

Meike Hinnenberg

Ausstreichung der Bühne. Überlegungen zum Ort der Bühne im Anschluss an Derridas Chōra

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3991>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hinnenberg, Meike: Ausstreichung der Bühne. Überlegungen zum Ort der Bühne im Anschluss an Derridas Chōra. In: Norbert Otto Eke, Ulrike Haß, Irina Kaldrack (Hg.): *Bühne. Raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2016 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"), S. 329–344. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3991>.

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/>

MEIKE HINNENBERG

AUSSTREICHUNG DER BÜHNE.
ÜBERLEGUNGEN ZUM ORT DER BÜHNE
IM ANSCHLUSS AN DERRIDAS *CHŌRA*

Ein Schauplatz des Fremden ist das Theater eben nicht nur, weil es Fremdes zur Darstellung bringt, sondern weil es selbst aus der Fremde kommt. Das Bühnengeschehen umkreist etwas, das sich der direkten Darstellung entzieht. Nicht erst der Traum findet, wie Freud zeigt, auf einem ‚anderen Schauplatz‘ statt, sondern schon der Schauplatz des Theaters hat etwas Doppelbödiges.¹

Das Theater, und mit ihm die Bühne, kommt aus der Fremde. Das Fremde, darauf verweist Bernhard Waldenfels immer wieder, ist zuallererst gekennzeichnet durch seinen topischen Charakter: Es ist nicht abzulösen von einer gewissen Örtlichkeit; es ist das, was nicht hier ist, das, was außerhalb des eigenen Bereiches liegt. Der Ort des Fremden lässt sich nicht kartographieren, nicht in ein „Ortsnetz einzeichnen, in dem wir uns frei bewegen, da er nur über eine Schwelle hinweg, also eigentlich gar nicht erreichbar ist“.² Die Bühne, verstanden als Ort, der aus der Fremde kommt, als Fremddort, ist ein Topos mit atopischen Zügen – eine „topische Un-gestalt“.³ Und als diese „topische Un-gestalt“, als Ort, der sich entzieht, gibt die Bühne einem Geschehen statt, das sich einer direkten Darstellung verweigert, einem Geschehen, das ihr fremd ist und sich nicht restlos aneignen lässt. Vor dem Hintergrund der Beobachtung dieser doppelten Fremdheit soll die Bühne im Folgenden als zwiefache Struktur eines Statthabens und eines Stattgebens in den Blick genommen werden: Wo hat die Bühne ihre Statt und wem oder was kann sie stattgeben – und vor allem: auf welche Weise?

¹ Bernhard Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin, 2010, S. 242.

² Bernhard Waldenfels, *Topographien des Fremden*, Frankfurt/M., 1997, S. 24.

³ Ebd., S. 108. Ich entlehne den Begriff, den Bernhard Waldenfels zur Beschreibung des *Paradoxes des Fremden* gebraucht, hier zur Beschreibung der Bühne, gerade weil auch sie meines Erachtens unter diese paradoxe Struktur des Fremden fällt und als Fremddort oder Nicht-Ort, dessen Nicht keine einfache Negation bedeutet, beschrieben werden kann.

*

Fragt man im geschlossenen Theaterraum mit klassischer Guckkastenbühne nach dem Ort der Bühne, scheint die Antwort zunächst einfach: Vorne, dem Zuschauerraum strikt gegenüber und klar begrenzt vom Proszeniumsbogen, befindet sich die Bühne, der Bühnenkasten, in und auf dem sich das Geschehen abspielt. In den Rahmen des Guckkastens eingefasst bzw. gebannt und scheinbar genau lokalisierbar, scheint die beschriebene doppelte Fremdheit der Bühne etwas von ihrer Beunruhigung verloren zu haben. In vielen zeitgenössischen Performances dagegen, gerade auch denjenigen, die den geschlossenen Theaterraum verlassen und im öffentlichen Raum arbeiten, taucht die Frage nach dem Ort der Bühne in verunsichernder Weise wieder auf, und zwar gerade deshalb, weil sie es ermöglichen, nach dem „Wo“ der Bühne zu fragen, ohne darauf eine eindeutige Antwort geben zu können.⁴ Ein Beispiel dafür wäre die 2008 in Regie von Ulrich Greb am Schlosstheater Moers entstandene Arbeit *Hotel Europa*. Mit ihr wagt sich das Theater in den Stadtraum, konkret in das ehemalige, im Zentrum von Moers gelegene Gefängnis, vor und setzt sich am historischen Ort mit dem Zeitraum auseinander, in dem das als Justizvollzugsanstalt errichtete Gebäude als Abschiebehäftgefängnis fungierte. Die Inszenierung wäre für die hier zu erörternde Fragestellung allerdings in zweierlei Hinsicht aufschlussreich: Denn einerseits lässt sie die Bühne in ihren atypischen Zügen aufscheinen und ermöglicht es so, die Frage nach dem Ort der Bühne, ihrem Statthaben, erneut zu stellen. Andererseits erliegt die Inszenierung aber immer wieder der Versuchung, das Fremde, um das es ihr geht, verkörpern, vergegenwärtigen, thematisieren zu wollen. Anstatt auf den Anspruch des Fremden zu antworten und es so in seiner Fremdheit zu belassen, missversteht sie das Moment des Stattgebens als eine Art „subjektiver“ Geste, versucht sie, das Fremde direkt darzustellen und macht es sich so immer wieder zu eigen. Da sich die Frage der doppelten Fremdheit der Bühne an dieser Inszenierung in besonderer Weise veranschaulichen lässt, möchte ich einen kurzen Seitenblick auf *Hotel Europa* werfen, bevor ich anschließend in enger Auseinandersetzung mit Derridas Essay *chōra* und Bernhard Waldenfels' Entwurf einer responsiven Ethik die Momente des Statthabens und des Stattgebens der Bühne theoretisch ausarbeite.

In der Inszenierung *Hotel Europa* werden die Zuschauer über einen Seiteneingang in die ehemalige Haftanstalt geführt. Lange Gänge mit jeweils zwanzig

⁴ Genannt sei hier als ein Beispiel unter vielen anderen das vom Deutschlandradio Kultur entwickelte Projekt *RADIOORTUNG – Hörspiele für Selbstläufer*, für das unter anderem LIGNA (*Verwisch die Spuren!*, Berlin, 2010), Rimini Protokoll (*50 Aktenkilometer*, Berlin, 2011) und Hofmann & Lindholm (*Das Archiv der zukünftigen Ereignisse*, Köln, 2011) Arbeiten entworfen haben. In allen drei Inszenierungen werden die Zuschauer bzw. -hörer mit GPS-fähigen Handys ausgestattet durch den Stadtraum geschickt. Öffentlicher Raum und „Bühnenraum“ schieben sich ineinander und überschreiben sich gegenseitig. Die Bühne scheint kaum mehr lokalisierbar.

zig Zellen über vier Etagen. Nur eine Zelle ist als Musterzelle im Originalzustand verblieben; die anderen sind Installationsfläche. Zelle für Zelle arbeiten sich die Zuschauer, zunächst ohne Führung oder Kommentar, bis zur nächsten Etage vor. Erst dann beginnt die Inszenierung, die keine geschlossene Handlung hat. Während der kurzen Szenen, die sich hauptsächlich aus Gesprächen mit ehemaligen Wärtern, wenigen Briefen früherer Gefangener sowie Bruchstücken aus Kafkas *Bau* und *Der Process* zusammensetzen, befinden sich die Zuschauer auf unterschiedlichen Ebenen und an verschiedenen Enden der Gänge. Der Blick ist fragmentiert durch Treppenstufen, Geländer, Gitter. Die normative Architektur wird aufgesprengt. Die Bühne scheint kaum verortbar, ihr fehlt es an Rahmung und einer einheitlichen Perspektive: Befindet sich die Bühne dort, wo das szenische Spiel gerade auftaucht? Befindet sie sich dort, wo ich gerade bin oder soweit mein Blick reicht, bzw. an dem Ort, auf den ich meinen Blick gerade richte oder geht sie in meinem Rücken und an der Peripherie meines Blickfeldes weiter? Erstreckt sie sich über alle Räume der Haftanstalt oder darüber hinaus? Inwiefern kann überhaupt von „Bühne“ gesprochen werden?

Aber obwohl die Inszenierung auf die „topische Un-gestalt“ der Bühne, auf die Bühne als Fremddort aufmerksam macht, tilgt sie durch die Art ihrer Darstellung, das Fremde, dem sie eigentlich Platz einräumen möchte. Immer wieder versucht sie, die Häftlinge zu vergegenwärtigen und überspielt so ihr Nicht-(mehr-)anwesend-Sein. Immer wieder eignet sie sich deren Geschichten an und bringt so das Moment des Entzugs selbst zum Verschwinden. Der Versuch, die ehemaligen Häftlinge und ihre Erfahrungen zu verkörpern, führt letztlich dazu, dass diese keinen Platz mehr haben, nicht zu Wort kommen. Und dieses Nicht-zu-Wort-Kommen bringt *Hotel Europa* zum Schweigen, anstatt es zu markieren. Die Moerser Inszenierung verzichtet zwar auf eine Rahmung der Bühne, aber sie etabliert ein „durch den Rahmen [der Darstellung, M. H.] geschlossenes Vergessen“.⁵

Die Frage, die sich im Anschluss an diese kurzen Überlegungen zu *Hotel Europa* stellt und die meine eingangs formulierte Frage nach der doppelten Struktur der Bühne aus der Perspektive einer konkreten Inszenierung wieder aufgreift, lautet: Wo befindet sich das zwar im Zentrum der Stadt gelegene, aber als Ort des Ausschlusses funktionierende ehemalige Abschiebehaftgefängnis, wo befindet sich im Rahmen der Inszenierung die Bühne an diesem Ort und in welchem Verhältnis steht sie zu dem „Wo“, auf das sie versucht zu antworten?

⁵ Jacques Derrida, *Dissemination*, in: ders., *Dissemination*, übers. v. Hans-Dieter Gondeck, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 1995, S. 323-434: 334.

*

Zunächst scheint die Frage nach dem „Wo“ unspektakulär. Tatsächlich birgt sie aber ein gewisses Potenzial, das ich für die hier zu erörternde Problematik fruchtbar machen möchte. In seiner Schrift *Ortsverschiebungen Zeitverschiebungen* verweist Bernhard Waldenfels auf das vierte Kapitel der aristotelischen Kategorienschrift, die

unter den zehn Aussageweisen auch de[n] *Ort* (τοπος) an[...]führt, und zwar zunächst nicht in der üblichen substantivischen Form, sondern in Form des unbestimmten Pronomens *irgendwo* (που). Das Pronomen erhält seine Bestimmung, wenn die zugehörige Wo-Frage beantwortet wird, etwa mit ‚Sokrates ist im Lykeion‘ oder ‚auf dem Markt‘. Es kommt Aristoteles in diesem Zusammenhang einzig darauf an zu zeigen, daß der Ortsangabe eine spezifische Aussageform entspricht. Mit ihrer Hilfe können wir sagen, wo etwas ist, nicht aber, was oder wie groß etwas ist. Mit diesem kargen Resultat endet die Kategorienlehre, nicht aber die Ortsanalyse. Denn als Philosophen wollen wir ja nicht bloß wissen, wie wir Ortsangaben machen, sondern, was es mit dem Ort selbst auf sich hat. So beginnt die Ortsabhandlung in Buch IV der *Physik* mit der gewohnten Frage: ‚Was ist ein Ort?‘ Die anfängliche Wo-Frage tritt völlig hinter der Was-Frage zurück. Was zunächst als Prädikat behandelt wurde, wird nun als ein Seiendes besonderer Art angesetzt.⁶

Mit der Frage „Was ist der Ort?“ bewegt sich Aristoteles wieder im Modus der sokratischen Frage „Was ist x?“, die für das metaphysisch-philosophische Denken kennzeichnend ist und auf die Platon mit der Konzeption seiner Ideenlehre geantwortet hat. Die „Wo“-Frage scheint dagegen quer zur „Was“-Frage zu verlaufen, also zur Frage nach dem Wesen einer Sache. Sie spricht den Ort nicht direkt als Seiendes an, denkt ihn nicht in erster Linie als Vorhandenes. Ähnlich verhält es sich mit dem von Platon im *Timaios*-Dialog entwickelten und von Jacques Derrida aufgegriffenen Begriff *χώρα*⁷, der jenseits oder – in einem nicht zeitlich gedachten Sinn – „vor“ der metaphysischen Urbild-Abbild-Struktur liegt.⁸

Im Ausgang von der Frage „Wo?“ und in enger Auseinandersetzung mit Jacques Derridas Aufsatz *chōra* möchte ich im Folgenden den von Derrida entwickelten Begriff *chōra* nachzeichnen, um ihn für das Denken der Bühne fruchtbar zu machen. Dabei versuche ich, das Moment des Statthabens der

⁶ Bernhard Waldenfels, *Ortsverschiebungen Zeitverschiebungen*, Frankfurt/M., 2009, S. 34 f. [Herv. i. O.]

⁷ Im Folgenden werde ich *χώρα* in der griechischen Schreibweise verwenden, wenn ich mich direkt auf den platonischen Dialog *Timaios* beziehe, die lateinische Umschrift *chōra* werde ich hingegen in der Auseinandersetzung mit Derridas Essay *chōra* gebrauchen. Ähnlich werde ich mit den anderen entscheidenden Begriffen verfahren, die Platon verwendet und auf die Derrida rekurriert. Wenn ich die griechische Schreibweise für die Kenntlichmachung eines Bezugs auf Platons verwende, werde ich allerdings bei der ersten Nennung die lateinische Umschrift in Klammern hinzufügen.

⁸ Vgl. Jacques Derrida, *chōra*, in: ders., *Über den Namen. Drei Essays*, übers. v. Hans-Dieter Gondeck/Markus Sedlaczek, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 2000, S. 123-170: 164.

Bühne im Anschluss an Derridas *chōra* als einen nicht zu verzeichnenden Ort und als Ausstreichung zu denken. Drei Aspekte von Derridas Relektüre des platonischen *Timaios* scheinen dabei besonders relevant: 1) Der Versuch, *chōra* als ein jenseits der metaphysischen Urbild-Abbild-Struktur Gelegenes zu denken, 2) der durch das Denken von *chōra* aufkommende Ruf nach einer dritten Diskursgattung beziehungsweise einer anderen Darstellung und 3) die Verschränkung von *chōra* mit einer Politik der Plätze und der damit einhergehende Versuch, Sokrates als *chōra* ähnlich und damit als Ausstreichung zu denken. Abschließend möchte ich dann das zweite Moment der Bühne, nämlich ihr Stattgeben, von Bernhard Waldenfels' Überlegungen zur Möglichkeit eines Antwortens auf den Anspruch des Fremden aus in den Blick nehmen.

1. Statthaben der Bühne als Ausstreichung

a) *chōra*: diesseits/jenseits von Urbild und Abbild

Der um 360 v. Chr. verfasste Dialog *Timaios* zählt zu Platons Spätwerk. Gemeinsam mit seinen drei Gesprächspartnern Timaios, Kritias und Hemokrates stellt Sokrates in diesem Dialog die Frage nach dem Anfang oder Ursprung des Kosmos. Er beschreibt dessen Erschaffung und Einrichtung aus naturphilosophischer, theologischer und metaphysischer Perspektive.

Die Kosmogonie des *Timaios* durchläuft den Zyklus des Wissens über alle Dinge. Deren enzyklopädisches Ziel muß die Endstellung eines *logos* markieren, der alles das, was ist, zum Sujet hat [...]. Dieser enzyklopädische *logos* ist eine allgemeine Ontologie, die alle Typen von Sein behandelt; sie beinhaltet eine Theologie, eine Kosmologie, eine Physiologie, eine Psychologie und eine Zoologie. Sterbliche oder Unsterbliche, Göttliche oder Menschliche, Sichtbare und Unsichtbare sind darin situiert.⁹

Im ersten Teil seiner Abhandlung über die Erschaffung und Einrichtung der Welt unterscheidet Timaios, der Hauptredner dieses Dialogs, das immer Seiende vom immer werdenden. Das immer Seiende kennt kein Werden und ist nur durch das „an der Vernunft orientierte Denken“¹⁰ erfassbar. Das immer werdende ist dagegen niemals und wird lediglich „durch auf vernunftlose Wahrnehmung bezogene Meinung erfahrbar“.¹¹ Der Demiurg gilt als Baumeister des Kosmos, der diesen nach dem Idealbild der platonischen Ideen, d. h. mit Blick auf das immer Seiende und mit sich selbst Identische, geordnet und gestaltet hat. Im Fortgang seiner Erläuterungen zeichnet Timaios die vollendete Konstruktion des Kosmos detailliert nach.

⁹ Ebd., S. 139.

¹⁰ Platon, *Timaios*, übers. u. hg. v. Rudolf Rehn/Thomas Paulsen, Stuttgart, 2003, S. 35.

¹¹ Ebd.

Erst in der Mitte der Abhandlung öffnet sich der „weit aufgesperrte [...] Mund des quasi verbotenen Diskurses“¹² über *χώρα*. Denn obwohl Timaios mit der Rede vom Demiurgen und der Erschaffung des Kosmos nach dem Urbild der Ideen den Anfang der Welt zu schildern vorgegeben hat, stellt Timaios in der Mitte der Untersuchung die Ursprünglichkeit dieses Anfangs infrage: „So müssen wir nun wieder zurückgehen und, indem wir für eben diese Dinge einen neuen passenden Anfang wählen, wie damals so auch jetzt mit dem neuen Gegenstand einen neuen Anlauf nehmen.“¹³

Wurde bislang nur das durch die Vernunft Geschaffene aufgezeigt, muss jetzt, quasi nachträglich, auf einen Anfang vor dem Anfang zurückgegangen werden. Denn der Kosmos ist als eine Vermischung von Notwendigkeit und Vernunft zustande gekommen, bei der die Vernunft letztlich die Oberhand behalten hat. Der griechische Begriff *ανάγκη* (*anankē*), der hier mit Notwendigkeit übersetzt wird, bedeutet ursprünglich Zwang. Er meint eine allem Geschehen zugrunde liegende, teils schicksalhafte Notwendigkeit. Im *Timaios* ist *ανάγκη* vor allem dem planenden *νοῦς* (*nous*), d. h. der Vernunft des Demiurgen, entgegengestellt.

Um diesen vorausliegenden Anfang beschreiben zu können, muss – so Timaios – neben den bislang unterschiedenen Seinsgattungen des Urbilds beziehungsweise Musters und des Abbilds eine schwierige, dunkle und vage Form untersucht und durch Worte zum Ausdruck gebracht werden, die er *χώρα* nennt. Metaphorisch tastend versucht sich Timaios diesem dritten *γένος* (*genos*), also dieser dritten Gattung/diesem dritten Geschlecht, anzunähern.¹⁴ Sie stellt ein drittes Geschlecht hinsichtlich der ontologischen Seinsgattungen Idee und Ding dar und scheint sexuell konnotiert. Er beschreibt sie als Amme, die alles werdende auf bzw. in Empfang nimmt¹⁵, als Mutter im Vergleich zum Urbild-Vater und zu den Abbild-Kindern, als *εκμαγεῖον* (*ekmageion*), also als Abdruck- oder Spurenläger. Sie ist das, worin das werdende als Abbild der Ideen wird und seinen Platz erhält. Sie ist beständig, hat aber keine eigene Beschaffenheit. Sie zeigt sich nur an dem, was sie aufnimmt, ist gestaltlos und unsichtbar. Doch obwohl sie nicht zur intelligiblen Gattung der Ideen gehört, hat sie am Intelligiblen – wenn auch in einer aporetischen Weise – Anteil und ist selbst „durch eine Art von unechtem Denken ohne Bewusstsein erfassbar“.¹⁶

¹² Derrida (2000), *chōra*, S. 140.

¹³ Platon (2003), *Timaios*, S. 85.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 85-101.

¹⁵ Platon verwendet die Begriffe *υποδοχή* (*hypodochē*) (1. Aufnahme, a) gastliche Bewirtung, b) Empfang eines feindlichen Heeres, c) *konkr.* das zur Aufnahme Gehörige; Ort der Aufnahme, Bergungsort, Quartier) und *δέχομαι* (*dechomai*) [I. von Dingen: 1. annehmen, hinnehmen, 2. erwarten; II. von Personen: 1. aufnehmen (freundlich), 2. standhalten, es mit jemandem aufnehmen (feindlich)]. Bei der Übersetzung habe ich das von Wilhelm Gemoll und Karl Vretska herausgegebene Wörterbuch *Gemoll. Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch* (10. Aufl., Oldenburg, 2006) gehalten.

¹⁶ Platon (2003), *Timaios*, S. 97.

Derridas Relektüre des platonischen *Timaios* ist eigentlich eine Relektüre der Parerga dieses Dialogs. Den Hauptteil, die Entstehung und Einrichtung des Kosmos, die Kosmogonie und den Zyklus des Wissens lässt er außen vor. Derrida konzentriert sich in seinem Essay vor allem auf die Präambel, die ein Gespräch vom Vortag – vermutlich die *Politeia* – reflektiert und den dort entworfenen Idealstaat als Nachbildung des in der Vorzeit bereits existierenden Staates Ur-Athen erkennt, und auf die Passage in der Mitte der Abhandlung, die versucht, diese kaum fassbare dritte Seinsgattung der *χώρα* zu beschreiben.

In seinem Text, in dem Derrida den *Timaios* mit Platon gegen Platon liest – oder zumindest gegen eine bestimmte Lektürepradition Platons –, verwendet er weder die griechische Schreibweise *χώρα* noch eine der möglichen Übersetzungen, wie beispielsweise „Ort“, „Zwischenraum“, „Land“, „Gegend“, „Gebiet“, „Platz“ oder „Stelle“. *chōra* wird nur in der lateinischen Umschrift gebraucht und verliert im Laufe des Aufsatzes ihren bestimmten Artikel „die“. Derrida will *chōra* „vor jeder Übersetzung geschützt belassen. Eine Übersetzung [aber] scheint gewiss stets am Werk zu sein, sowohl innerhalb der griechischen Sprache als auch von der griechischen Sprache zu einer anderen“.¹⁷ Derridas *chōra* ist nicht mehr der platonische Topos *χώρα* – auch wenn sie mit ihm noch eine Beziehung unterhält. Und obwohl *chōra* ebenso einen Bezug zu den Übersetzungen „Ort“, „Land“ oder „Stelle“ hat, ist sie nicht „Ort“, „Land“ oder „Stelle“. Jede Übersetzung würde in den Interpretationsnetzen verfangen bleiben, die Derrida zu unterlaufen versucht – wiewohl er weiß, dass ihnen nicht zu entkommen ist. Denn sie geben *chōra* erst ihre Form und ihre Bedeutung, indem sie „in ihr die schematische Markierung ihres Abdrucks hinterlassen und in ihr das Sediment ihres Beitrags ablegen“.¹⁸ Es gibt keine Möglichkeit, *chōra* richtig anzusprechen, sie angemessen zu nennen oder zu rufen.

Wir werden niemals Anspruch darauf erheben, das *richtige Wort* für *chōra* anbieten zu können, weder, sie endlich nennen/rufen zu können, *sie selbst*, jenseits aller Umwege der Rhetorik, noch endlich an sie herangehen zu können, an *sie selbst*, auf das hin, was sie außerhalb jeden Gesichtspunktes, außerhalb jeder anachronischen Perspektive, gewesen sein wird. Die Tropik und der Anachronismus sind unvermeidlich.¹⁹

Man kann an *chōra* also nicht jenseits aller Rhetorik herangehen und sie in ihrer Selbstheit beschreiben, weil Identität und Selbstheit keine Kategorien sind, in denen sie gedacht werden kann. Keine Übersetzung oder Interpretation kann sie erreichen oder ausschöpfen. So wird mit dem Denken von *chōra* der Ruf nach einer anderen Rede bzw. Darstellung laut.

¹⁷ Derrida (2000), *chōra*, S. 129.

¹⁸ Ebd., S. 131.

¹⁹ Ebd., S. 130. [Herv. i. O.]

b) *Der Ruf nach einer anderen Rede/Darstellung*

Die Kühnheit des Denkens von *chōra* liegt in dem Zurücksteigen diesseits des Ursprungs hin zu einer „Notwendigkeit, die weder erzeugend ist noch erzeugt“²⁰ und die, obwohl sie einem vernunftgemäßen Denken des Wahren letztlich stattgibt, nicht selbst von diesem erfasst werden kann. *chōra* stellt also vor die Aufgabe, die Notwendigkeit dessen zu denken, das, obwohl es der Opposition intelligibel/sinnlich stattgibt, sich dem „Gesetz gerade des von ihr *Situierten* nicht zu unterwerfen scheint“.²¹ Das Denken von *chōra*, das – so Derrida – aus dieser „gekreuzten, bastardhaft unsauberer Gedankenführung“²² hervorgegangen ist, affiziert letztlich auch das Sprechen. Und zwar in zweifacher Hinsicht: das Sprechen über *chōra* ebenso wie das Sprechen nach ihr oder mit ihr als Aufgabe.

Die vorsichtig tastende, metaphorische Annäherung von Timaios an diese schwierige, dunkle und vage Form verweist auf die Problematik eines Sprechens über sie. Da *chōra* der kosmischen Ordnung vorausliegt, der auch der philosophische Diskurs angehört, kann sie nicht der Logik des Nicht-Widerspruchs der Philosophie unterworfen werden. Sie fordert diese viel eher heraus. Ihr Name bezeichnet keinen „durch den philosophischen Diskurs bekannten, anerkannten oder, wenn man das lieber möchte, *genehmigten* (*recus*) Typen von Seiendem“²³: Vielmehr kann *chōra* überhaupt nicht als Seiendes angesprochen werden, weil *chōra* nicht *ist*. „Es gibt“²⁴ *chōra*, aber sie existiert nicht.

Dass sie sich nicht in die Logik des Nicht-Widerspruchs fügt, bedeutet nicht, dass eine mythische Rede angemessener wäre. So wie *chōra* jenseits von Urbild und Abbild liegt, liegt sie auch jenseits der philosophischen und der mythischen Rede. Denn aufgrund ihrer sprachlichen Verfasstheit sind beide durch die Dichotomie intelligibel/sinnlich strukturiert. Wie also wenn – um mit Derrida zu fragen, das Denken über *chōra* nach einer dritten Diskursgattung/einem dritten Diskursgeschlecht, d. h. vielleicht auch nach einem anderen Sprechen und einer anderen Darstellung, rief? Und zwar nicht nur einem anderen Sprechen über sie, sondern einer anderen Darstellung mit ihr oder nach ihr? Wie kann auf diesen Ruf geantwortet werden bzw. kann überhaupt darauf geantwortet werden? Oder stellt die durch *chōra* aufgegebenen Darstellung eine unmögliche Aufgabe dar?

In *Außer dem Namen* schreibt Derrida über die mögliche Unmöglichkeit der Sprache einer negativen Theologie:

²⁰ Ebd., S. 164.

²¹ Ebd., S. 127.

²² Ebd., S. 126.

²³ Ebd., S. 132.

²⁴ Für eine genauere Analyse des „es gibt“ möchte ich hier u. a. auf Martin Heideggers späten Aufsatz „Zeit und Sein“ (in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 14, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/M., 1979, S. 3-30) und auf Jacques Derridas Schrift *Falschgeld. Zeit geben I* (München, 1993) verweisen.

[S]ie gebietet: *man muß (il faut)* das Unmögliche tun, *man muß* dorthin gehen (*Geh**), wohin man nicht gehen kann. Eine Leidenschaft für den Ort (*passion du lieu*), wiederum. Auf Französisch würde ich sagen: *il y a lieu de*, es besteht Anlaß [...], sich *dorthin* zu begeben, *wohin* man unmöglich gehen kann. Dorthin, auf den Namen zu, auf das Jenseits des Namens *im* Namen zu. Auf das (den oder die) zu, was (der oder die) bleibt – außer dem Namen. Gehen, wohin man gehen kann, das wäre keine Fortbewegung oder Entscheidung, das wäre das unwiderrufliche Abspulen eines Programms. Die einzig mögliche Entscheidung läuft über (*passé par*) die Verrücktheit des Unentscheidbaren und des Unmöglichen: dorthin gehen, wohin (*wo**, *Ort**, *Wort**) man nicht gehen kann.²⁵

Zu überlegen wäre, inwiefern der Ruf nach einem dritten Diskursgeschlecht auch die theatrale Darstellung betrifft, die ebenso wie die mythische und die logische Rede durch die Dichotomie von *eidōs* und *mimēta* markiert ist. In welcher Form kann eine theatrale Ästhetik auf den Anspruch eines Denkens von *chōra* antworten? Welche Herausforderungen stellt dieses Denken an das Theater? Und in welchem Verhältnis steht die Bühne zu dieser anderen Darstellung? Gerade im Angesicht des Fremden muss der Versuch einer mimetischen Darstellung scheitern. Das Fremde als – wie Edmund Husserl schreibt – „bewährbare Zugänglichkeit des original Unzugänglichen“²⁶, also als Bezug, der sich nur im Entzug gibt, kann in einer nachahmenden, aneignenden Darstellung nicht eingeholt werden.

Im *Timaios* – so Derrida – eröffnet die Rede über *chōra* inmitten der Abhandlung einen leeren Raum, der nicht als die Leere, sondern vielmehr als Abgrund, Spaltung, Entfaltung oder Eröffnung zu begreifen ist. Und gegen Ende seines Essays schreibt Derrida: „Der Bezug der Unabhängigkeit, der Nicht-Bezug ist in Hinblick auf das, was sich in ihm niederlässt, um darin aufgenommen zu werden, mehr dem des Intervalls oder des Zwischenraums ähnlich.“²⁷ Es wäre also zu überlegen, ob das Moment des Aufgenommenwerdens, wenn es nicht als subjektive Geste verstanden werden soll, aus einer responsiven Logik heraus gedacht werden kann.²⁸

²⁵ Jacques Derrida, *Außer dem Namen*, in: ders., *Über den Namen. Drei Essays*, übers. v. Hans-Dieter Gondeck/Markus Sedlaczek, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 2000, S. 63-121: 89. [Herv. i. O.]

²⁶ Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen*, Hamburg, 1995, S. 117.

²⁷ Derrida (2000), *chōra*, S. 162.

²⁸ Ich möchte in diesem Zusammenhang auch auf Martin Heideggers Übersetzung des griechischen Topos *χώρα* als Gegend verweisen: „Die Nennworte *χώρα*, *χώρος* gehen zurück auf *χάω* (wovon *χάος*), gähnen, klaffen, sich auftun sich öffnen; *η χώρα* als die umgebende Umgegend ist dann ‚die Gegend‘. [...] Wenn wir sagen ‚in der Gegend des Feldbergs‘, so meinen wir weder nur ‚in der Richtung dahin‘ noch gar den Ort, den der Feldberg einnimmt, sondern die umgebende, Orte und Richtungen gewährende, sich öffnende und entgegenkommende Weite. Diese offene Weite ist jedoch nicht die Leere eines Behältnisses, sondern das verhaltene, vieles aufbehaltende und eigentümlich aus sich sich eingrenzende Offene, dessen Grenzen selbst wieder Gegendhaft und das heißt weitend und weisend sind.“ (Martin Heidegger, *Heraklits Lehre vom Logos*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 55, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/M., 1979, S. 335.) Versucht man die Bühne im Ausgang der Heidegger’schen Gegend, verstanden als sich öffnende und entgegenkommende Weite, zu verstehen,

Diese Fragen sollen im Folgenden noch einmal aus einer anderen Perspektive in den Blick genommen werden: Die in der Mitte der Abhandlung durch *chōra* „erzeugte Abgründigkeit“²⁹ soll zur Präambel des platonischen Dialogs in Beziehung gesetzt werden, um so die Verschränkung von *chōra* mit einer Politik der Plätze bzw. dem Platz der Politik zu fokussieren.

c) *Verschränkung von chōra mit einer Politik der Plätze*

Denn die durch *chōra* erzeugte Abgründigkeit affiziert „die Formen eines Diskurses über Plätze, namentlich die politischen Plätze [...] eine Politik der Plätze, die ganz und gar durch die Beachtung von Orten (Posten in der Gesellschaft, der Region, dem Territorium, dem Land) kommandiert wird, als Orte, die Diskurstypen oder Diskursformen zugewiesen werden.“³⁰

Der Dialog *Timaios* beginnt nämlich mit einer Rückblende. In der Präambel skizzieren die Dialogteilnehmer Sokrates, Timaios, Kritias und Hermokrates den platonischen Idealstaat. Sie berufen sich dabei auf ein fiktives, „gestriges“ Gespräch zu diesem Thema, vermutlich die *Politeia*. Das Gespräch umreißt die Forderung nach einer weitgehenden Gleichberechtigung von Männern und Frauen in der Erziehung, nach einer Auflösung der familialen Struktur und beschreibt den ständestaatlichen Aufbau der Gesellschaft. In der Präambel werden also der politische Raum des idealen Stadtstaates und die Plätze beschrieben, die den Einzelnen in ihm zugewiesen sind.

Darüber hinaus verknüpft die Präambel den eingenommenen Ort mit einer bestimmten Form der Rede. Wie Platon bereits hinsichtlich der verschiedenen Seinsgattungen von *γένος* gesprochen hat, klassifiziert er auch die Gruppierungen oder Gemeinschaften innerhalb der Gesellschaft als *γένος*. Die Zugehörigkeit zu einem bestimmten *γένος* bedingt jeweils die Möglichkeit eines Ortes, von dem aus in einer bestimmten Weise gesprochen werden kann.

Im Anschluss an die kurze Rekapitulation der ständischen Gesellschaftsordnung fordert Sokrates ein bewegtes Bild des bislang unbewegt und reglos erscheinenden idealen Stadtstaates. Er verlangt eine Schilderung der Kämpfe, „die die Stadt zu bestehen hat, wenn sie gegen andere Städte in den Krieg zieht, wie es ihr angemessen ist, und in der Kriegsführung eine ihrer Bildung und Erziehung würdige Probe ablegt, sowohl in der Ausführung der Taten als auch in Verhandlungen mit Worten.“³¹ – Das ist an sich schon ein irritierender Wunsch, da das beschriebene Staatsmodell bislang ja der utopische Entwurf einer Stadt zu sein schien und nicht eine existierende Stadt, die bereits ihre

gibt sie sich neu zu denken als ein Raum, der sich nicht aneignen lässt, der vielleicht, wie Waldenfels schreibt, aus der Fremde kommt und das szenische Geschehen entgegenkommen, es begegnen lässt.

²⁹ Derrida (2000), *chōra*, S. 140.

³⁰ Ebd., S. 141.

³¹ Platon (2003), *Timaios*, S. 13.

Kämpfe und Kriege zu bestehen hatte, von denen man erzählen könnte. Dazu aber später mehr. –

Sokrates beschreibt sich selbst als unfähig zu dieser Erzählung; er bezweifelt, die Stadt „gebührend preisen“³² zu können. Dieselben Zweifel äußert er hinsichtlich der Dichter und der Sophisten. Dem *γένος* der Dichter, die er als Nachahmer bezeichnet, scheint es in Anbetracht ihrer Abstammung und ihrer Erziehung versagt, angemessen über die Stadt zu sprechen. Sie können nur das leicht und gut nachahmen, womit sie aufgewachsen sind, nicht aber das, was ihnen aufgrund ihrer Abstammung und mangelnder Erziehung fremd geblieben ist: die philosophische Rede ebenso wie die politische Tat.³³ Die Gruppe der Sophisten hingegen verfügt zwar über eine Vielfalt an Reden, hat aber keinen eigenen Ort. Die Sophisten ziehen von Stadt zu Stadt, haben sich nirgends einen festen Wohnsitz eingerichtet, besitzen keine *Oiko-nomie* und sind grund dessen unfähig, die lebendige Geschichte der Stadt zu erzählen.³⁴ Es bleibt also laut Sokrates „nur die Zunft eures Schlages übrig, die an beidem von Natur aus Anteil hat“.³⁵ Mit diesem „euch“ bezieht er sich auf seine drei Gesprächsteilnehmer Timaios, Kritias und Hermokrates, die als Philosophen und Politiker einen Ort haben und zwar den einzigen, von dem aus man (wahr) sprechen (und handeln) kann. Allein die Zugehörigkeit zum Ort autorisiert also die Wahrheit des *logos*.

Sokrates hingegen – so Derrida – „operiert selbst aus einer Art von Nicht-Ort heraus“.³⁶ Dadurch, dass er sich selbst für unfähig erklärt, eine Lobrede auf die Stadt zu halten, macht er sich den Dichtern und Sophisten ähnlich, die nicht statthaben, die keinen Ort haben, von dem aus sie sprechen können. Gleichzeitig nimmt er für sich in Anspruch, dass die Feststellung, dass er, ebenso wie die Dichter und Sophisten, keinen Ort habe, eine wahre sei:

Diese Wahrheit indes, daß nämlich sie und ich, sofern wir demselben *genos* anzugehören scheinen, ohne eigenen Ort sind, spreche ich, da es eine Wahrheit ist, von *eurem* Ort zu euch, die ihr auf der Seite des wahren *logos*, der Philosophie und der Politik steht. Ich adressiere mich von eurem Platz aus, um euch zu sagen, daß ich keinen Platz habe, da ich denen ähnlich bin, die die Ähnlichkeit zu ihrem Metier gemacht haben, die Dichter, die Nachahmer und die Sophisten, die Gattung derer, die keinen Platz haben. Ihr allein habt Ort/findet Statt und könnt zugleich den Ort und den Nicht-Ort in Wahrheit sagen, und deshalb werde ich mein Wort an Euch weitergeben.³⁷

Mit diesem Spiel der doppelten Ausschließung sowohl vom Nicht-Ort der Dichter und Sophisten als auch vom Ort der Politiker und Philosophen situiert sich Sokrates als eine dritte Gattung von Ort. Sokrates geht von der Irre aus,

³² Ebd.

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Ebd., S. 15.

³⁶ Derrida (2000), *chōra*, S. 144.

³⁷ Ebd., S. 145. [Herv. i. O.]

einem atopischen Ort, an dem alles verzeichnet wird, der jedoch selbst nicht verzeichnet werden kann. In der Prämabel, am Anfang, macht er Platz für eine Behandlung des Platzes, „macht Platz dafür, den Gesprächspartnern ihre Plätze zuzuweisen, die damit dahin geführt werden, weiter davon zu handeln“.³⁸ Er bittet seine Gesprächspartner, ihm das Geschenk ihrer Reden abzustatten und gibt sich selbst „von allen am meisten bereit, es in Empfang zu nehmen“.³⁹ Dieses „in Empfang nehmen“ ist im griechischen Original durch das Wort *δέχομαι* (*dechomai*) ausgedrückt, dieselbe Vokabel, die an späterer Stelle im *Timaios* zur Beschreibung von *χώρα* verwendet wird und die Derrida zufolge mit *chōra* neu gedacht werden muss. *chōra*, so wurde gesagt, kann nicht als Seiendes angesprochen werden. Insofern ist *chōra* auch als Auf- oder In-Empfang-Nehmende nicht im Sinne von Behältnis, Substanz, Träger oder Subjekt zu denken. Ihr Stattgeben kann nicht als Geste eines Subjekts begriffen werden. Und das, was sie aufnimmt, darf sie nicht für sich oder um ihrer selbst willen aufnehmen, sie darf sich die Eigenschaften, die sie aufnimmt, nur darbieten lassen. Sie besitzt nichts als Eigentum und diese „Uneigenschaft/Untauglichkeit, die eben nicht ist, dies ist es, was *chōra* [...] bewahren muss (*ce que chōra doit ... garder*), dies ist es, was *man ihr bewahren muss* (*ce qu'il faut lui garder*)“.⁴⁰

Sokrates, so schreibt Derrida, ist nicht *chōra*, weil *chōra* nicht als Seiendes gedacht werden kann. Wenn sie aber etwas wäre, wäre er ihr ähnlich. Er setzt sich

an ihren Platz – einen Platz, der kein Platz unter anderen ist – sondern vielleicht *der Platz selbst*, der unersetzliche (*l'irremplacable*). Ein unersetzlicher und nicht zu platzierender Platz, von dem aus er das Wort von denen aufnimmt, vor denen er sich ausstreckt, aber die es von ihm aufnehmen, denn er macht es so möglich, dass sie sprechen.⁴¹

Um den hier entwickelten Zusammenhang von Ort und Sprechen für die Frage nach der Bühne fruchtbar zu machen, möchte ich noch einmal kurz an *Hotel Europa* erinnern. Hat die Gruppe der ehemaligen Abschiebehäftlinge, die die oben skizzierte Inszenierung thematisiert, einen Ort, von dem aus sie sprechen kann? Gibt es einen Platz für sie an dem politischen Ort, wo man Fragen behandelt? Und wo hat demgegenüber die Bühne ihren Ort? Gehört sie eher zum *γένος* der Dichter und Nachahmer, die nur vorgeben können, zum *γένος* derer zu gehören, die einen eigenen Ort haben? Ist die Bühne in der Rahmung des Theaters als Institution zu verstehen, die inmitten der Stadt liegt und dort ihren festen Ort hat, von dem aus in der Logik eines philosophisch-politischen Diskurses gesprochen wird? Oder sollte man die Bühne vielleicht in Analogie zu Sokrates als *chōra* ähnlich denken? Nimmt die Bühne – ähnlich wie *chōra* und

³⁸ Ebd., S. 147.

³⁹ Platon (2003), *Timaios*, S. 15.

⁴⁰ Derrida (2000), *chōra*, S. 134. [Herv. i. O.]

⁴¹ Ebd., S. 148. [Herv. i. O.]

Sokrates es tun – ihren Ausgang in der Irre, kommt sie, wie Waldenfels schreibt, selbst aus der Fremde? Kann das Statthaben der Bühne als dieser unersetzliche und nicht zu platzierende Ort, als Ausstreichung gedacht werden? Und vor wem streicht sie sich aus?

Ich gebe an dieser Stelle zu bedenken, dass auch wenn *chōra* jenseits bzw. diesseits der kosmischen Ordnung liegt, sie dieser letztlich stattgibt. Ähnlich verhält es sich bei Sokrates. Er streicht sich aus und nimmt das Wort von denen auf, vor denen er sich ausstreicht. Das bleiben im Fall des *Timaios* seine drei Gesprächspartner: politisch und philosophisch gebildete Männer. Die Gruppe derer, die keinen Ort haben, von dem aus sie sprechen können, wird zwar genannt oder benannt, doch die Ausstreichung Sokrates' eröffnet keine andere Möglichkeit der Rede.

Umso zwingender ist es, noch einmal auf die oben aufgeworfene Frage einer angemessenen Rede/Darstellung nicht nur über/von *chōra*, sondern mit ihr oder nach ihr als Aufgabe zurückzukommen. Ich möchte daher abschließend Derridas Beschreibung der doppelten Alterierung des Gedächtnisses und Bernhard Waldenfels' Überlegungen zur Möglichkeit eines Antwortens auf das Fremde skizzieren und dafür plädieren, das Moment des Stattgebens der Bühne aus einer responsiven Logik heraus als Antworten auf den Anspruch des Fremden zu denken.

2. Stattgeben: Antworten auf den Anspruch des Fremden

Nach der zuvor bereits beschriebenen Aufforderung Sokrates' an seine Gesprächsteilnehmer, ein bewegtes Bild des bislang unbewegt und reglos erscheinenden idealen Stadtstaates zu zeichnen, wiederholt Kritias eine Erzählung vom Krieg zwischen dem Idealstaat Ur-Athen und der Seemacht Atlantis, die er den beiden anderen Gesprächsteilnehmern bereits am Vortag geschildert hat. Die von Sokrates und seinen Gesprächspartnern entworfene Utopie eines idealen Staatsentwurfes scheint in einer von den Griechen vergessenen Vergangenheit bereits stattgehabt zu haben. In dieser Zeit führte der Inselstaat Atlantis einen Angriffskrieg gegen Ägypten und Griechenland, um beide zu versklaven. Lediglich der Stadtstaat Athen hielt der Invasion stand und befreite im Anschluss uneigennützig alle anderen Städte. Dann wurden sowohl Atlantis als auch ein Großteil der athenischen Bevölkerung durch ein Erdbeben und eine anschließende Überschwemmung vernichtet.

Der Grund für das Vergessen des eigenen Ursprungs bei den Griechen wird wieder in einen Bezug zum Ort gesetzt, ist durch ihre geografische Lage bedingt. Während die Ägypter durch den Nil einerseits vor Feuer, aufgrund des ebenen Landes aber auch vor Überschwemmungen durch Wassermassen aus den Bergen sicher waren, sind die griechischen Städte sowohl durch das eine als auch durch das andere vernichtet worden – und mit ihnen alle schriftlichen Überlieferungen. Nach jeder Zerstörung durch die Naturgewalten musste alles von Neuem mit Schrift und allem anderen, dessen eine Stadt bedarf, eingerich-

tet werden, während die Inschriften in den ägyptischen Tempeln die Zeit überdauerten.

Die im *Timaios* niedergeschriebene Erzählung über den angeblichen Ursprung Athens ist eine mehrfach ineinander verschachtelte mündliche Überlieferung, die nur durch eine erste schriftliche Fixierung überhaupt tradiert werden konnte, die selbst wieder auf einen weiter zurückliegenden Anfang verweist. Kritias hat die Geschichte in sehr jungen Jahren von seinem Großvater gehört, der sie wiederum von dem griechischen Dichter Solon erfuhr, dem sie bei einer Reise nach Ägypten von einem ägyptischen Priester geschildert wurde, der sie den Schriften, die in den Tempeln aufbewahrt wurden, entnommen hatte.⁴²

Die hier beschriebene verschachtelte Form der Überlieferung geht nicht, so Derrida, ohne formale Paradoxien ab:

Nicht nur stellt sich heraus, daß wie der Mythos ihres Ursprungs das Gedächtnis einer Stadt einer Schrift anvertraut wird, es wird gar noch der Schrift des anderen, dem Sekretariat einer anderen Stadt anvertraut. Es muss demnach zweifach *alteriert* werden, damit es gerettet wird, und es geht genau um seine Rettung, darum, ein Gedächtnis *zu retten*, wenn es auf die Wände des Tempels geschrieben wird. Das lebendige Gedächtnis muss in den graphischen Spuren/Überresten eines *anderen Ortes*, der auch eine andere Stadt und ein anderer politischer Raum ist, sein Exil nehmen.⁴³

Was kann die hier beschriebene doppelte Alterierung für die Frage einer theatrale Darstellung bedeuten? Derrida verweist im Zusammenhang mit der Aufbewahrung des eigenen Gedächtnisses an einem anderen Ort nicht zu Unrecht auf die Geschichte der Kolonisierung. Gerade diese gilt es nicht fortzuschreiben. Genau diese Gefahr steht aber mit im Raum, wenn es um die Erzählung der Geschichte des Fremden geht. Es gilt in Hinblick auf das Fremde zu einem Sprechen zu gelangen, das nicht so sehr über das Fremde spricht, als dass es auf den Anspruch des Fremden antwortet.

Bernhard Waldenfels beschreibt in seinem Werk immer wieder diesen Ansatz einer responsiven Logik oder Ethik, der das im Rahmen der Phänomenologie entwickelte Konzept der Intentionalität nicht grundsätzlich aufkündigt, aber dessen Grenzen in Bezug auf die Auseinandersetzung mit einem Hyperphänomen wie dem Fremden aufzeigt. Intentionalität meint, vereinfacht gesagt, dass sich etwas *als* etwas zeigt, dass etwas in einem bestimmten Sinn

⁴² An dieser mehrfach ineinander verschachtelten Überlieferung sind verschiedene Aspekte interessant. Ich möchte aber vor allem darauf hinweisen, dass diese sich als wahr ausgegebenen Erzählung des Urstaates Athen und seiner Kämpfe, die Sokrates zuvor gefordert hat und von der er bezweifelt hat, dass beispielsweise Dichter oder Sophisten sie angemessen wiedergeben können, jetzt über eine lange zurückliegende die Kindheitserinnerung Kritias', den Dichter Solon und einen ägyptischen Priester, der sie aus Tempelinschriften entnommen hat, zu Sokrates gelangen. Sowohl das Stadium der Kindheit als auch die Dichtung oder die Schrift gelten Platon in vielen anderen seiner Schriften, z. B. der *Politeia* oder dem *Phaidon* nicht als zuverlässige Quellen des Wissens.

⁴³ Derrida (2000), *chōra*, S. 151. [Herv. i. O.]

verstanden oder gemeint ist. Das Fremde, das sich nur zeigt, indem es sich entzieht, zeichnet sich aber gerade dadurch aus, dass es die Möglichkeit einer vom Subjekt ausgehenden Sinngebung unterbindet. Das Fremde widerfährt, es trifft, fordert heraus, stellt einen Anspruch, der etwas abverlangt und stellt so die eigenen Möglichkeiten immer wieder infrage. In dem Versuch, es nachträglich einzuholen, mit einem Sinn zu belegen oder anzueignen, entgeht das Fremde notwendigerweise, wird es zum Verschwinden gebracht.

Die Erfahrung des Fremden ist, laut Waldenfels, gekennzeichnet durch die Doppelstruktur von Pathos und Response:

Pathos bedeutet, daß wir *von etwas* getroffen sind, und zwar derart, daß dieses Wovon weder in einem vorgängigen Was noch in einem nachträglich erzielten Wozu aufgehoben ist. [...] So wie das Pathos diesseits der Intentionalität liegt, so ist unsere Response jenseits der Intentionalität anzusetzen. Die Responsivität geht über jede Intentionalität hinaus, da das Eingehen auf das, was uns zustößt, sich nicht in der Sinnhaftigkeit, Verständlichkeit oder Wahrheit dessen erschöpft, was wir zur Antwort geben.⁴⁴

Diese doppelte Struktur von Pathos und Response, die in der Figur einer zeitlichen Diastase, der Vorgängigkeit des Pathos und der Nachträglichkeit der Response ineinander verschränkt ist, macht es möglich das Fremde als etwas zu denken, „das sich niemals dingfest und sinnfest machen läßt“⁴⁵ und das sich daher auch nachträglich nicht wieder in einen vom Subjekt ausgehenden Akt der Sinngebung überführen lässt.

Die Ausgangsfrage meiner Überlegungen war: Wo hat die Bühne ihre Statt und wem oder was kann sie stattgeben – und vor allem: in welcher Weise? Wenn wir das Statthaben der Bühne versuchen mit Derrida als Ausgang aus der Irre und als Ausstreichung der Bühne zu denken, wäre zu fragen, ob das Stattgeben gerade nicht – wie in Bezug auf Sokrates oben beschrieben – als Zuweisung eines Platzes, sondern vielmehr im Sinne eines Antwortens und zwar eines Antwortens auf den Anspruch des Fremden gedacht werden muss, ob die durch *chōra* eröffnete Notwendigkeit nicht als Unausweichlichkeit des Anspruchs des Fremden zu denken ist. Als etwas, das anspricht und im Ansprechen einen Anspruch erhebt, auf den nicht in Form eines Sprechens über oder einer Aneignung geantwortet werden kann, sondern nur indem man, wie Waldenfels schreibt, gibt, was man nicht hat. Denkt man das Stattgeben der Bühne vom Antworten auf den Anspruch des Fremden aus, entgeht man vielleicht auch der Versuchung, sich den Ort der Bühne nachträglich zu eigen zu machen, denn: „Der Ort, von dem aus wir auf das Fremde antworten, gehört uns nicht, er ist exterritorial, ein weißer Fleck auf der Landkarte und im Geschichtskalender.“⁴⁶

⁴⁴ Bernhard Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt/M., 2006, S. 43-45.

⁴⁵ Ebd., S. 54.

⁴⁶ Waldenfels (1997), *Topographien des Fremden*, S. 143 f.

Literatur

- Derrida, Jacques, *Falschgeld. Zeit geben I*, München, 1993.
- Ders., *Dissemination*, in: ders., *Dissemination*, übers. v. Hans-Dieter Gondeck, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 1995, S. 323-434.
- Ders., *Außer dem Namen*, in: ders., *Über den Namen. Drei Essays*, übers. v. Hans-Dieter Gondeck/Markus Sedlaczek, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 2000, S. 63-121.
- Ders., *chōra*, in: ders., *Über den Namen. Drei Essays*, übers. v. Hans-Dieter Gondeck/Markus Sedlaczek, hg. v. Peter Engelmann, Wien, 2000, S. 123-170.
- Gemoll, Wilhelm/Vretska, Karl (Hg.), *Gemoll. Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*, 10. Aufl., Oldenburg, 2006.
- Heidegger, Martin, *Heraklits Lehre vom Logos*, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 55, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/M., 1979.
- Ders., „Zeit und Sein“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 14, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/M., 1979, S. 3-30.
- Husserl, Edmund, *Cartesianische Meditationen*, Hamburg, 1995.
- Platon, *Timaios*, übers. u. hg. v. Rudolf Rehn u. Thomas Paulsen, Stuttgart, 2003.
- Waldenfels, Bernhard, *Topographien des Fremden*, Frankfurt/M., 1997.
- Ders., *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt/M., 2006.
- Ders., *Ortsverschiebungen Zeitverschiebungen*, Frankfurt/M., 2009.
- Ders., *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin, 2010.