die Beiträge und Diskussionsrunden in Christoph Metzger (Hg.), *Musik und Architektur*, Saarbrücken, 2003.

¹⁹ Vgl. Anna Souksengphet-Dachlauer, *Text als Klangmaterial. Heiner Müllers Texte in Heiner Goebbels' Hörstücken*, Bielefeld, 2010.

²⁰ Waldenfels (2010), *Sinne und Künste im Wechselspiel*, S. 245.

²¹ Zur raumbildenden Bedeutung der Stimme vgl. weiterführend Jenny Schrödl, „Stimm(t)räume. Zu Audioinstallationen von Laurie Anderson und Janet Cardiff“, in: Doris Kolesch/Jenny

ist, die sich – ich folge hier der Komponistin und Musiktheoretikerin Isabel Mundry – „zu einem gegebenen Ort“ verhält und gebunden ist „an einen Blickwinkel und einen Moment in seiner besonderen Beschaffenheit, also an die Leiblichkeit dessen, der sich zu einem Raum so oder so verhält“²², so rechnet die Differenzoperation des Spiels (der Stimme, der Bewegung von Spielern/Sängern/Tänzern) auf der Bühne mit dem Raumkörper, in dem es/sie in die Erscheinung tritt. Im Unterschied zum architektonischen Raum des Theaters, im Unterschied aber auch zum gestalteten (möblierten) Spielplatz ‚Bühne‘, die jeweils einen objektiven Charakter haben, hat diese raumzeitliche Anordnung des Spiels keine überzeitliche Identität, sondern erweist sich als epiphane und als solche zugleich ephemere Entität. Sie gewinnt Evidenz im Zusammenhang von Zeigen/Sehen und Klang (Stimme)/Hören.

Dieser (Zeit-)Raum des Spiel(en)s ist einerseits das Ergebnis einer inszenatorischen Anstrengung bzw. intentionalen Handlung, andererseits eines atmosphärischen Geschehens, an dessen Konstituierung Stimme und Klang einen nicht unmaßgeblichen Anteil haben, was nicht heißt, dass der architektonische Raum wie ein leerer Container einfach mit Stimmen/Klängen gefüllt würde, sondern vielmehr, dass Sprechen/Stimme bzw. Klang/Ton die epiphane und ephemere Raum-Entität ‚Theater‘ als Erfahrungsraum durch ihre Anwesenheit erst herstellen. In diesem Sinne kann Waldenfels dann davon sprechen, dass sich der Laut der Stimme „seinen *Zeit-Raum*“ schaffe.²³ Klänge (Stimme und Ton) schaffen Räume, d. h.: Wir hören Räume „und nicht bloß etwas im Raum“.²⁴ Stimm- und Klangwelten umgeben uns, sie ‚hüllen uns ein‘, lassen den Wahrnehmenden regelrecht „inmitten des Hörfeldes“ schweben²⁵, das sich in ganz eigentümlicher Weise als ein atmosphärischer Zwischenraum – ich schließe hier an Gernot Böhmes ästhetisches Atmosphären-Konzept an – einstellt, der sich öffnet, wenn die Stimme erklingt, und der einer ist, in dem alles möglich ist (aber nicht alles, was möglich ist, auch geschehen muss): Der Bühnenraum ist ein anderer in dem Moment, in dem die Stimme erklingt; in dem Moment verwandelt er sich vom Schau-Raum (*theatron*) in einen Hör-Raum. Stimme, so Böhme, ist „die atmosphärische Präsenz von etwas oder jemandem. Sie ist eine der Dimensionen, in denen etwas oder jemand aus sich

Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, 2004, S. 143-161; Doris Kolesch, „Labyrinth: Resonanzräume der Stimme“, in: Christa Brüstle/Albrecht Riethmüller (Hg.), *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen, 2004, S. 117-125.

²² Isabel Mundry, „Choreographie des musikalischen Raumes“, in: Christoph Metzger (Hg.), *Musik und Architektur*, Saarbrücken, 2003, S. 62-67: 62.

²³ Waldenfels (2010), *Sinne und Künste im Wechselspiel*, S. 192.

²⁴ Ebd., S. 168.

²⁵ Doris Kolesch, „Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel [Zwischenzonen. Leiblichkeit – Räumlichkeit – Aisthesis]“, in: dies./Vito Pinto/Jenny Schrödl (Hg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld, 2009, S. 13-22: 19.

heraus tritt und die Atmosphäre in der Umgebung wesentlich emotional tönt.²⁶

Der entscheidende Punkt an diesem Gedanken ist nicht die Individualität stimmlich-verbaler Äußerungsformen und der durch sie bestimmten Atmosphäre(n), sondern vielmehr dass diese Atmosphäre(n) in der Wechselseitigkeit zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem entstehen:

Die Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen. Sie ist die Wirklichkeit des Wahrgenommenen als Sphäre seiner Anwesenheit und die Wirklichkeit des Wahrnehmenden, insofern er, die Atmosphäre spürend, in bestimmter Weise leiblich anwesend ist.²⁷

„Jetzt“ hat der Dramatiker, Erzähler, Filmemacher und Regisseur Werner Fritsch diesen atmosphärischen Raum, den Schauspieler/Sänger/Tänzer und Zuschauer sich teilen, genannt. Dessen Bedeutung wiederum ergibt sich für ihn gerade daraus, dass er nicht allein die raumzeitliche Anordnung der gespielten Wirklichkeit repräsentiert, sondern ein Raum der Begegnung und Kommunikation ist, der aus den Präsenzeffekten der gleichermaßen leibhaftig im Raum anwesenden Schauspieler und Zuschauer heraus ‚emergiert‘ – eine Vorstellung, die in der Idee gründet, dass Sprechen und Hören als korrespondierende Ereignisse Gegenwärtigkeit im Sinne von Präsenz/Anwesenheit induzieren.²⁸

In der Bestimmung des Hörraums als Sonosphäre, wie sie in der Hörspieltheorie diskutiert wird, kommen diese Aspekte zusammen. Der Begriff der Sonosphäre zielt auf den durch akustische Phänomene bestimmten Teil atmosphärischer Wahrnehmung. Als Sonosphäre lässt sich mit Pinto so allgemein ein durch Klänge und Stimmen generierter Wahrnehmungsraum bezeichnen, der „– wie eine bewegliche Hülle (in etwa in der Form einer Blase oder akustischen Glocke) – das Schallereignis und dessen Rezipienten umgibt.“²⁹ Sie ist im Theater ein Raum, der performativ durch Verlautbarung/Sprechen und Hören unter Überwindung der räumlichen Trennung von Sprecher und Zuhörer entsteht (bei der Rezeption radiophoner Kunst ist sie aufgrund der zeitlichen Differenz zwischen Produktion und Rezeption ein Zwischen- und Vermittlungsraum zwischen dem Raum des radiophonen Kunststücks und dem Raum der Rezeption).³⁰

In beispielgebender Weise hat Beckett diese raumbildende Wirkung der Stimme in seinen späten Theaterexperimenten (*Not I*, *Krapp's Last Tape*, *Rockaby*, *Solo*, *Eh Joe!*, *Ohio Impromptu*) erprobt und die Stimme – Helga Finter hat dies eingehend dargestellt – als poetisches Medium erkundet: als

²⁶ Böhme (2009), Die Stimme im leiblichen Raum, S. 30.

²⁷ Böhme (2013), Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik, S. 34.

²⁸ Zur Induzierung von Gegenwärtigkeit als einer aus der Materialität der Stimme entspringenden Erfahrung vgl. Mersch (2006), Präsenz und Ethizität der Stimme, S. 212.

²⁹ Pinto (2009), Mediale Sphären, S. 87.

³⁰ Vgl. Pinto (2012), *Stimmen auf der Spur*, S. 190 f.

Phänomen, „das letztlich das Theater und die Theatralität generiert, das heißt die Person, den Raum, die Zeit und die Handlung.“³¹ In ihrer Konsequenz letztlich unübertroffen, haben Becketts Erkundungen an den Grenzen der Gattung und über diese hinaus gerade im deutschen Theater eine produktive Aufnahme gefunden. Dass etwa Peter Stein in seiner legendären *Orestie*-Inszenierung (Schaubühne Berlin, 1980) zu Beginn menschliche Stimmen aus dem Dunkel erklingen lässt, mag solcherart als Beckett-Reminiszenz verstanden werden. Das Erklingen der Stimme(n) markiert nicht nur den Beginn der Ausführung, es öffnet auch, noch bevor das Spiel sichtbar in die Erscheinung tritt, den (einen) imaginären Raum – und dies unabhängig davon, dass diese das Anfangen markierenden Stimmen zunächst keine sprachlichen Laute hörbar werden lassen: noch bevor das Theater zum Schau-Raum wird, ist es bereits atmosphärischer Hör-Raum: Sonosphäre.

Heiner Müller wiederum – ein zweites Beispiel – hat etwa zeitgleich, von anderer Seite her kommend, den Faden von Becketts Versuchen aufgenommen, „allein durch das Sprechen des Textes den Bühnenort in einen theatralen Raum“ zu verwandeln, „den jeder Zuschauer für sich mental zu konkretisieren“³² hat – am signifikantesten wohl in *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (UA 1983, Bochum) und *Bildbeschreibung* (UA 1985, Graz), zwei Stücken, die jeweils für sich die Bedeutung des Sprechens als raumpoietisches Element des Theaters in selbstreflexiver Weise zum Gegenstand des Spiels machen. Während *Bildbeschreibung* so einen Bildraum ‚stimmt‘ (Ausgangspunkt und Ort der Stimme des Textes sind nicht markiert, die Artikulation der Stimme ist dramaturgisch entfunktionalisiert, d. h. sie dient nicht der Verkörperung einer Figur), den es im Akt des Sprechens erst evoziert, ist *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* gleich als mehrteilige Anordnung von Echoräumen angelegt. In ihnen füllen jeweils Einzelstimmen den Raum der Stille, erklingen und finden im folgenden Teilstück gleichsam ein Echo in geringerer Tonstärke, wobei die sukzessive Reduzierung der Abschnittstitel („Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“ – „Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“ – „Landschaft mit Argonauten“) das allmähliche Verklingen der Stimmen (und damit auch das Schwinden des gestimmten Raums) selbst thematisiert. Wird zu Beginn noch ein Ganzes hörbar, ein vielstimmiger Raum, dem der Text an seinem Ende mit der Bildevokation einer Pietá-Szene eine Grenze setzt („Auf dem Grund aber Medea den zerstückten / Bruder im Arm Die Kennerin / Der Gifte“³³), stellt im Mittelteil die Stimme der hier evokativ ins Bild gerückten Medea ihre Geschichte buchstäblich wieder still („Jetzt ist alles still / Die

³¹ Helga Finter, „Unmögliche Räume. Die Stimme als Objekt in Becketts (spätem) Theater“, in: Franziska Sick (Hg.), *Raum und Objekt im Werk von Samuel Beckett*, Bielefeld, 2011, S. 55-65: 56.

³² Ebd.

³³ Heiner Müller, „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“, in: *Werke 5: Die Stücke 3*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2002, S. 71-83: 74.

Schreie von Kolchis auch verstummt Und nichts mehr³⁴), die sie zuvor in einem distanzierten Modus der Selbstpräsentation in Anwesenheit eines Publikums, ihrer Amme, vor Zeugen gleichsam damit, regelrecht *vorgestellt* (imaginiert) und gerade nicht gespielt hat (was wie ein Rückgriff auf die eingangs zitierte Überlegung Aristoteles' zur Wirkung auditiver Wahrnehmung anmutet). Im dritten Teil des Stückes schließlich erreicht die Absenkung der Echoschwelle in der buchstäblichen Entkörperlichung, dem Ausbluten³⁵, einer das Wort zur Selbstexplikation („Soll ich von mir reden Ich wer / Von wem ist die Rede wenn / Von mir die Rede geht“³⁶) ergreifenden Stimme, möglicherweise diejenige Jasons, möglicherweise diejenige einer Autor-Persona, den finalen Schlusspunkt wieder einsetzender Stille. Die (Spiel-)Räume werden solcherart schrittweise enger und vor dem Verstummen der Stimme bleibt allein noch die Frage „Wer hat bessere Zähne / Das Blut oder der Stein“.³⁷

Ich möchte das Gesagte zur raumpoietischen Dimension von Klang und Stimme im Folgenden am Beispiel der Theatertheorie des eingangs bereits schon einmal erwähnten Autors und Regisseurs Werner Fritsch abschließend noch etwas zu konkretisieren versuchen, zumal die Vorstellungskonzepte von atmosphärischer Präsenz/Gegenwärtigkeit und Körperlichkeit/Anwesenheit gerade bei diesem Autor eine grundlegende Rolle spielen. Ich setze dabei an bei den ersten Versen des Prologs von Fritschs 2004 in Bielefeld uraufgeführtem Stück *Heilig Heilig Heilig. Das Theater des Jetzt*, das Überlegungen des Autors zum Theater, zur Kunst und Ästhetik unmittelbar in den Theatertext hineinträgt.³⁸

Performative Raum- und Zeitpraxis bei Werner Fritsch

ICH

HEILIG HEILIG HEILIG Allen
Ist ein Theater gegen alles
Theater Allen
Es macht den Raum hier
Zu einer Oase der Stille
Die Zuschauer sitzen im Aug

³⁴ Ebd., S. 80.

³⁵ Vgl. zu dieser Metaphorik die schließende Todesvision des Textes: „Und Schüsse knallten in meine torkelnde Flucht / Ich spürte MEIN Blut aus MEINEN Adern treten / Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft / MEINES Todes“ (ebd., S. 83).

³⁶ Ebd., S. 80.

³⁷ Ebd., S. 83.

³⁸ Ich greife hier Überlegungen auf, die ich ausführlich entfaltet habe in meinem Aufsatz „Werner Fritsch: ‚Theater gegen alles Theater‘“, in: Alo Allkemper/Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hg.), *Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben*, München, 2012, S. 371-387.

Des Tornados Tod
Der rings um uns tobt³⁹

Bereits diese eröffnenden Verse aus dem im Echoraum von Allen Ginsbergs Poem *Howl* (1955) geschriebenen Stück *Heilig Heilig Heilig* enthalten im Kern die theater- und medienästhetischen Grundvorstellungen, die Werner Fritsch in den zurückliegenden Jahren in programmatischen Manifesten wie *Jenseits dieses Jahrtausends* (1999), *Hieroglyphen des Jetzt* (2000), *Natalität versus Fatalität* (2005) und zuletzt in den Paderborner und Frankfurter Poetikvorlesungen *Mnemosyne: Mutter Sprache* (2007/08) und *Die Alchemie der Utopie* (2008/09) zum Programm einer Theorie ästhetischer Präsenz ausgearbeitet hat.⁴⁰ *Heilig Heilig Heilig* ist angelegt als Selbstexplikation des Autor-Ichs in der imaginierten Anwesenheit eines Adressaten, des Dichters „Allen“ (Ginsberg), der wie alle anderen im Stück in Erscheinung tretenden Stimmen (einschließlich der im Personenverzeichnis als „Ich“ ausgewiesenen) ‚persona‘ im Sinne der Ursprungsbedeutung des Begriffs im antiken Theater ist: Maske, durch die Sprache/das Gesprochene als Stimme ‚hindurchtönt‘. Die in den Untertitel des Stückes gesetzte Metapher vom „Theater des Jetzt“, mit welcher der Prolog programmatisch überschrieben ist, hat im Rahmen dieser Selbstentäußerung der tönenden Autor-Stimme neben ihrer ästhetischen (Theater als Kunstraum) und medientheoretischen (Theater als Raum medialer Kreuzungen) vor allem eine erkenntnistheoretische (Theater als Ort perzeptorischer Erfahrung, als Wahrnehmungs- und Schauraum) und kommunikationstheoretische (Theater als Kommunikationsraum) Dimension, die am fluiden, ephemeren Charakter des Spiels als uneinholbarem Ereignis ansetzt und – wie alle Aussagen zu Zeit und Raum – Theorie und Praxis der Wahrnehmung betrifft. ‚Theater‘ wird angesprochen mit den zitierten Versen des Prologs so auch nicht als empirische Entität, sondern in der Fluchtlinie von Überlegungen Kants zur Konstituierung des Raums als eine Erkenntnis und Wahrnehmung ermöglichende Größe (Kant selbst spricht in der *Kritik der reinen Vernunft* vom Raum in dieser Hinsicht als „Bedingung der Möglichkeit aller Erfahrung“⁴¹). Fritsch entwirft Theater so performativ, als den „Raum hier“; dieser „Andersraum“ im Sinne Waldenfels’ entsteht aus dem Gesagten, aus Sprache, entlang einer Grenzziehung gegenüber dem gesellschaftlich Alltäglichen, das als der „rings um uns“ tobende „Tornado Tod“ firmiert: als ‚gestimmter‘ Raum reiner Gegenwärtigkeit („Jetzt“). Der raumpoietischen Dimension des

³⁹ Werner Fritsch, *Heilig Heilig Heilig. Das Theater des Jetzt*, Suhrkamp Theatertext (Bühnenmanuskript), Frankfurt/M., 2004, S. 2.

⁴⁰ Die Paderborner Vorlesungen hat Fritsch nicht veröffentlicht; wesentliche Teile dieser Vorlesungen aber fanden Eingang in die Frankfurter Vorlesungen, die 2009 unter dem Titel *Die Alchemie der Utopie. Frankfurter Poetikvorlesungen 2009* im Suhrkamp Verlag (Frankfurt/M.) erschienen sind.

⁴¹ Immanuel Kant, „Kritik der reinen Vernunft, zweite Auflage 1787“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. III, Erste Abtheilung: Werke. Dritter Band, Berlin, 1911, S. 56.

Spiels tritt in Fritschs Überlegungen damit zugleich ein zeitpoietisches Moment an die Seite. Das „Theater des Jetzt“ ist mit anderen Worten *performative Raumpraxis in zeitlicher Perspektive*, ist Gegen-Raum und Gegen-Zeit, die sich gleichermaßen aus den Präsenzeffekten von Spielenden (Schauspielern) und Zuschauenden/Zuhörenden (Publikum), d. h. aus den zwischen ihnen stattfindenden Kommunikationen konstituieren. An einer Stelle seiner Poetikvorlesungen spricht Fritsch entsprechend vom „lebendigen Augenblick[]“ eines „magische[n] Jetzt“, das „Gegenwart stiftet und Zukunft zeugt.“⁴² Hier ansetzend hat Fritsch Theater wiederholt als eine Kunstform beschrieben, die ihre Bestimmung in der Vereinigung von allen am Theater Beteiligten „im Namen einer künstlerischen Vision“⁴³ findet – womit er sich gleichermaßen gegen die Praktiken der Entortung und Entzeitlichung von Kunst durch Techniken der Reproduzierung und Multiplizierung wendet wie gegen ihre ‚Naturalisierung‘ durch ein Übermaß an Repräsentationen, die Evidenz und Authentizität beanspruchen. Theater, so Fritsch in der im Dezember 2000 in der Zeitschrift *Theater der Zeit* veröffentlichten Programmschrift *Hieroglyphen des Jetzt*, „ist, seit der Gottesdienst an Bedeutung verloren hat und an Wahrhaftigkeit, in unserer Gesellschaft der letzte Ort für Metaphysik – durch das Fleisch und Blut der Menschen und die Materialität der Requisiten beglaubigt“.⁴⁴

Zwar entwirft Fritsch seinen Begriff vom Theater hier im Rückgriff auf Vorstellungsbilder aus dem Bereich der symbolischen Form Religion. Die dahinter stehende Leitidee allerdings ist weniger eine sakrale als vielmehr eine kunstphilosophische: die Verwandlung der Bühne von einem Medium der Repräsentation (von Wirklichkeit) zu einem der Produktion (von Präsenz). Energisch hat Fritsch das Theater von hier aus als eine Kunst ernst zu nehmen gefordert, die Wirklichkeit nicht verdoppelt, sondern Möglichkeiten zur Erfahrung für Anderes jenseits des Gewohnten schafft. Bereits in der Vorbemerkung zu seinem 1998 am Staatstheater Darmstadt uraufgeführten Traumspiel *Wondreber Totentanz* hat er im Rückgriff auf antike Tragödienkonzepte in dieser Hinsicht Vorstellungen zur Öffnung von Erfahrungsräumen durch die Stimulation anderen Sehens und Hörens (oder einfach des Anderssehens und Andershörens) ausgesprochen. „Das Geschehen“, heißt es hier, „findet – wie in der antiken Tragödie – zumeist in der Sprache, also im Kopf des Zuschauers, statt. Denn ich glaube, daß im Zeitalter des Alleszeigens in Film und Fernsehen, dies dem Theater gut ansteht.“⁴⁵ In seinen Frankfurter Poetikvorle-

⁴² Fritsch (2009), *Die Alchemie der Utopie*, S. 67.

⁴³ Jörg Lukas Matthaer, „Das Theater ist der letzte Ort für Metaphysik“. Gespräch mit Werner Fritsch über sein Schreiben fürs Theater und die beiden Lustspiele ‚Die lustigen Weiber von Wiesau‘ und ‚Es gibt keine Sünde im Süden des Herzens‘, in: Werner Fritsch, *Die Lustigen Weiber von Wiesau. Stück und Materialien*, Frankfurt/M., 2000, S. 166-182: 173.

⁴⁴ Werner Fritsch, „Hieroglyphen des Jetzt – Theater. Sprache. Hörspiel. Film“, in: Hans-Jürgen Drescher/Bert Scharpenberg (Hg.), *Werner Fritsch. Hieroglyphen des Jetzt. Materialien und Werkstattberichte*, Frankfurt/M., 2002, S. 227-235: 229.

⁴⁵ Werner Fritsch, „Wondreber Totentanz. Traumspiel“, in: ders., *Es gibt keine Sünde im Süden des Herzens. Stücke*, Frankfurt/M., 1999, S. 139-213: 141.

sungen hat Fritsch diesen Gedanken aufgenommen. Fritsch spricht hier vom „Kinematograph[en] Kopf“⁴⁶, von der ‚inneren Bühne‘ der Imagination, die Theater zum kulturellen Möglichkeitsraum werden lässt. Ein Text müsse „so gut sein, daß, wenn ein guter Schauspieler den Mund aufmacht, die Bühne voll ist. Dann wird die Bühne transzendiert zu einem Ort, der sich *im Bewußtsein des Zuschauers lokalisiert*.“⁴⁷

Die Herstellung dieses im Verständnis des Autors *transzendenten* Raums zweiter Ordnung bleibt in Fritschs Vorstellung – die zitierten Stellen verweisen darauf – eng an die Sprache als „Katalysator für Phantasie“⁴⁸ und ihre Verlautbarung durch die *leibhaftige* (siehe oben) Stimme gebunden. Angesichts einer technologischen Entwicklung, die nicht nur die Voraussetzung bietet für multimediale (Verbindung von Text, Grafik, Ton, Fest- und Bewegtbild, Animation etc.) Informationsstrukturen, sondern zugleich auch die „Wahrheit“ und „Beweiskraft“ der visuellen Speichermedien als solche wieder infrage gestellt und das Bild als kulturelles Leitmedium in die Krise getrieben hat, gewinnt die gesprochene, stimmlich verkörperte Sprache, so Fritschs Überlegung, wieder Bedeutung als Vorstellungs-Medium im buchstäblichen Sinn, das den theatralen Raum der Präsenz generiert. „Das Theater des Jetzt“, schreibt er in dem Essay *Natalität versus Fatalität*,

ist ein Raum, in dem nicht das Theater ein weiteres Mal stattfindet, das wir uns und anderen ohnehin vorspielen. [...] Das Theater des Jetzt besteht gerade darin, dass Wahrhaftigkeit als Phantasma im Raum ist: als Denken, das sich im Raum, der als solcher durchlässig sein muss, damit alles in der Vorstellung Gesagte auch sich in der Vorstellung der Anwesenden kristallisieren kann [!].

Aus wenigen Phonemen erstehen Welten in der Vorstellung des Zuschauers.⁴⁹

Im theatralen Monolog und seiner Realisierung als radiophonem Stimmen-Spiel (u. a. *Jenseits, Nico. Sphinx aus Eis, Enigma Emmy Göring, Bach, Magma, Faust Song of the Sun* etc.) hat Fritsch in den zurückliegenden Jahren zunehmend eine Möglichkeit der praktischen Umsetzung dieser Theorie ästhetischer Präsenz sehen wollen. Fritschs vielfach, zuletzt mit dem *Prix Marulić* (2013 für *Faust Song of the Sun*), ausgezeichnete Radioarbeiten sind einerseits dramaturgisch offene „Spiel[e] mit Hörbarem“⁵⁰, geben andererseits das Ziel einer Poetisierung (oder auch: Transzendierung) der Wirklichkeit nicht auf.

⁴⁶ Fritsch (2009), *Die Alchemie der Utopie*, S. 7.

⁴⁷ Ebd., S. 123. [Herv. N. O. E.]

⁴⁸ Fritsch (2002), *Hieroglyphen des Jetzt*, S. 230.

⁴⁹ Werner Fritsch, „Natalität versus Fatalität. Einige Gedanken zum THEATER DES JETZT im Kontext der Inszenierung von DAS RAD DES GLÜCKS“, in: *Programmheft zur Uraufführung von „Das Rad des Glücks“ am Bayerischen Staatsschauspiel München, 12.5.2005*, Programmheft Nr. 64, hg. v. Bayerischen Staatsschauspiel München, Redaktion: Werner Fritsch und Georg Holzer, München, 2005, S. 8-15: 12.

⁵⁰ Ich verwende hier eine Formulierung Helmut Heißenbüttels aus der Diskussion um das Neue Hörspiel aus den 1960er Jahren („Horoskop des Hörspiels“, in: *Deutsche Akademie der darstellenden Künste in Verbindung mit dem hessischen Rundfunk: Internationale Hörspieltagung vom 21. bis 27. März 1968 in Frankfurt/Main*, S. 19-40: 19).

Die Monologe sind Grenzgänge zwischen den Medien (Literatur/Drama, Film, Installation), die nicht allein der Stimme bzw. der Körperlichkeit der Stimme in besonderer Weise Geltung verschaffen, sondern der Stimmlichkeit als solcher auch aufgrund ihrer spezifischen Ortlosigkeit ein besonderes Gewicht bei der Herstellung der Gegenwärtigkeit/Präsenz (*Theater des Jetzt*) zusprechen. Der Monolog schafft Räume der Anwesenheit für die und durch die Stimme.

Am stringentesten hat Fritsch dies in dem sowohl theatral aufgeführten (UA 2001, Staatstheater Darmstadt) als auch radiophon (HR und SWR, 2003) realisierten Monolog *Nico. Sphinx aus Eis* umgesetzt, in dem eine gleichsam spektrale Stimme von der Grenze zwischen Leben und Tod her das Wort ergreift. Mit *Nico. Sphinx aus Eis* geht Fritsch dahin, wo die Geschichte aufhört und die Mythen beginnen; er verschmilzt dabei biografische Elemente (die Geschichte der Christa Päffgen, die als Nico die Enge ihres Elternhauses hinter sich gelassen, zunächst als Model und Schauspielerin, dann als Sängerin Karriere gemacht und sich durch ihren exzessiven Drogenkonsum selbst zerstört hat), die Revolten der rebellischen Söhne und Töchter in der Aufbruchzeit der sechziger Jahre, die Erinnerung an – *deutsche* – Geschichte. Es ist der Sog der ortlosen Stimme einer Sterbenden, der *persona* Nico, die den Zuschauer/Zuhörer berührt und hineinzieht in einen atmosphärischen bzw. sonosphärischen Raum der Erinnerung, in dem der Mythos der orphischen Hadesfahrt als Traum einer Versöhnung von Leben und Tod durch die Macht der Kunst nachklingt. In ihm findet die Vorstellung Ausdruck, dass die Kunst die Toten zurückzuholen, ‚Geschichte‘ damit gleichsam zu ‚heilen‘ in der Lage ist: Nicos Gesang ist – in Umkehrung der alten Rollenverteilung – Versuch, so den toten Geliebten (die Vergangenheit) aus dem Totenreich zu befreien, ihn erinnernd zu verlebendigen und damit gegenwärtig zu machen. Der Monolog *Nico* ist zum anderen und darüber hinausgehend auf einer übergeordneten Ebene Probe aufs Exempel eben der poetischen Kommunion, die Fritschs Theaterästhetik zum Ziel hat. Denn die Stimme, die hier mit den Toten spricht und zugleich den Zuhörer/Zuschauer *anspricht*, ist letztlich selbst Kunstwerk: Bild/Ikon („Nico“ ist ein Anagramm von „Icon“, was wiederum auf das griechische Ursprungswort *εἰκών* zurückgeht), und ihrerseits damit Projektionsfläche für die Freiheitsoperationen des „Theaters des Jetzt“. Die durch das Sprechen/Spiel verleblichte Stimme schafft den Raum der Anwesenheit, in dem sich Wahrnehmungsobjekt und Wahrnehmende begegnen und so die *κοινωνία* herstellen, die Fritsch vor Augen hat, wenn er Theater als Kommunion zu begreifen und zu realisieren verlangt.

Raum und/der Aura

Dieser Seitenblick auf Werner Fritschs performative Raum- und Zeit-Praxis zeigt vor allem eines: die anhaltende Wirkung von Aura-Konzepten in raumpoietischen Entwürfen.⁵¹ Fritsch zumindest macht durchaus kein Hehl aus der Affinität seiner Theorie ästhetischer Präsenz zu insbesondere Benjamins Aura-Konzept. So schreibt er in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen:

Indem im Theater des Jetzt Dinge, die nicht oder so, wie sie NICHT in den Medien an- und ausgesprochen werden, an- und ausgesprochen werden, legitimiert Theater sich selber aus sich selbst heraus, neu.

Durch die Zeugenschaft und Zeitgenossenschaft, durch das Hier und Jetzt aller in einem Raum Anwesenden.

Nicht weitere Meinungen sollen im Theater des Jetzt vorgeführt werden, sondern es soll ein Raum geschaffen werden, in dem sich, nicht im Sinn der Esoterik, sondern im Sinn Benjamins, Aura einstellen darf, und der Zuschauer selbst, sofern überhaupt noch Hoffnung ist, in feinere Bereiche der Wahrnehmung vorstößt.

Nicht das Gezeigte ist das Entscheidende, sondern das, was sich im Zuschauer über das Gezeigte hinaus einzustellen vermag.⁵²

Fritsch hat den hier eher en passant erfolgten Rückbezug auf den Aura-Begriff Walter Benjamins an späterer Stelle seiner Poetikvorlesungen ein Stück weit präzisiert. Er zitiert zunächst eine Notiz aus Benjamins selbstexperimentellen Drogen- und Rauschaufzeichnungen⁵³ und vermerkt dann dazu:

Erweitert man Benjamins Ding zum Wesen, im Sinn von Lebewesen, hin, so entsteht die Aura für mich zum einen aus der Sprache der Figur, die eine eigene Welt, die der Figur, und stellvertretend auch die unsere, weil wir im Spiel, durch die Sprache der Figur auch die Welt der Figur erschaffen, erschafft, zum anderen entsteht Aura für mich durch den Raum, in dem die Figur sich aufhält und in dem das Wort fällt ...⁵⁴.

⁵¹ Nicht von ungefähr hat auch Böhme seinen Ausführungen zur „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik“ eine längere Diskussion zur Aura eingefügt. Vgl. Böhme (2013), Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik, S. 25-28.

⁵² Fritsch (2009), *Die Alchemie der Utopie*, S. 113.

⁵³ Vgl. ebd., S. 121 f.: „Walter Benjamin skizziert die Aura mit wenigen Strichen: *Erstens erscheint Aura an allen Dingen. Zweitens ändert sich Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist. Drittens kann die echte Aura auf keine Weise als der geleckte spiritualistische Strahlzauber gedacht werden, als den die vulgären mystischen Bücher sie abbilden und beschreiben. Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung, in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt. Nichts gibt vielleicht von der echten Aura einen so richtigen Begriff wie die späten Bilder van Goghs, wo an allen Dingen – so könnte man diese Bilder beschreiben – die Aura mitgemalt ist.*“ – Vgl. dazu Walter Benjamin, „Protokolle zu Drogenversuchen <V>: Haschisch Anfang März 1930“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Bd. VI, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1985, S. 587-591: 588.

⁵⁴ Fritsch (2009), *Die Alchemie der Utopie*, S. 122.

Fritsch bestimmt „Aura“ damit hier in erster Linie als ein performatives Phänomen, das Autorität aus Einmaligkeit und Unnahbarkeit (Ferne) bezieht. Das schließt an Vorstellungen über eine den Dingen zukommende originale (echte) Aura an, wie Benjamin sie in seiner *Kleine[n] Geschichte der Photographie* von 1931 entfaltet; Benjamin spricht hier von der Aura als einem „sonderbaren“ „Gespinnt von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“⁵⁵, deren Verfall dem auf die Entwicklung neuer Reproduktionstechniken zurückzuführenden Traditionsbruch des 19. Jahrhunderts geschuldet sei.

Die Konturen dieser Referenzbildung schärfen sich von der „übergreifenden Theorie der Erfahrung“⁵⁶ her, zu der Benjamin 1939 in dem Aufsatz *Über einige Motive bei Baudelaire* nach Josef Fürnkäs Beobachtung die rezeptionsästhetische Wahrnehmungstheorie der Aura mit ihrer geschichtsphilosophischen und kunstpolitischen Perspektive zusammengebracht hat. Benjamin führt hier den Gedanken ein, Aura sei nichts dem Gegenstand (der Kunst, aber auch jedem anderen Objekt) Eigentümliches, sondern entstehe erst zwischen Objekt und Subjekt und ermögliche so immer neue Erfahrungen. In diesem Zusammenhang fällt die berühmte Formulierung vom „Belehnen“ einer Erscheinung mit dem Vermögen der Blicköffnung:

Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird (die ebensowohl, im Denken, an einen intentionalen Blick der Aufmerksamkeit sich heften kann wie an einen Blick im schlichten Wortsinn), da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. [...] Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.⁵⁷

Der Zusammenhang zwischen Benjamins dialektischem Aura-Begriff des Baudelaire-Aufsatzes als einem Erfahrung erst ermöglichenden Phänomen mit Fritschs Konzeptualisierung des Theaters als mentalem Raum perzeptionsästhetischer Erweiterungen wird auf schlagende Weise evident, liest man die zitierte Passage zusammen mit Osamu Nomuras Erläuterungen zum „paradoxen Zugleich“ von Aktivität und Passivität in Benjamins Modell. „Wenn wir imstande sein können, unbefangen und intensiv etwas anzusehen“, so Nomura,

⁵⁵ Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1977, S. 368-385: 378.

⁵⁶ Josef Fürnkäs, „Aura“, in: Michael Opitz/ErdmutWizsla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, Frankfurt/M., 2000, S. 95-146: 142.

⁵⁷ Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1974, S. 605-653: 646 f.

schlägt das Angesehene den Blick auf. Wir werden angesehen (passiv), indem wir ansehen (aktiv). Erst in diesem paradoxen Zugleich ist es möglich, einen Gegenstand frisch und in seiner Aktualität zu erfahren. Wenn wir die Sätze so deuten dürfen, können wir sagen, daß die Erkenntnis, von der Benjamin hier spricht, dieselbe ist, in der in Schlaf, in Traum abgesunkene Sachen zur ‚Jetztzeit‘ erwachen.⁵⁸

Über die Stimme und das Hören und den in der leiblichen Anwesenheit von Spielenden und Publikum entstehenden Raum ist damit erst einmal nichts gesagt. Angesichts der Hysterie des Realen in unserer durch ein Übermaß an Medien-Bilder umstellten Wirklichkeit lässt sich das hier Gesagte mit gutem Grund, wie ich meine, allerdings auch auf die raumpoietische Kraft des Theaters übertragen; dann nämlich, wenn das Spiel als Differenzoperation Selbstverständlichkeiten und Evidenzen aus dem Weg schafft und sich solcherart anschickt, Räume der Anwesenheit zu öffnen.

Literatur

- Aristoteles, *Poetik*, Gr./Dt., übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart, 1994.
- Benjamin, Walter, „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1974, S. 605-653.
- Ders., „Kleine Geschichte der Photographie“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1977, S. 368-385.
- Ders., „Protokolle zu Drogenversuchen <V>: Haschisch Anfang März 1930“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Bd. VI, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1985, S. 587-591.
- Böhme, Gernot, „Die Stimme im leiblichen Raum“, in: Doris Kolesch/Vito Pinto/Jenny Schrödl (Hg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld, 2009, S. 23-32.
- Ders., „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik“, in: ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, 7. Aufl., Berlin, 2013, S. 21-48.
- Derrida, Jacques, *Grammatologie*, übers. v. Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/M., 1983.
- Eke, Norbert Otto, „Werner Fritsch: ‚Theater gegen alles Theater‘“, in: Alo Allkemper/Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hg.), *Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben*, München, 2012, S. 371-387.
- Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika (Hg.), *Medien/Stimmen*, Köln, 2003.

⁵⁸ Osamu Nomura, „Der Begriff der Aura bei Benjamin und bei Adorno“, in: Klaus Garber/Ludger Rehm (Hg.), *global benjamin. Internationaler-Walter-Benjamin-Kongreß 1992*, München, 1999, S. 391-408: 399.

- Felderer, Brigitte (Hg.), *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*, Berlin, 2004.
- Finter, Helga, „Unmögliche Räume. Die Stimme als Objekt in Becketts (spätem) Theater“, in: Franziska Sick (Hg.), *Raum und Objekt im Werk von Samuel Beckett*, Bielefeld, 2011, S. 55-65.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004.
- Fritsch, Werner, „Wondreber Totentanz. Traumspiel“, in: ders., *Es gibt keine Sünde im Süden des Herzens. Stücke*, Frankfurt/M., 1999, S. 139-213.
- Ders., „Hieroglyphen des Jetzt – Theater. Sprache. Hörspiel. Film“, in: Hans-Jürgen Drescher/Bert Scharpenberg (Hg.), *Werner Fritsch. Hieroglyphen des Jetzt. Materialien und Werkstattberichte*, Frankfurt/M., 2002, S. 227-235.
- Ders., *Heilig Heilig Heilig. Das Theater des Jetzt*, Suhrkamp Theatertext (Bühnenmanuskript), Frankfurt/M., 2004.
- Ders., *Nico. Sphinx aus Eis. Monolog*, Frankfurt/M., 2004.
- Ders., „Natalität versus Fatalität. Einige Gedanken zum THEATER DES JETZT im Kontext der Inszenierung von DAS RAD DES GLÜCKS“, in: *Programmheft zur Uraufführung von „Das Rad des Glücks“ am Bayerischen Staatsschauspiel München, 12.5.2005*, Programmheft Nr. 64, hg. v. Bayerischen Staatsschauspiel München, Redaktion: Werner Fritsch und Georg Holzer, München, 2005, S. 8-15.
- Ders., *Die Alchemie der Utopie. Frankfurter Poetikvorlesungen 2009*, Frankfurt/M., 2009.
- Fürnkäs, Josef, „Aura“, in: Michael Opitz/ErdmutWizisla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, Frankfurt/M., 2000, S. 95-146.
- Göttert, Karl-Heinz, *Geschichte der Stimme*, München, 1998.
- Heißenbüttel, Helmut, „Horoskop des Hörspiels“, in: *Deutsche Akademie der darstellenden Künste in Verbindung mit dem hessischen Rundfunk: Internationale Hörspieltagung vom 21. bis 27. März 1968 in Frankfurt/Main*, S. 19-40.
- Kant, Immanuel, „Kritik der reinen Vernunft, zweite Auflage 1787“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. III, Erste Abtheilung: Werke. Dritter Band, Berlin, 1911, S. 56.
- Kerckhove, Derrick de, *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, aus dem Frz. v. Martina Leeker, München, 1995.
- Kittler, Friedrich/Macho, Thomas/Weigel, Sigrid (Hg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin, 2002.
- Kolesch, Doris, „Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik“, in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.), *Medien/Stimmen*, Köln, 2003, S. 267-281.
- Dies., „Labyrinth: Resonanzräume der Stimme“, in: Christa Brüstle/Albrecht Riethmüller (Hg.), *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen, 2004, S. 117-125.
- Dies., „Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel [Zwischenzonen. Leiblichkeit – Räumlichkeit – Aisthesis]“, in: dies./Vito Pinto/Jenny Schrödl (Hg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld, 2009, S. 13-22.
- Dies./Schrödl, Jenny (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, 2004.
- Dies./Krämer, Sybille (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M., 2006.
- Dies./Pinto, Vito/Schrödl, Jenny (Hg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld, 2009.

- Dies./Krämer, Sybille, „Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band“, in: dies. (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M., 2006, S. 7-15.
- Krämer, Sybille, „Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über die Oralität hinaus“, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M., 2006, S. 269-295.
- Matthaei, Jörg Lukas, „Das Theater ist der letzte Ort für Metaphysik“. Gespräch mit Werner Fritsch über sein Schreiben fürs Theater und die beiden Lustspiele ‚Die lustigen Weiber von Wiesau‘ und ‚Es gibt keine Stunde im Süden des Herzens‘“, in: Werner Fritsch, *Die Lustigen Weiber von Wiesau. Stück und Materialien*, Frankfurt/M., 2000, S. 166-182.
- Mersch, Dieter, „Präsenz und Ethizität der Stimme“, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt/M., 2006, S. 211-236.
- Metzger, Christoph (Hg.), *Musik und Architektur*, Saarbrücken, 2003.
- Meyer-Kalkus, Reinhart, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin, 2001.
- Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: *Werke 2: Die Prosa*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 1999, S. 112-119.
- Ders., „Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten“, in: *Werke 5: Die Stücke 3*, hg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt/M., 2002, S. 71-83.
- Mundry, Isabel, „Choreographie des musikalischen Raumes“, in: Christoph Metzger (Hg.), *Musik und Architektur*, Saarbrücken, 2003, S. 62-67.
- Nomura, Osamu, „Der Begriff der Aura bei Benjamin und bei Adorno“, in: Klaus Garber/Ludger Rehm (Hg.), *global benjamin. Internationaler-Walter-Benjamin-Kongress 1992*, München, 1999, S. 391-408.
- Pinto, Vito, „Mediale Sphären. Zur Einführung in das Kapitel [Mediale Sphären. Phonografie – Hörspiel – Medienkunst]“, in: Doris Kolesch/Vito Pinto/Jenny Schrödl (Hg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld, 2009, S. 87-98.
- Ders., *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*, Bielefeld, 2012.
- Schrödl, Jenny, „Stimm(t)räume. Zu Audioinstallationen von Laurie Anderson und Janet Cardiff“, in: Doris Kolesch/Jenny Schrödl (Hg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin, 2004, S. 143-161.
- Soukengphet-Dachlauer, Anna, *Text als Klangmaterial. Heiner Müllers Texte in Heiner Goebbels' Hörstücken*, Bielefeld, 2010.
- Waldenfels, Bernhard, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin, 2010.