

MARITA TATARI

BÜHNE DES DRAMAS.
PRIMÄRE EXPOSITION UND
RAUM ÄSTHETISCHER ERFAHRUNG

Mit der Infragestellung oder der Sprengung der Repräsentation in gegenwärtigen Theaterpraktiken tritt die Erfahrung der Raumzeit als sich ereignender hervor. Die Bühne wird dabei nicht mehr als Bedingung für die Darstellung einer in sich geschlossenen Welt bzw. einer Raumzeit verstanden, die sich einem zuschauenden Subjekt darbietet. So setzen sich heutige Praktiken von der Guckkastenbühne ab, welche vermeintlich die in ihr sich darstellende Welt zum Gegenstand eines zuschauenden Subjekts machte.

Gegen die Vorstellung, dass die Guckkastenbühne dem Zuschauer Raum und Zeit als Bestand zur Verfügung stellt, möchte ich hier die Nicht-Gegebenheit, Nicht-Gegenständlichkeit der in der Guckkastenbühne sich darstellenden Welt oder Raumzeit aufweisen. Das Feld meiner Befragung ist der Zusammenhang zwischen Guckkastenbühne und Drama.

Für die deutschsprachige Theaterwissenschaft bleibt Peter Szondis kurze Beschreibung der formalen, ästhetischen Merkmale des neuzeitlichen Dramas – ein Kapitel von sechs Seiten in seinem schmalen Band *Theorie des modernen Dramas* – bis heute grundlegend. Szondi behauptet dort einen unwidersprechlich notwendigen Zusammenhang zwischen Guckkastenbühne und Drama: „Dem Drama einzig adäquat ist die Guckkastenbühne“, schreibt er¹, worunter er das in der Renaissance entstandene „Drama der Neuzeit“ versteht.² Es gibt also für Szondi eine ästhetische Notwendigkeit, welche Guckkastenbühne und Drama verbindet, die darauf begründet ist, was „Drama der Neuzeit“ ist. Dieser Zusammenhang wird von Szondi abstrakt und allgemein behandelt. Ohne Bezug auf konkrete Dramen reflektiert er *das* Drama der Neuzeit mit Hegel philosophisch, bzw. er leitet die formalen, ästhetischen Merkmale *des* neuen Dramas aus einer philosophischen, von Hegel stammenden Reflexion dessen her, was *das* neue Drama ist.

Das Interessante daran ist, dass der Zusammenhang zwischen Guckkastenbühne und Drama, so wie Szondi ihn behauptet, nicht die Repräsentation einer gegebenen, dem Zuschauer zur Verfügung gestellten Raumzeit ist. Bühne und

¹ Peter Szondi, *Theorie des Modernen Dramas*, Frankfurt/M., 1959, S. 16.

² Ebd., S. 14.

Drama bieten sich nicht der Vorstellung eines zuschauenden Subjekts an, sondern Bühne und Drama sind das Stattfinden einer Subjektivität.

Was hier mit Subjektivität gemeint ist und welche – im Ausgang von Szondi – Verbindung zwischen Drama, Bühne und Subjekt genau besteht, werde ich zuerst herausarbeiten. Es geht mir in diesem Schritt darum, zu zeigen, dass im Stattfinden der dramatischen Subjektivität, und das heißt eben schon in der Guckkastenbühne, die Erfahrung der Nicht-Gegebenheit und Nicht-Gegenständlichkeit der im Drama sich entfaltenden Raumzeit auftritt. Dieser Hypothese nach setzen sich also die neueren Verwandlungen der Bühne in nicht-dramatischen Theaterformen – Verwandlungen der Bühne, die raumgreifende Prozesse erfahrbar machen – nicht von der Guckkastenbühne ab, sondern radikalisieren lediglich das, was schon Szondi als neuzeitliche Bedingung des Dramas gedacht hat: Sie lassen eine Erfahrung der Raumzeit in den Vordergrund treten, die schon in der Guckkastenbühne, nämlich hinter einer Fassade der Gegenständlichkeit, enthalten ist.

Die raumzeitliche Dimension dieser sich im Drama ereignenden Subjektivität werde ich anschließend am Beispiel einer vermeintlich nicht dramatischen Aufführung, Goschs/Schütz'/Schimmelpfennigs *Idomeneus*, zu veranschaulichen versuchen.

Das neuzeitliche Drama versteht Peter Szondi im Ausgang von zwei Grundzügen, die, wie er sagt, Hegels ästhetischen Ausführungen entnommen sind: Das neuzeitliche Drama ist, erstens, der Akt des Sich-Entschließens des Menschen zur Mitwelt, weder das Diesseits noch das Jenseits dieses Aktes, und, zweitens, dieser Akt als absoluter, d. h. als reiner Bezug. Das Drama kennt, wie Szondi schreibt, nichts außer sich.³ Diese Absolutheit macht aus dem im Drama sich entfaltenden zwischenmenschlichen Bezug einen Selbstbezug. So ist die im Drama entstehende Subjektivität das Zu-sich-Kommen des sich entfaltenden zwischenmenschlichen Bezugs. Die Objektivität oder die Gegenständlichkeit dessen, was im Drama verläuft, bzw. der zwischenmenschliche Bezug, wird selbst zu einer Art von Subjekt. Subjekt heißt hier: Bezug auf sich, Auftritt des „sich selbst“ von Etwas, zu sich kommen.

Die Guckkastenbühne ist Bedingung für die Entfaltung dieser Subjektivität, für den Auftritt oder das Stattfinden dieser Absolutheit:

³ „Der Mensch ging ins Drama gleichsam nur als Mitmensch ein. [...] Der ‚Ort‘, an dem er zu dramatischer Verwirklichung gelangte, war der Akt des Sich-Entschließens. Indem er sich zur Mitwelt entschloß, wurde sein Inneres offenbar und dramatische Gegenwart. Die Mitwelt aber wurde durch seinen Entschluß zur Tat auf ihn bezogen und gelangte dadurch allererst zu dramatischer Realisation. Alles was diesseits oder jenseits dieses Aktes war, mußte dem Drama fremd bleiben: das Unausdrückbare sowohl wie der Ausdruck, die verschlossene Seele wie die dem Subjekt bereits entfremdete Idee.“ Ebd., S. 14. Und „Das Drama ist absolut. Um reiner Bezug, das heißt: dramatisch sein zu können, muß es von allem ihm Äußerlichen abgelöst sein. Es kennt nichts außer sich.“ Ebd., S. 15.

Die Bühnenform, die sich das Drama der Renaissance und der Klassik schuf, die vielgeschmähte ‚Guckkastenbühne‘, ist der Absolutheit des Dramas als einzige adäquat und zeugt von ihr in jedem ihrer Züge. Sie kennt Übergang (etwa Treppen) zum Zuschauerraum sowenig wie das Drama vom Zuschauer sich stufenweise abhebt. Sie wird ihm erst bei Beginn des Spiels, ja, oft erst nachdem das erste Wort gefallen, sichtbar, also existent: dadurch erscheint sie als vom Spiel selbst erschaffen. Bei Aktschluß, wenn der Vorhang fällt, entzieht sie sich wieder dem Blick des Zuschauers, wird gleichsam vom Spiel zurückgenommen und als zu ihm Gehörendes bestätigt. Die Rampe, die sie beleuchtet, bezweckt den Anschein, als spende das dramatische Spiel auf der Bühne sich selber das Licht.⁴

Statt von vornherein die Auflösung der dramatischen Bühne in neueren Theaterformen zu verfolgen und sie als mit einer totalisierenden Identität verknüpft zu bekämpfen, sollte erst einmal hinterfragt werden, wie diese Totalität, Subjektivität oder Absolutheit gemeint ist. Was geht in ihr auf? Denn das, was Hegel als das Absolute im Drama gedacht hat, ist nicht die Gegebenheit einer in sich geschlossenen Welt. Die absolute Subjektivität des Dramas ist nicht die Aufhebung der zwischenmenschlichen Dialektik in die Gestalt der dramatischen Welt, die sich dem aneignenden Zuschauerblick bietet; sie gibt nicht das Modell für den vorbildlichen Subjekt-Bürger. Das Absolute im Drama ist vielmehr eine Form des Zu-sich-Kommens des sich entfaltenden dramatischen, zwischenmenschlichen Bezugs, eine Form, die das erfährt, was ihr darin unendlich entgeht.

Hegels Geschichtsphilosophie der Kunst zufolge steht das Absolute im Drama für die Erfahrung der Nicht-Gegebenheit des Sinns oder der Zweckmäßigkeit des Menschen (des „Geistes“). In Hegels Geschichtsphilosophie sind die Gestalten der griechischen Skulptur dem Drama vorgängig. Jene Gestalten waren schön, d. h. für Hegel absolut als sinnliche, unmittelbare Erscheinungen des Göttlichen, d. h. des höchsten Sinns, des Endzwecks des Menschen, so wie dieser in diesem Moment der Geschichte erfahrbar werden konnte. Jedoch vermochten die Skulpturen absolut bzw. schön zu sein nur, indem sie der Welt enthoben waren und sich miteinander nicht in Bezug setzten. Dagegen stand das antike Drama für den Eintritt des Göttlichen (sozusagen des Sinns) in die endliche Welt, in die Praxis: Es stand für das Moment, den Akt des sich Entschließens zur Mitwelt. Mit der dramatischen Handlung traten die schönen Gestalten in die Welt hinein, setzten sich miteinander in Bezug und kollidierten, weil der absolute Anspruch jeder Gestalt die anderen ausschloss.

Das antike Drama sah Hegel als die Auflösung der Einseitigkeit dieser kollidierenden Mächte im Erkennen der Notwendigkeit des Untergangs jener Auffassung des Sinns (des „Geistes“), welche die griechische Skulptur (die „Kunstreligion“) haben konnte. Das Absolute im Drama ist keine unmittelbare Erscheinung des Göttlichen. Es ist keine Erscheinung des Geistes als eines

⁴ Ebd., S. 16.

Gegebenen, Unmittelbaren, sondern als eines Sich-Gebenden: als der Akt des Sich-auf-sich-Beziehens, und in diesem Sinn als Subjekt.

Weil aber das Element der Kunst das Sinnliche ist, kann sie für Hegel den Geist nur unmittelbar zur Anschauung und Empfindung bringen. Deswegen ist die Erfahrung der Notwendigkeit des Untergangs der Kunstreligion im antiken Drama sogleich das Auftreten der Einschränkung des sinnlichen Absoluten, d. h. der Kunst. Zwar bleibt die Kunst auch nach dem Ende der Kunstreligion eine Form des Absoluten. Dieses Absolute hat jedoch innerhalb der Gesellschaft eine andere Funktion als die Kunstreligion: Es weiß, dass die neue geschichtliche Form von Subjektivität, die neue Form von Geist- oder Sinnerfahrung, es übersteigt. Es ist ein Absolutes, das in sich das erfahrbar macht, was es übersteigt; eine Subjektivität, die sich auf das hin öffnet, was ihr entgeht; oder – noch – eine Form, die das formt, was ihr entkommt.

Das neuzeitliche Drama entsteht zusammen mit dem Ästhetischen allererst auf der Grundlage dieser Erkenntnis. Das neuzeitliche Drama geht aus der Kunst nach dem Ende der antiken Kunstreligion hervor und steht für die Aufhebung der dramatischen Kollision in die Reflexivität des Ästhetischen. Es ist nicht tragisch, denn sein Anspruch ist nicht der der Kunstreligion, die im antiken Drama zu ihrem notwendigen Niedergang kommt. Es kennt seine eigene ästhetische Grenze.

Gleichwohl ist es in einem neuen Sinn absolut. Es ist die Entfaltung der dramatischen Handlung als reiner Bezug zu sich selbst, ein Prozess, der schon im antiken Drama hervortritt: die Einheit von Produkt und Produzieren, das ästhetische Werk als Tun und Tätigkeit, nicht als gegeben, sondern als sich gebend. Das neuzeitliche Drama reflektiert sein eigenes ästhetisches Tun. Es stellt auf ästhetischer Ebene einen Prozess der Subjektivierung dar. So bildet die sinnliche Entfaltung der dramatischen Kollision eine ästhetische Totalität.

Szondi, Hegel interpretierend, übersetzt einerseits die Absolutheit des Dramas und andererseits den Akt, dessen Entfaltung das Drama ist, mit einigen formalen, ästhetischen Merkmalen, von denen eines die Guckkastenbühne ist. Hegel aber schränkt den absoluten Charakter des Dramas ganz und gar nicht auf das neue Drama ein und leitet aus seiner Absolutheit nicht diese formalen Merkmale ab. Er redet nirgendwo von Guckkastenbühne oder von Rampe.

Szondi lesend, gewinnt man fast den Eindruck, das neue Drama wäre in Hegels Sinn vollständiger als das antike, denn in ihm erst (durch Ausschaltung des umgebenden Raums usw.) gelangt der zwischenmenschliche Akt vollständig zu sich und wird vollständig absolut. Das stimmt aber für Hegel keineswegs. So entsteht der Eindruck, dass, mit Hegel gedacht, das neue Drama vollständig dem neuen Absoluten bzw. dem Subjekt entspricht. Das aber ist mit Hegel völlig unmöglich zu behaupten, denn das neue Drama entspricht zwar der neuen geschichtlichen Form des Absoluten, dem Subjekt, kennt aber gleichwohl seine eigene Einschränkung als Kunst und öffnet sich auf das, was ihm entkommt.

Der Eindruck, der bei einer ersten Lektüre von Szondi entstehen kann, dass die Guckkastenbühne deshalb dem neuen Drama adäquat ist, weil sie die Bedingung für die Darstellung einer geschlossenen Welt ist, erweist sich demnach als falsch. Sie ist falsch, weil diese Bühne Bedingung für ein Absolutes ist, das gleichwohl Endliches genannt werden kann.

Die Guckkastenbühne beruht auf diesem Sinn des erst in der Neuzeit gebildeten ästhetischen Absoluten. Sie stellt eine raum-zeitliche Abgeschiedenheit aus, die die Darlegung einer Situation und einer Zeit, welche aus sich selbst erwuchs, erlaubt. Erst dank dieser Abgeschiedenheit wird die Selbst-Übernahme, d. h. die ästhetische Reflexivität der dargestellten Handlung möglich. Die Guckkastenbühne ist also nicht bloß die Bedingung für die Entfaltung einer anderen Raumzeit. Vielmehr erlaubt sie die Entfaltung einer absoluten Raumzeit, einer Raumzeit, die nicht vorgegeben ist und in Bezug zu nichts außer sich steht. Die Trennung vom Zuschauerraum und der Entzug aus der umfassenden Raumzeit ist die Bedingung der Möglichkeit für die Entfaltung und Erfahrung der dargestellten Raumzeit als absoluter.

Das Drama gelangt zu dieser Totalität erst in der Neuzeit, wenn es die ästhetische Grenze seines Absoluten erkennt und in und aus diesem heraus sich selbst, also „total“ erkennt. Wenn Szondis Beschreibung des neuzeitlichen Dramas von Hegel stammt, dann setzt sie eine Auslegung des Status voraus, den Hegel dem neuzeitlichen Drama beimisst und der so explizit nicht bei Hegel formuliert wird.

Das Absolute des neuzeitlichen Dramas ist, indem es Kunst ist, eine der höchsten Formen der Freiheit. Es ist diese aber nur, indem es seine eigene Negativität kennt. Es kennt seine Negativität nicht als notwendiger Untergang der Kunstreligion (wie die antike Tragödie), sondern als Form eines Absoluten, das sich gleichzeitig schon als begrenzt kennt. Es kann diese höchste Form der Freiheit nur sein, indem es sich als endliche Form, d. h. als nur ästhetisch kennt. So ist das neuzeitliche Drama das Auftauchen eines Absoluten, das auf seine eigene Überwindung, Aufhebung oder Destruktion verweist.

So stößt die Frage nach der Bedeutung des Absoluten im neuzeitlichen Drama auf die Frage nach der Bedeutung der Kunst nach dem Ende der Kunstreligion bei Hegel, die unterschiedlich interpretiert wurde und interpretiert werden kann. Eine Weise, die Bedeutung, die Hegel dem neuzeitlichen Drama beimisst, zu interpretieren, ist, sie als sekundär, dienend oder komplementär für außerhalb der Kunst sich bildende Bereiche auszulegen.⁵ Es ist möglich, die Negativität, die mit der Schranke der Kunst auftritt, in Bezug auf ihren

⁵ Bspw. sieht Annemarie Gethmann-Siefert in Schillers Drama bzw. im Drama nach der Kunstreligion „eine Orientierung im Handeln durch eine Vorbereitung des Handelns in der Reflexion“. Dies., „Hegel über das Hässliche in der Kunst“, in: Andreas Arndt/Karol Bal/Henning Ottmann (Hg.), *Hegel-Jahrbuch 2000, Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst*, Berlin, 2000, S. 21-41: 38.

Beitrag zu dem, was sie selbst nicht erfüllen kann, zu untersuchen: Ihren Beitrag zur Bildung eines guten Bürgers, den sie selbst nicht bilden kann.

Weit entfernt davon, die vollständige Gestalt einer Subjektivität im neuzeitlichen Drama zu sehen, setzt Szondis Beschreibung ihrerseits auch eine Auslegung der Art und der Bedeutung des Absoluten des neuzeitlichen Dramas implizit voraus. Mir scheint, dass Szondi das sozusagen endliche, ästhetische Absolute im neuzeitlichen Drama als antinomisch versteht: Als Absolutheit der Form, die im Widerspruch zum Inhalt gerät, einen Widerspruch, der die Auflösung der Form des neuzeitlichen Dramas vorantreibt, ihre Entwicklung in anderen Formen, die er in seinem Buch analysiert.⁶

Ich werde hier nicht die Folgen untersuchen, die diese Interpretation des dramatischen Absoluten als eines nur formalen bzw. des Dramas als eines antinomischen für die räumliche Dimension der Theateraufführung und der Bühne hat. Ich möchte zwar mit Szondi feststellen, dass das dramatische Absolute ein endliches ist: dass es darin nicht um die Aufhebung der zwischenmenschlichen Dialektik in die Gestalt der dramatischen Welt und ihrer zeit-räumlichen Dimension geht. Gegen Szondi jedoch möchte ich dieses endliche Absolute nicht als ein nur formales interpretieren.

Ich möchte den absoluten Charakter des Ästhetischen im neuzeitlichen Drama ernst nehmen, d. h. das Paradox jenes endlichen Absoluten reflektieren, ohne seine Absolutheit zu nivellieren. Als Absolutes ist das neuzeitliche Drama kein Mittel für einen außer ihm liegenden Zweck. Dafür muss seine ästhetische Schranke als unendlich reflektiert werden. Das Paradox dieser unendlichen Endlichkeit kann auch so verstanden werden: Es lässt in seiner Gestalt die Vergänglichkeit des Aktes seiner Gestaltung erscheinen. Es lässt die Plastizität dieser Gestaltung erscheinen, als Verräumlichung dessen, was es von vornherein als Entgangenes kennt. So gesehen, bringt die Negativität der Kunst im neuzeitlichen Drama nicht die Einsicht in das notwendige Scheitern seiner Zweckmäßigkeit hervor, sondern sie bringt die Plastizität seines Auftauchens zur Anschauung und Empfindung. Sie macht die Gestalten als reine Gestaltungen erfahrbar, als die Entfaltung der Formen.⁷ So begriffen, wird das neuzeit-

⁶ „Eine eigentliche Form-Semantik läßt sich auf diesem Wege entwickeln, und die Form-Inhalt-Dialektik erscheint nun als Dialektik zwischen formaler und inhaltlicher Aussage. Damit ist jedoch schon die Möglichkeit gesetzt, daß die inhaltliche Aussage zur formalen in Widerspruch gerät. Bewegt sich im Falle der Entsprechung von Form und Inhalt die inhaltliche Thematik gleichsam im Rahmen der formalen Aussage als eine Problematik innerhalb etwas Unproblematischem, so entsteht der Widerspruch, indem die fraglos-feststehende Aussage der Form vom Inhalt her in Frage gestellt wird. Diese innere Antinomie ist es aber, die eine Dichtungsform geschichtlich problematisch werden läßt, und das hier Vorgelegte ist der Versuch, die verschiedenen Formen neuerer Dramatik aus der Auflösung solcher Widersprüche zu erklären.“ Ebd., S. 11.

⁷ In diese Richtung wird Hegel u. a. von Jean-Luc Nancy gelesen (Jean-Luc Nancy, *Die Unruhe des Negativen*, Zürich, 2011). Vgl. auch Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Paris; 1996 und Susanna Lindberg, *Heidegger contre Hegel*, Paris, 2010.

liche Drama in ein neues Licht gestellt und eine Kontinuität zu heutigen Theaterformen erkannt. In diese Perspektive möchte ich im Folgenden die Auffassung der Bühne als Container rücken.

Die Guckkastenbühne wird als Bedingung für die Entfaltung einer anderen Raumzeit aufgefasst. Die Abgeschiedenheit vom gegebenen Zeitraum, die Trennung von den Zuschauern wird als Bedingung für ihre Identifikation mit der ausgestellten Welt verstanden, die, dank dieser Abgeschiedenheit, total erscheinen darf. Aber was heißt hier total? Es heißt erstens, dass das Gezeigte sich auf sich selbst bezieht; dass seine Entfaltung, d. i. seine „Handlung“, der sich entfaltende zwischenmenschliche Bezug, dieser Selbstbezug ist. Es wird nicht etwas gezeigt, sondern etwas so entfaltet, dass es zu sich kommt, dass es innerhalb seiner Kontingenz die Notwendigkeit (bspw. den Ablauf der Handlung als aus der dramatischen Situation notwendig hervorgehend) dartut und so frei wird.

In die Perspektive der Bedeutung des neuzeitlichen Dramas gestellt, öffnet sich das Zu-sich-Kommen, das sich in dieser Form formt, auf das, was ihm in ihm entgeht. So ist diese Form ihr eigenes Entspringen, ihre eigene Formierung. Sie ist ein Absolutes, das seiner Endlichkeit als der Plastizität seines Stattfindens zustimmt. Vor diesem Hintergrund, und über Hegel hinausgehend, ist die Abgeschiedenheit der Bühne Bedingung für die Entfaltung dieser Handlung als Entspringen aus der Abgeschiedenheit: Nicht eine andere gezeigte Welt, sondern die Emergenz selbst der Welt, die sich jeweils verräumtlicht oder zeitigt.

So gesehen sind die Worte, Gesten und Bewegungen auf der dramatischen Bühne keine *in sich* geschlossene Welt, sondern das Auftauchen einer Welt, die ihre eigene Errichtung im Außen ist (man sollte bspw. die dramatischen Figuren nicht als Charaktere denken, sondern vor allem als Orte eines Aussprechens, das Bezüge schafft, je nachdem, *wie* etwas ausgesprochen wird). Diese Funktion der Bühne gibt die sogenannte Achse der binnendramatischen Bedeutung durchweg als Theatron-Achse zu denken: die Bedeutung, der Zusammenhang, die Figuren, die Zeit und der Raum der Fiktion, kurz das Innere (des Werkes) werden weder als gegeben, noch als nichtig erfahren. Das angeblich „Innere“ des Werkes ist nie gegeben, sondern nur sich gebend, als ausgestellte Äußerlichkeit, die, indem sie Außen ist, indem sie sich dem Blick, dem Gehör, der Begegnung gibt, einen Raum zeitigt.

„Die Schauspieler bei Aufführung eines Dramas sprechen nicht nur untereinander, sondern mit uns, und nach beiden Seiten hin sollen sie verständlich sein. Und so ist jedes Kunstwerk ein Zwiegespräch mit jedem, welcher davorsteht“⁸, schreibt Hegel. Dieses Zwiegespräch, aus dem hier entworfenen Hin-

⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Werke 13-15, auf der Grundlage der Werke 1832-1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M., 1986. S. 341.

tergrund heraus verstanden, zeitigt den Raum der ästhetischen Erfahrung. Die ästhetische Erfahrung ist nicht die Wahrnehmung des Gesagten, Gehandelten der dramatischen Welt. Sondern die ästhetische Erfahrung *ist* die Welt, die sich jeweils, in jeder Aussage, jeder Geste erschafft, ohne in einer Gestalt zu gerinnen. Wir nehmen als Zuschauer nicht ein Etwas wahr, sondern wir gelangen mit jedem Wort, jedem Blick und jedem Gestus jeweils anders zu einem anderen „wir“, zu einem anderen „ich“, zu einer anderen Welt.

Das ist kein performatives Ereignis, denn es geht nicht um etwas, das hervorgebracht wird und die Zuschauer verwandelt. Es ist vielmehr ein Entzug, der aus der dramatischen Totalität bewirkt wird: die Entleerung jeder Gestalt, nicht nur des Werkes, sondern auch der Zuschauer. Die dramatische Totalität ist im Grunde genommen ein sich aus dem Entzug, aus dem Ausschnitt heraus Begreifen/Erfahren/zur Anschauung und Empfindung Kommen und noch mehr, sie ist das Sich-Begreifen *als* dieses Entspringen selbst: „Sich“ als das in den jeweils entspringenden, errichtenden, raumgreifenden Bezügen Aufgehende.

Der Entzug jeder gegebenen Raumzeit ist die Bedingung für die Erfahrung der Emergenz selbst der Zeit, die sich zu keiner vorhandenen Zeit umdrehen lässt, und die Emergenz selbst einer Äußerlichkeit, die Raum greift.

So verstanden, stellt die dramatische Bühne nicht bloß etwas dar, sondern stellt jenes Etwas *als* seine Darstellung dar. Sie exponiert nicht etwas, sondern macht in jenem Etwas seine Exposition erfahrbar und macht sogar jenes Etwas *als* sein Exponieren, als sein Nach-außen-Stellen erfahrbar.

Wenn die neuzeitliche dramatische Bühne die Bedingung für die Aufhebung der dramatischen Kollision im ästhetischen Absoluten ist, d. h. wenn die neuzeitliche dramatische Bühne die Entfaltung der dramatischen Handlung als einen reinen Bezug zu sich selbst erlaubt, dann höhlt sie gleichzeitig jenen „reinen Bezug“ aus. Weil das neuzeitliche dramatische Absolute seine Endlichkeit kennt und seine Destruktion verlangt, macht es sich als seine eigene Plastizität erfahrbar. Deshalb ermöglicht die dramatische Bühne jenen reinen Bezug zu sich selbst – das vermeintlich ästhetisch gebildete „Selbst“ des Dramas – als reinen Bezug zum Anderen zu erfahren: Als das sich dem Blick, dem Gehör, den Sinnen, dem Denken Gebende, bzw. dem Anderen Gebende, der selbst entleert von einer vorhandenen Raum-Zeit, jener errichteten Äußerlichkeit entgegenkommt.

Ich möchte diese Funktion der Bühne am Beispiel der Bühne von Johannes Schütz für Schimmelpfennigs *Idomeneus* in der Regie von Jürgen Gosch untersuchen, ein Stück, das 2009 am Deutschen Theater Berlin uraufgeführt wurde. Es ist kein Drama im herkömmlichen Sinn, jedoch verstricken sich Text, Regie und Bühne dicht miteinander, indem sie, meiner Meinung nach, die Grundbedingung des neuzeitlichen Dramas offen auftreten lassen. Um die ästhetische Funktion dieser Bühne zu präzisieren, möchte ich kurz den dramatischen Hintergrund skizzieren.

Das Thema stammt aus dem trojanischen Mythenkomplex. Idomeneus, König von Kreta, gerät auf der Heimfahrt nach zehnjährigem Krieg in ein mörderisches Unwetter und verspricht, um sein Leben zu retten, das erste Wesen, das ihm auf Kreta begegnet, zu opfern. Das wird Idamantes sein, sein Sohn. Von da an werden nacheinander verschiedene mögliche Variationen der Abwicklung des Mythos erzählt: Dass er seinen Sohn tötet und dann selbst von seinen Männern umgebracht wird; dass er seinen Sohn nicht töten will, aber schließlich doch tötet und deswegen vom Volk verbannt wird; dass er seinen Sohn nicht tötet und daraufhin vom Volk verbannt wird usw.

Von der Geschichte des Krieges ausgehend, handeln alle Variationen des Mythos von der (tragischen) Kollision bzw. der Vernichtung des Anderen, die das Übermaß des Einen, welcher seine Endlichkeit nicht kennt, mit sich bringt und von der Notwendigkeit seines Untergangs bzw. von der Erkenntnis der Schuld seines Übermaßes. Also das tragische Thema schlechthin: Die Auflösung der Einseitigkeit der Mächte, die Erkenntnis, dass die Mitwelt diese Mächte notwendig in den Untergang führt, d. i. die Erkenntnis einer unüberwindbaren Endlichkeit, aus der das Subjekt und die Freiheit entspringen können. Gleichzeitig verstricken sich mit diesem Thema komische Elemente. In dem bspw. mögliche Versionen der Abwicklung des Mythos diskutiert werden und so die Figuren sich selbst verhandeln, zeigen sie sich, mit Hegel formuliert, *als sich an ihnen selbst unmittelbar auflösend*.

Trotz des tragischen und komischen Erkennens ist dieser Idomeneus weder tragisch noch komisch. Tragisches und Komisches „stumpfen sich“ hier „wechselseitig ab“, um es mit Hegels Beschreibung des neuzeitlichen Dramas zu formulieren. Das Erkennen der Endlichkeit, das gleichzeitig das Entspringen der Freiheit ist, wird immer wieder vorgeführt, immer wieder erfahren, ohne zu einer neuen, vermeintlich freien Zeit, einer Zeit nach dem Aberglauben, wie es in Schimmelpfennigs Text heißt, zu gelangen. Das Erkennen der Endlichkeit wird immer wieder vorgeführt, immer wieder im Wissen, dass es unmöglich ist, zu einer solchen anderen Zeit zu gelangen.

Kennzeichnend aber für das ästhetische Ganze scheint mir der gegen Ende oftmals wiederholte Ausspruch: „Ich hänge am Leben“. Mir scheint, dass es ästhetisch grundsätzlich um das Bestehen eines *conatus* geht, der aus der Erfahrung der Endlichkeit entspringt und das Leben bejaht, ohne die Endlichkeit zu übersteigen: Dass es um die Plastizität des Lebens selbst geht, das keine gegebene Form hat, sondern das Entspringen von Formen selbst ist.

Denn das, was in der Aufführung ästhetisch vorgeführt wird, ist das Beharren in diesem „Dazwischen“: Weder eine absolute Gestalt, noch ihr Niedergang, sondern aus der Erfahrung der Notwendigkeit jenes Niedergangs, d. h. aus der Erfahrung ihrer unüberwindbaren Endlichkeit, das Auftauchen selbst des Subjekts, das aber keine Figur ist oder sein kann, sondern die Welt, die sein Auftauchen verräumlicht, die Welt, die dieses Entspringen jeweils ist.

So bietet Schütz' Bühne keinen Rahmen, in dem die Figuren sich bewegen; sie umrahmt nicht das Nach- und Nebeneinander einer Welt. Die Bühne ist

hier eine blendend weiße Wand, eine Oberfläche ohne Tiefe, stark beleuchtet, dicht an der Rampe vor den Zuschauern errichtet, mit einer genauso weißen Bank, auf der elf Schauspieler sitzen, stehen, sich drängen. Die Schauspieler sind Orte des Aussprechens, das zwischen ihnen hin und herspringt, sich verteilt, ein Chor in immer anderen Konstellationen. Gleichzeitig wird das Ausgesprochene mit einer beeindruckenden körperlichen Intensität lebendig bzw. gespielt. Die Todesangst, die Leichtigkeit oder die Schwere, das Jung- oder Altsein werden mal von einem, mal von mehreren Schauspielern gleichzeitig gespielt. Jedoch wird dieses Spiel nie zu einer in sich geschlossenen Welt mit ihrer eigenen Raumzeit.



1 – *Idomeneus*, von Roland Schimmelpfennig, Regie: Jürgen Gosch,
Bühne: Johannes Schütz, Deutsches Theater Berlin, 2009

Die Bühne wird nicht erst zu Beginn des Spiels als vom Spiel selbst erschaffen sichtbar, sondern bleibt ständig sichtbar. Die Grundbedingung des Spiels wird offengelegt: die Bühne, die das Spiel, als seine eigene Errichtung im Außen, ist.

So bleibt der Blick der Schauspieler durchgängig nach vorn gerichtet, hin zum Ende des Saals, der selbst durchgängig nicht im Dunkeln versinkt. Ihr Blick bleibt nach vorne gerichtet, auch wenn sie sich zueinander wenden. So wird das Im-Außen-errichtet-Sein ihres Spiels spürbar bzw. es wird als nicht in festen Bezügen gebunden, als ungebunden von der Gestalt einer Welt mit verkörperten Rollen spürbar, und trotzdem oder deshalb immer wieder andere

Bezüge schaffend in der gespielten Geschichte, andere Zusammenhänge in der ständig sich wandelnden Konstellation, andere Dispositionen der auftretenden Intensitäten.

Diese sich wandelnden Dispositionen sind die Handlung, um die es geht. Der Chor selbst tritt als diese Handlung auf: Als der Akt des Eintritts in die Praxis, d. h. in die Mitwelt. Wie Szondi schrieb: Weder das Diesseits noch das Jenseits dieses Aktes, weder eine Koexistenz gegebener Substanzen noch eine Handlung individueller Gestalten, sondern die unbändige Emergenz von Welten als Mitherscheinung immer anderer Intensitäten.

Diese auf nichts, auf kein Dekor, keinen Rahmen, auf keine Perspektive hinter der flachen Bühne zurückgreifende Körperlichkeit, die sich auf und um die enge Bank zwischen Rampe und Wand drängt, sowie die Dringlichkeit bzw. die körperliche Intensität, mit der – vor der stark beleuchteten weißen Wand – das Gesagte und Gespielte hervortritt, machen das jeweils Gesprochene und Gespielte in dem schwebenden Moment, in dem es sich errichtet, in dem es im Außen stattfindet, ergreifbar.

Einmal wird ein Fenster mit einem Kopf, Idomeneus' Sohn, mit Kohle auf die weiße Wand gemalt. Einmal streut einer der Schauspieler den anderen weißes Puder auf den Kopf, während sie gerade das Altsein spielen. Selbst dieses minimale Dekor wird als Geste vorgeführt und in seiner vergänglichen Entfaltung sichtbar. Die jeweils sich schaffende Welt wird in ihrer Entstehung erfahrbar und in der Schwebe gehalten, synkopiert von der Endlichkeit, aus der immer wieder andere Zusammenhänge entspringen und andere Bezüge verhandelt werden. Es geht nicht um die hergestellten Bezüge zwischen auf der Bühne verkörperten Rollen und vor der Bühne sitzenden Zuschauern, sondern um das Sich-im-Außen-Errichten, das als solches gerichtet ist.

Diese Bühne, die das Auftreten der sinnlichen Intensitäten erfahrbar macht und alles von der Endlichkeit dieses Auftretens durchdringen lässt, die gleichzeitig aushöhlt und belebt, veranschaulicht die Grundbedingung des neuzeitlichen Dramas. Eine radikal endliche, punktuell, lokal, horizontal auftretende Eröffnung der Freiheit: Eröffnung von Orten, die keine gegebenen Orte sind oder werden können, absolute, d. h. auch inäquivalente Orte als pulsierende Eröffnungen von Raumzeiten, die keine Epiphanien sind und keinen geschichtlichen Wandel ankündigen, sondern die nicht-außerordentliche Raumzeit, die jeweils ein immer anderes „Wir“ ist, adressieren.

Literatur

- Gethmann-Siefert, Annemarie, „Hegel über das Hässliche in der Kunst“, in: Andreas Arndt/Karol Bal/Henning Ottmann (Hg.), *Hegel-Jahrbuch 2000. Die Kunst der Politik – Die Politik der Kunst*, Berlin, 2000, S. 21-41.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Werke 13-15, auf der Grundlage der Werke 1832-1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt/M., 1986.
- Lindberg, Susanna, *Heidegger contre Hegel*, Paris, 2010.
- Malabou, Catherine, *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, 1996.
- Nancy, Jean-Luc, *Die Unruhe des Negativen*, Zürich, 2011.
- Szondi, Peter, *Theorie des Modernen Dramas*, Frankfurt/M., 1959.