

Spielbeziehungen und das Zwitschern des Theaters

**Eine medienkulturelle Untersuchung schauspieltheoretischer
Grundlagen**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
der Philosophischen Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
D 61

von Daniel Rademacher

Dezember 2019

Diese Publikation wurde unter dem Titel „Die Spielbeziehung. Darstellerisches Handeln, ethisches Erleben und des Zwitschern des Theaters“ im Oktober 2016 als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf eingereicht.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	3
Einleitung	5
Forschungslage	14
Ausgangspunkt der Analysen	20
Methode	23
Teil 1	29
1. Acting is reacting im dramatischen Play	29
1.1 Die Gleichsetzung von Schauspieler und Figur. Darstellung nach Sanford Meisner und David Mamet	30
1.2 Das Handeln als ob und das Handeln als Reagieren	33
2. Gefährliches Reagieren in der Improvisation	58
2.1 Aufführungsformen und Erzählformen	63
2.2 Handeln als Reagieren in der Improvisation	66
3. Kontakte und Begehren bei Richard Schechner und Jerzy Grotowski	76
3.1 Kontakt	80
3.2 Begehren in Dionysos 69	82
Teil 2	85
Einführung	85
4. Ethisches Erleben und die Ästhetisierung von Unabgeschlossenheit bei Michail Bachtin	92
4.1 Monologische Helden	93
4.2 Dialogische Helden und drei Kennzeichen der Unabgeschlossenheit	95

5. Das Zwitschern des Schreibers Bartleby: Gilles Deleuze zur ästhetischen Exposition von Vitalität	103
5.1 Unbestimmtheit in Hermann Melville <i>Bartleby, der Schreiber</i>	103
5.2 Die Auflösung der Struktur des psychischen Seelenlebens nach nach Sigmund Freud: Eine Antagonist gegen Friedrich Nietzsches Nihilismus	107
5.3. Stabilisierung in geheimnisvollen Beziehungen und körperlichen Ausdrucksbewegungen	112
6. Zeit- und Örtlichkeiten der Begegnung: Durative Erfahrungen bei Henri Bergson und raumzeitliche Orte bei Michail Bachtin (Chronotopoi)	119
6.1 Chronotopoi der Begegnung in <i>Onkel Wanja</i> am Deutschen Theater, Berlin	125
6.2 Die durée als psychische Erfahrung und komische Dauer	128
7. Spielverletzungen: Affekt und Differenz bei Daniel Stern, Jessica Benjamin und Judith Butler	136
7.1 Vitalität, affektive Abstimmungen und Differenz bei Daniel Stern Jessica Benjamin und Judith Butler	138
7.2 Verletzung und Stabilisierung in der Diskussion zwischen Jessica Benjamin und Judith Butler	143
8. Spielbeziehungen in <i>Western Society</i> , Ringlokschuppen, Mühlheim 2015 und in Jürgen Goschs <i>Macbeth</i> , Düsseldorfer Schauspielhaus 2005	149
8.1 <i>Western Society</i>	149
8.2 Spielbeziehungen in Jürgen Gosch <i>Macbeth</i> , Düsseldorfer Schauspielhaus 2005	152
Literaturverzeichnis	173

Einleitung

Zwei Schauspielende stehen auf einer Bühne. Es sind Maja Schöne und Mirco Kreibich. Sie spielen eine Szene aus Hans Falladas Roman *Jeder stirbt für sich allein*¹ in der Inszenierung von Luc Perceval. Die Episode trägt die Überschrift Der Weg der Karten und erzählt vom Ende der Freundschaft zwischen dem Anwalt Erwin Toll (Maja Schöne) und dem Schauspieler Max Harteisen (Mirco Kreibich). Maja Schöne trägt einen schwarzen Anzug und steht in der Mitte der Bühne. Ihre Hände sind hinter ihrem Rücken verschränkt. Ihre Pupillen bewegen sich hin und her. Ihre Augen wiederholen diese Bewegung slapstickartig: links, rechts, links, rechts. Ihr Kostüm, ihre Körperhaltung und die mechanischen Bewegungen ihrer Pupillen erinnern an Charles Chaplin. Mirco Kreibich trägt eine dunkle Hose und ein lockeres Hemd. Er tänzelt um Maja Schöne herum. Er springt von der einen Bühnenseite auf die andere. Er lässt sich fallen, legt sich hin, geht in die Hocke und steht wieder auf. Maja Schöne und Mirco Kreibich spielen die Episode nicht im Sinne emotionaler Einfühlung in ihre Figuren. Sie distanzieren sich von ihnen. Diese Distanzierung ist bereits in der Besetzung von Maja Schöne für die Rolle des Anwalts Erwin Toll angelegt. Ihr schwarzer Anzug verdeutlicht, dass Schöne einen Mann spielt. Der Gendertausch wird ausgestellt. Die übertriebenen Bewegungen ihrer Pupillen und ihre steife Körperhaltung verstärken diesen Verfremdungseffekt. Mirco Kreibich zeigt Distanz zu seiner Figur, indem er sich einer körperlichen Strapaze hingibt. Seine zunehmende Atemlosigkeit rührt nicht aus der Psychologie der Figur, sondern ist die Folge seiner körperlichen Bewegungen. Aber wie sprechen sich Maja Schöne und Mirco Kreibich an? An wen adressieren sie ihre Rede? Sprechen sie die fiktive dramatische Figur ihres Gegenübers an? Zielen sie auf die private Person des Mitspielenden? Von welcher Position aus sprechen sie?

Luk Perceval und die *Blauwe Maandag Compagnie* gehörten zur sogenannten *Flämischen Welle*, einer Theaterbewegung, die mit Beginn der 1980er-Jahre in Belgien und Holland das staatliche Repertoiretheater neu zu beleben versuchte. Das prägende Kennzeichen des episierenden Spielstils der *Flämischen Welle* bestand darin, klassische Theatertexte mit persönlichen Erfahrungen, Meinungen, Kommentaren und Statements

¹ *Jeder stirbt für sich allein*. Regie: Luk Perceval. Aufführungsbesuch am 5.11.2013 im Hamburger Thalia Theater.

von Schauspieler_innen anzureichern und die Texte auf diese Weise aktuell und lebendig in Szene zu setzen. Hier entstanden episch-dramatische Spielformen, die für die Betonung der Schauspieler_innen gegenüber der Figur im deutschsprachigen Theater bis heute als Vorbild gelten². In der Hamburger Inszenierung von Hans Falladas Roman *Jeder stirbt für sich allein* wird der Text nicht durch biographische Einwüfe unterbrochen. Persönliche Kommentare und Statements werden vermieden. Trotzdem sind die Spielenden als etwas Widerständiges in den verfremdeten Figuren spürbar. Maja Schöne und Mirco Kreibich haben prägnante Strategien der Distanzierung festgelegt, was sie nicht daran hindert, ihre Darstellung als etwas Offenes und Prozessuales zu zeigen. Sie hören einander zu. Dieses Hören löst eine auffällige Bezogenheit aus. Die Frage, von welcher Position sie sprechen und an wen ihre Rede adressiert ist, rückt die Performativität ihrer Beziehung in den Blick. Das Spiel scheint mit Prozessen einherzugehen, in denen sich Ansprache und Zuhören zueinander hin formieren. Die Spielenden richten sich in wechselseitigen Subjektivationen aneinander aus. Der Titel dieser Untersuchung, *Spielbeziehungen und das Zwitschern des Theaters*, steht für die Analyse von werdenden, formenden oder zerstörerischen Beziehungen, die sich auf offener Bühne ereignen. Spielbeziehungen exponieren eine Besonderheit der gesprochenen Sprache und somit eine genuine ästhetische Dimension des Theaters. Für Roland Barthes liegt etwas „diskret Dramatisches“ in Interpellationen, die versuchen, „den anderen zu sich herüberzuziehen“:

Das leitet zu einem letzten Verlust über, der der Rede durch ihre Niederschrift zugefügt wird: den all jener Sprachfetzen – in der Art von „nicht wahr?“ –, die der Linguist wohl einer der großen Funktionen der Sprache, der *phatischen* oder Interpellationsfunktion, zuordnen würde; wenn wir reden, wollen wir, daß unser Gesprächspartner uns zuhört; wir wecken daher seine Aufmerksamkeit durch sinnleere Interpellationen (der Art: „Hallo, hallo hören Sie mich?“); diese Worte, diese Ausdrücke haben trotz ihrer Einfachheit doch etwas diskret Dramatisches: es sind Rufe, Modulationen – sollte ich, an Vögel denkend, sagen: Gesänge? –, durch die ein Körper einen

² „Niederländer denken manchmal über flämische Schauspieler, dass diese ihre Rollen gefühlsmäßig, aus dem Bauch heraus spielen, im Gegensatz zu niederländischen Darstellern, die dabei vom Kopf, von ihrem Intellekt bestimmt werden. Im Grunde jedoch spielen Niederländer wie Flamen auf die gleiche Weise: Schauspieler sind immer mehr damit beschäftigt, ihre eigene Geschichte zu erzählen, und treten aus den Figuren heraus.“ (Hans van Dam, 2013, S. 106)

anderen sucht. Dieser Gesang – der linkisch, platt und lächerlich wirkt, wenn er geschrieben wird – erlischt in unserer Schrift. (Barthes 2002, S. 11.)

Die ästhetische Dimension von Interpellationen – Roland Barthes spricht von Gesängen – betrifft weniger die Hermeneutik und das Verstehen der episch-dramatischen Handlung, als eine performative Qualität des Theaters. Dieter Mersch formuliert die performative Leiblichkeit stimmlicher Bezogenheit in seinem Beitrag *Präsenz und Ethizität der Stimme* aus.

Der Hörer hört nicht nur die Stimme, vernimmt nicht nur ihr Gesagtes und dessen Bedeutung; er *spürt* sie. Das heisst auch, der Hörer *versteht* nicht nur ein Gesprochenes im Sinne der Hermeneutik; vielmehr tritt er durch die Aufnahme und Entgegennahme der Stimme – anders als durch die Schrift – in Berührung. Der Stimme haftet etwas Taktiles an: Sie stiftet dadurch einen direkten Kontakt mit dem Sprechendem. Der Kontakt hat, qua Berührung, einen leiblichen Impuls. Es ist mitunter dieser leibliche Impuls, der entscheidet, ob ich zuhöre, ob ich das Gesagte aufnehme oder mich innerlich abwende oder gar den Anderen abweise. (Mersch 2006, S. 211)

In der Theatersituation betrifft der taktile Kontakt zwischen Sprechenden und Hörenden nicht nur die Spielenden auf der Bühne. Zuschauende sind Hörende. Sie partizipieren an den stimmlichen Berührungen zwischen den Spielenden. Indem Maja Schöne die Anrufungen von Mirco Kreibich aufnimmt, verleiht sie ihren Beziehungen zu den Zuschauenden einen leiblichen Impuls. Diese Impulse werden in der Untersuchung als Effekte der Präsenz, als Zwitschern des Theaters, untersucht.

Interpellationen bringen Subjekte der Sprache hervor. Diese Bildungen sind machtvoll, da die Angerufenen mit ihrer Antwort die Begriffe und Regeln der Ansprache akzeptieren. In *Psyche der Macht* befragt Judith Butler die bekannte Darstellung von Louis Althusser Szene einer Anrufung auf offener Straße (Butler 2017, S. 101 ff.). Diese Operation verläuft folgendermaßen: Ein Individuum geht eine Straße entlang. In seinem Rücken befindet sich ein Polizist³. Der Polizist ruft das Individuum an: „Hey, Sie da!“ Das Individuum bleibt stehen und wendet sich um. In dieser Wendung wird es nach Althusser zum Subjekt. „Warum? Weil es damit anerkennt, dass der Anruf *genau* ihm galt und dass es *gerade es war, das angerufen wurde* und niemand anders“ (Althusser 2010, S.

³ Althusser führt an, dass die subjektivierende Operation auch gelingen würde, wenn die Anrufung nicht von einem Polizisten, einem Repräsentanten staatlicher Exekutive, ausginge (Althusser 2010, S. 88).

88). Offen ist, welchen ontologischen Status diese szenische Operation tatsächlich innehat. Althusser spricht von einer „vorgestellte[n] theoretische[n] Szene“ (ebd.). Er bezieht sich auf Beispiele aus konkreten Alltagssituationen: Das Klopfen an einer verschlossenen Türe, die Frage „Wer ist da?“ und die Antwort „*Ich* bin es!“. Diese Szene ist eine konkrete Alltagssituation. Trotzdem spricht Althusser davon, dass diese Dinge in Wirklichkeit „ohne zeitliche Abfolge“ auftreten. „Die Existenz der Ideologie und die Anrufung der Individuen als Subjekte sind eine und dieselbe Sache“ (ebd., S. 89). Wie ist das zu verstehen? Judith Butler liest Althusser's Szenen als Allegorien. Die Interpellation wäre für Butler demnach kein konkretes Ereignis, „sondern eine ganz bestimmte Inszenierung des Rufes, wobei der Ruf als inszenierter im Verlauf seiner Exposition oder Darstellung seine buchstäbliche Bedeutung verliert“ (Butler 2017, S. 101). Althusser spricht von einem „theoretischem Schauspiel“, dass „die Dinge in der Form einer Abfolge präsentiert“ (Althusser 2010, S. 89). So plausibel das Argument ist, dass die Angerufenen sich in den sprachlichen Begriffen, Wörtern und Regeln der Anrufung formieren, so schwer ergründlich erscheint die ontologischer Verortung dieser Spiele zu sein. Welche Hilfe bieten Butlers Metaphern des Theaters?

In der Szene *Das Vorsprechen* in David Lynchs Film *Mulholland Drive*⁴ wird ein sexueller Missbrauch an einer Schauspielerin vollzogen. Der Missbrauch geschieht unter den Augen einer Agentin, eines Produzenten, eines Regisseurs und deren Assistentinnen. Die Zeug_innen verhindern diesen Übergriff nicht, da die Gewalt unter dem Deckmantel der Normalität, Professionalität, Authentizität und Spontaneität des Schauspielens versteckt wird. Trotzdem ist der Übergriff offensichtlich. Die junge Schauspielerin Betty hatte zuvor die Chance erhalten, für die Hauptrolle in einer Hollywood-Produktion vorzusprechen. Am Abend vor dem Casting wird ihr das Manuskript zugespült. Sie bereitet sich auf das Casting vor, indem sie die Handlungen ihrer Figur interpretiert und die Dialoge mit ihrer Freundin Ruth durchspricht. Das Manuskript sieht die sexuelle Nötigung an einer namenlosen Teenagerin vor. Diese Teenagerin wird in ihrem Elternhaus erpresst. Ein Freund ihres Vaters fordert sexuelle Handlungen von ihr. Betty gestaltet ihre Rolle. Sie entscheidet, dass die Teenagerin sich nicht auf die Erpressung einlässt. Stattdessen widersetzt sie sich mithilfe eines Messers. Am Morgen des Vorspre-

⁴ *Mulholland Drive*. Frankreich/USA 2001, Regie und Buch: David Lynch. Minute: 1:09:56-1:18:57.

chens betritt Betty das Büro des Produzenten. Die Atmosphäre ist familiär. Produzent Wally ist liebenswert. Er empfängt Betty mit der Herzlichkeit eines Vaters und stellt ihr die anwesenden Personen vor. Wally teilt Betty mit, dass ihr Spielpartner, Woody Katz, bereits für die Rolle engagiert sei. Kurz bevor die Spielszene beginnt, wendet sich Katz an Regisseur Bob. Er fragt, ob er die Szene in intimer Umarmung spielen solle. Katz wartet die Antwort des Regisseurs jedoch nicht ab, sondern zieht Betty auf Lippennähe an sich heran. Betty zeigt eine Geste der Abwehr. Da Katz jedoch die schweigende Zustimmung der anwesenden Personen erhält, gibt Betty ihren Widerstand auf. Betty begreift, dass sie die Szene nicht so spielen wird, wie sie es am Vorabend probiert hatte. Sie entschließt sich, die Machtverhältnisse zu ihren Gunsten zu drehen. Dies gelingt ihr, indem Sie mehr Intimität, mehr Nähe und heftigere Berührungen von Woody Katz einfordert, als er gibt. Sie küsst ihn zärtlich auf seine Wangen. Sie zeigt sexuelle Lust. Indem sie ihren Mund zum Kuss öffnet, überrumpelt sie Woody Katz, und ihr Vorsprechen wird ein Erfolg. Die Zuschauenden applaudieren.

Das Casting markiert einen Wendepunkt in der Darstellung der Figur Betty. Zuvor ist Betty noch ein „blondes Landei aus Kanada“ (Eggebrecht 2012, Klappentext). Sie ist voller Hoffnung auf eine Karriere als Schauspielerin nach Hollywood gekommen. Sie ist mutig aufgetreten. Sie hat engagiert gehandelt. Nach dem Casting ist Betty verstört. Sie sagt: „Jetzt habe auch ich Angst.“⁵

Harald Eggebrecht sieht in *Mulholland Drive* ein Puzzle, dessen Teile nicht „richtig“ zusammengesetzt werden können. Er sieht verschiedene Geschichten, deren Handlungsstränge so miteinander verwoben sind, „dass jeweils andere Geschichten daraus entstehen“. Eine kohärente Deutung hält er nicht für möglich, schon deshalb, weil *Mulholland Drive* ursprünglich als Serie geplant war. Der Spielfilm stellt für ihn eine Montage von gezielt unpassenden Anschlüssen, falschen Fortsetzungen und nichtlinearen Sprüngen dar (Eggebrecht 2012, Klappentext).

Wolfram Bergande attestiert den auffälligen Montagen in *Mulholland Drive* eine Verhandlung weiblicher Subjektivität. In seinem Beitrag *Lip-sync jouissance – Weibliche Subjektivität in David Lynchs Mulholland Drive* deutet er die Beziehungen zwischen

⁵ *Mulholland Drive*: Minute: 1:25:52.

den Szenarien. Die ersten drei Viertel des Films bilden ihm zufolge einen Traum der Hauptfigur Diane Selwyn, einen Alptraum, den die Zuschauenden als Exposition paralleler Handlungsstränge verfolgen.

Ein Film also über das Scheitern der Jungschauspielerin Diane Selwyn (Naomi Watts), deren feminines Begehren sich an der androzentrischen Struktur eines intersubjektiven Feldes bricht, in dem vordergründig der Filmregisseur Adam Keshner (Justin Theroux), letztendlich aber die hinter ihm stehenden höheren Mächte die Rollen verteilen, so dass Diane, die das Verhältnis zu ihrer Ex-Geliebten Camilla Rhodes (Laura Elena Harring) in einem langen Traum vom Duo Betty & Rita weiterspinnt, sich schließlich in der imaginären Rivalität mit ihrem Liebesobjekt aufreißt und nach dessen Zerstörung, dem Auftragsmord an Camilla, in Psychose und Selbstmord abstürzt? (Bergande 2006, S. 197)

Demnach wäre die Figur der Betty eine Position im Traum von Diane. Ein Traum-Ich, mit dessen Hilfe Diane Bruchstücke ihrer Erfahrungen reinszeniert. Hierzu zählen die Liebesbeziehung zu Camilla, die Hoffnung, in Hollywood erfolgreich zu sein, das Geld ihrer Tante Ruth, der Regisseur Adam Keshner und das Scheitern im Wettbewerb um eine Hauptrolle. Bergande sieht in *Mulholland Drive* das Scheitern einer offenen Struktur weiblicher Subjektivität. Dianes Traum führt Betty und ihre Freundin Rita in einen Nachtclub mit dem Namen *Silencio*. Hier erleben die beiden Frauen die Nachtclubsängerin Rebekah del Rio. Die spanische Sängerin steht auf einer Theaterbühne. Betty und Rita sitzen im Parkett des Theatersaals. Rebekah del Rio performt ein lippensynchrones Playback ihrer eigenen Stimme. Sie bewegt ihren Mund eindrucksvoll zu der Einspielung ihrer Stimme. Dass es sich um ein Playback handelt, wird erst im Verlauf der Performance erkennbar, als Rebekah del Rio leblos zusammenbricht. Die Toneinspielung ihres Gesangs dauert jedoch an. Während Rita gebannt auf die Bühne starrt, überkommt Betty ein körperliches Zittern. Sie zittert so stark, dass sie sich nicht allein auf dem Theatersessel halten kann. Rita hält Betty und führt sie aus dem Saal.

Es wird vorgeführt, wie die Stimme, das vermeintliche Paradebeispiel individueller Selbsthabe, radikal von sich selbst getrennt ist, d. h. von ihrem sie scheinbar erzeugenden Körper. Der ureigene Selbstgenuss des Ichs, der sich in der Singstimme ausdrücken soll, rührt tatsächlich von einem oder einer anderen her, unidentifizierbar und im Stillen arbeitend, todestriebartig, wie mit Freud gesagt werden könnte. Was bleibt, ist ein abgetöteter Körper, den

Conférencier und Bühnenhelfer hinter den Vorhang schleppen. Eine andere genießt hier. Die Frage ist: wer und wo? (Ebd., S. 198)

Im Theatersaal ist eine weitere Person anwesend. Sie beobachtet das Geschehen aus einer Ehrenloge, die sich seitlich über der Bühne befindet. Eine Dame mit blaugefärbter Turmfrisur. Bergande vermutet in dieser Frauenfigur die Instanz eines weiblichen Über-Ichs. Das Genießen, symbolisiert an der Traumfigur Betty, wird nach Bergande an eine Position gebunden, die Macht, Kontrolle und Steuerung vertritt. Die Traumfigur Betty übersteht diese Verschiebung nicht. Als Rita und Betty das Theater verlassen haben und in ihr Appartement zurückgekehrt sind, verschwindet Betty aus dem Traum. Ihre Figur tritt nicht wieder in Erscheinung. Bergande verlegt den „Horror der Subjektvierung“ in *Mullholland Drive* in eine Theatersituation, die die psychischen Instanzen von Es, Ich und Über-Ich in sich aufgenommen hat. Betty ist hier nur noch eine Position (das Genießen) der Schauspielerin Diane – eine Position, die in der Schau der Abspaltung von Körper und Stimme auf der Bühne des *Silencio* verloren geht.

Ist die Theatersituation im *Silencio* eine Trope? In *Psyche der Macht* untersucht Judith Butler Prozesse der Reflexion als Wendung, Nachvollzug und Wiedererleben. Danach geschehen Subjektivationen nicht im konkreten Vollzug von Unterwerfungen, sondern erst in den psychischen Schleifen und inneren Wiederholungen der Gewalterfahrung. Butler geht diesen Wendungen bei Hegel, Nietzsche, Freud und Foucault nach.⁶ Für sie ist das Bild der Trope ausschlaggebend, da es eine Rückwendung auf sich selbst beschreibt, der keine erkennbare Subjektwerdung vorausgeht. Der/Die Adressat_in des Rückbezugs geht erst aus der Bewegung der Trope hervor.

Die Form der dieser Macht wird unablässig durch eine Figur der Wendung gezeichnet, eine Rückwirkung auf sich selbst oder gar *gegen* sich selbst. Diese Figur erklärt zum Teil erst, wie ein Subjekt erzeugt wird, und aus diesem Grund gibt es im eigentlichen Sinne kein Subjekt, das diese Wendung vollzieht. Im Gegenteil scheint die Wende als tropologische Inauguration

⁶ Hegels *Phänomenologie des Geistes* steht am Anfang dieser Auseinandersetzungen: „Der Herr, der dem Knecht zunächst ‚äußerlich‘ zu sein scheint, taucht als das eigene Gewissen des Knechtes wieder auf. Das Unglück des entstehenden Bewusstseins liegt in den Selbstvorwürfen, die sich aus der Verwandlung des Herrn in eine psychische Wirklichkeit ergeben. Die Selbstkasteiungen angesichts der hartnäckigen Körperlichkeit des Selbstbewusstseins führen zu schlechtem Gewissen.“ (Butler 2017, S. 9)

des Subjekts zu fungieren, als Gründungsmoment, dessen ontologischer Status dauerhaft ungewiss bleibt. (Butler 2017, S. 9)

Wenn sich der Besuch im *Silencio* als Trope verstehen lässt, dann wäre es der Missbrauch an Betty, der sich in dieser Wendung reinszeniert. In dieser Wendung vollzieht sich eine Desubjektivierung, festgemacht an Bettys Verschwinden. Gleichzeitig wird die Figur Diane hervorgebracht, die, so kann man mit Judith Butler sagen, den „Missbrauch als Macht“ in sich aufgenommen hat.

Um den Machtmissbrauch als realen – nicht als Schöpfung oder Phantasie des Subjekts – zu betonen, wird die Macht oft als eindeutig außerhalb des Subjekts liegend dargestellt, als etwas, das gegen den Willen des Subjekts durchgesetzt wird. Wenn aber schon die Hervorbringung des Subjekts und die Formung dieses Willens Konsequenzen einer ursprünglichen Unterordnung sind, dann ist das Subjekt unvermeidlich verletzlich gegenüber einer Macht, die es nicht selbst gebildet hat. Diese Anfälligkeit macht das Subjekt zu einem ausbeutbaren Wesen. (Butler 2017, S. 24)

Der Suizid von Diane bildet das Ende einer Subjektivierung, die aus einer gewaltvollen Vorgängigkeit entstanden ist. Welchen Aufschluss gibt die Beziehung zwischen Betty und Diane über das, was vor einer Subjektivierung der Unterwerfung liegen kann? Was liegt vor der Subjektivierung? Butler spricht von einer paradoxen und doppelten Form der Subjektwerdung, die sich in einer Wendung vollzieht, die nicht von dem Subjekt hervorgebracht wird. Die Theatermetapher des *Silencio* erzählt von dieser Wendung. Der Theatersaal ist der psychische Ort dieser Wendung, ausgestattet mit Über-Ich (die Frau mit blauer Perücke), Ich (Betty) und Es (Rebekah del Rio), wobei die ontologische Verortung dieses Ortes ebenso ungewiss bleibt wie bei Althusser und Butler.

Oder gibt ein Spalt in der Mitte des Theatervorhangs Anlass zur Spekulation? Rebekah del Rios Performance findet auf der Vorderbühne des *Silencio* statt. Sie agiert vor dem verschlossenen Vorhang. Die große Theaterbühne liegt uneinsichtig dahinter. Jedoch ermöglicht ein Spalt in der Mitte des Vorhangs einen Blick auf diesen Ort – einen Ort, der scheinbar keine Erkenntnis liefert. Hinter den barocken Falten des Vorhangs herrscht Dunkelheit und Ruhe: *Silencio*. In *Stattfinden. Vom Wandel des Ortes im Zeitalter der Medien* befragt Samuel Weber die Initiation eines Glaubens an Einheit und Identität der Polis, ausgelöst von einem geheimgehaltenen und unbewegten Ort: der Grabstätte des Ödipus.

Dieser unbewegte Ort ist also der Aristotelische [sic] *topos* als unbewegte Bedingung aller Bewegung. Zumindest will Ödipus es so. Die sich daraus ergebende Bewegung bestimmt sich hier als eine Geheimhaltung, in und über der Zeit. [...] Der geheimgehaltene Ort behält damit sowohl seine Andersheit, seine Äußerlichkeit, als auch seine Fixiertheit. Er wird damit zum Ort der imaginären Identifikation, am Rande der Gemeinschaft, weder ganz äußerlich noch ganz integriert: eine Wand, auf die projiziert werden und auf der man sich identifiziert [sic] kann, und zwar um so mehr als diese Wand selbst unsichtbar bleibt, aber in ihrer Unsichtbarkeit Gegenstand eines Glaubens. Der verborgene Ort erzeugt hier also die Geburt eines Glaubens an die Einheit und Identität der *polis*. (Weber 1999, S. 64)

Weber beschreibt daraufhin die Auflösung des aristotelischen *topos* als Effekt des Körpers, der Störung und des Gestus.⁷ Indem Weber der Geheimhaltung die Exposition des Anwesenden gegenüberstellt, bestimmt er Orte als Bewegungen des Glaubens und der Reflexion:

Die Theatralisierung des Ortes bewirkt die Erschütterung jenes Rahmens, von dem der Ort traditionell bestimmt wurde. Eine Antwort darauf ist der Glaube, eine andere die melancholische Selbstreflexion, zuweilen beides zugleich. (Ebd., S. 65)

Die Geheimhaltung der Theaterbühne des *Silencio* bietet die Möglichkeit, an die Gemeinschaft Hollywoods zu glauben, allerdings wird diesem Glauben ad hoc der Boden entzogen: Die Ankündigung des Conférenciers – „No hay banda“⁸ – spricht explizit aus, was Betty seit ihrem Vorsprechen erahnt. Hollywood bietet weder Einheit noch Identität. Dafür eröffnet die Theatermetapher einen Glauben an Virtualität. Der Zusammenbruch von Rebekah del Rio exponiert die Anwesenden im Zuschauersaal, auf der Ehrenloge und auf der Vorderbühne gegenüber der uneinsichtigen, aber spürbaren Örtlichkeit hinter dem Vorhang. Um diese Theatersituation als Metapher für psychische Repräsentationen behandeln zu können, müsste die theatrale Exposition des Anwesenden mit Vorgängen psychischer Darstellung und Aktualisierung korrespondieren, während hinter dem Vorhang das Virtuelle liegt. Die Vorderbühne wird zum „Sprungbrett“ (Deleuze 2007) in die Ontologie.

⁷ Samuel Weber. *Walter Benjamin. Medium als Störung*. In: Kümmel-Schnur, Albert und Erhard Schüttelz (Hrsg.): *Signale der Störung*. München: Fink, 2003.

⁸ *Mulholland Drive*: Minute: 1:26:42.

Wie in *Materie und Gedächtnis* ist auch hier die Psychologie lediglich die Schwelle zur Ontologie, ein Sprungbrett, von dem aus man ins Sein „eintauchen“ kann. Doch kaum sind wir dort heimisch, stellen wir fest, dass das Sein vielfältig ist, die Dauer unabsehbar viele Zeitfolgen hat und unsere Dauer zwischen viel lockerere, gespanntere, intensivere Zeitfolgen eingezwängt ist. (Deleuze 2007, S. 100)

Der Spalt in der Mitte des Vorhangs verrät frühzeitig, dass Bettys Hoffnungen zum Scheitern verurteilt sind. Gleichzeitig stiftet er einen Glauben an Veränderung und Virtualität. Wenn Ontologie und Psychologie sich zwischen Zuschauersaal und Bühne aktualisieren, so können sie dies nur, wenn die Als-ob-Bestimmung des Theaters auch für den Zuschauersaal gilt. Das Als-ob des Theaters ähnelt der Koexistenz von Aktualisierung und Virtualität. Wenn das Silencio eine Subjektivation der Unterwerfung theatrialisiert, so zeigt es gleichzeitig eine radikale Offenheit und Unbestimmtheit auf.

Das Interesse dieser Untersuchung gilt den Zusammenhängen von Spielbeziehungen und Subjektivationen auf offener Bühne. Schauspieltheoretische Grundlagen medienkulturell zu untersuchen, bedeutet hier, Schauspieltheorien ab der Mitte des 20. Jahrhunderts im Hinblick auf szenische Interpellationen und machtvolle Unterwerfungen zu analysieren. Die Auflösung aristotelischer Bestimmungen von Ort, Zeit und *Techne* bildet spätestens seit Bertolt Brecht ein dekonstruktives schauspielmethodisches Verfahren, dass die Psycho-Motorik des performativen Spiels in einen Kontext ontologischer Unbestimmtheit versetzt.

Es folgt ein Überblick über die diesbezüglich aktuelle Forschungslage in der Theaterwissenschaft. Anschließend wird der schauspieltheoretische Ausgangspunkt der Untersuchung vorgestellt. Forschungsfragen, Gegenstände und analytische Vorgehensweisen werden erörtert.

Forschungslage

Spätestens seit Konstantin Sergejewitsch Stanislawski beschäftigen Beziehungen und Interaktionen zwischen den Spielenden die Schauspieltheorie. Die mit diesen Begriffen verbundenen Fragen berühren in der Gegenwart eine Vielzahl epistemischer Zusammenhänge. Sie betreffen die Theorie und Analyse darstellerischen Handelns, Vorge-

hensweisen und Perspektiven der Aufführungsanalyse, schauspiel- und performance-theoretische Diskurse, Praktikerdiskurse sowie die Analyse von Theaterproben und Produktionsprozessen. Sie berühren theatertheoretische Begriffe wie die *Nachahmung*, das Handeln *als ob*, *Performativität* und *darstellerisches Handeln*, ferner *Kollektivität* und die Begriffe *Szene* und *Chor*. Nicht zuletzt rufen sie philosophische, anthropologische, psychologische und psychoanalytische Wissensformen auf, die sich mit Begriffen wie Subjekt, Psyche, Mensch, Humanismus und Posthumanismus beschäftigen.

Der folgende Überblick führt in Fragen der zeitgenössischen Theaterwissenschaft ein. So stellt der Theaterwissenschaftler Jens Roselt in seinem Beitrag *Seelen mit Methode* (2005) prominente Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater vor und stößt hierbei auf folgende Begriffe als thematische Schwerpunkte: Nachahmung, Seele, Körper, Charakter, Emotionalität, Verkörperung, Frauen, Männer (ebd., S. 8 ff). Diese Begriffe zeigen ein entscheidendes Problemfeld schauspieltheoretischer Texte bis in die Gegenwart auf: die Beziehung des Schauspielenden zu seiner Figur. Im Bereich der Performancetheorie entspricht die Beziehung der Performenden zu seinem Körper, zu seinen Handlungen und seiner Rolle innerhalb der Performance dieser Problemorientierung. Intersubjektivität wird schauspieltheoretisch vornehmlich in den Beziehungen zwischen Bühnenakteur_innen und Zuschauenden thematisiert. Hierbei gilt das Interesse insbesondere dem Aspekt der emotionalen Ansteckung. Jens Roselt bezieht sich auf einen Text von Adam Smith, der *Theory of Moral Sentiments*, und beschreibt Wechselwirkungen zwischen Bühne und Zuschauerraum als überindividuelle Dispositionen.

Emotionalität wird damit als intersubjektives Phänomen begriffen, das zwischen Menschen stattfindet, indem Gefühle zur Anschauung gebracht und wahrgenommen werden. Ausdruck, Darstellung und Wahrnehmung von Gefühlen sind für Smith also keine sekundären Vorgänge, sondern ursächlich mit der Emotionalität des Menschen verwoben. Der Gedanke, dass es ein emotionales Wechselverhältnis zwischen einzelnen Menschen gibt, ist der zentrale Ansatzpunkt von Schauspieltheorien [...]. (Roselt 2005, S. 43)

Die Gemeinsamkeit der Schauspieltheorien in den folgenden Analysen besteht darin, intersubjektive, intentionale und affektive Wechselverhältnisse in den Beziehungen zwischen Bühnenakteuren zu beschreiben. Dies entspricht einem Perspektivenwechsel auf

das Bühnengeschehen. Das Interesse gilt nicht mehr ästhetischen Qualitäten, die anhand der Beziehung Schauspieler_in-Figur beschrieben werden, sondern in den Wechselverhältnissen zwischen den Bühnenakteur_innen.

In der deutschsprachigen Theaterwissenschaft werden Ensembles und Kollektive des Theaters in drei systematischen Schwerpunkten untersucht: der Theatersoziologie, der Aufführungsanalyse und der Dokumentation von Probenprozessen. Theatersoziologische Untersuchungen⁹ gehen von einem inneren Zusammenhang soziologischer und theaterwissenschaftlicher Fragestellungen aus. Dieser innere Zusammenhang wird an der Beschreibung sozialer Beziehungen zwischen Individuen, Gesellschaft und Theater festgemacht. Uri Rapp unterscheidet in *Rolle, Interaktion, Spiel* (1993) zwischen zwei Schwerpunkten: der Analyse des Theaters mithilfe soziologischer Begriffe und empirischer Methoden¹⁰ und der Soziologie selbst, wenn sie Begriffe und Phänomene aus dem Kontext des Theaters auf ihre Gegenstände überträgt (S. 16). Die explizite Analyse von Interaktionen auf der Theaterbühne gehört nicht zu den Gegenständen theatersoziologischer Fragen. Als zentrale theatersoziologische Untersuchung gilt Erving Goffmans *Wir alle spielen Theater* (2009). Goffman definiert Interaktion in engem Zusammenhang zu den Begriffen Darstellung, Rolle und Situation:

Eine Interaktion kann definiert werden als die *Summe* von Interaktionen, die auftreten, während eine gegebene Gruppe von Individuen ununterbrochen zusammen ist; der Begriff „Konfrontation“ bedeutet das Gleiche. Eine „Darstellung“ (*performance*) kann als die Gesamttätigkeit eines bestimmten Teilnehmers an einer bestimmten Situation definiert werden, die dazu dient, die anderen Teilnehmer in irgendeiner Weise zu beeinflussen. Wenn wir einen bestimmten Teilnehmer und seine Darstellung zum Ausgangspunkt nehmen, können wir diejenigen, die die anderen Darstellungen beisteuern, als Publikum, Zuschauer oder Partner bezeichnen. Das vorherbestimmte Handlungsmuster, das sich während einer Darstellung entfaltet und auch bei anderen Gelegenheiten vorgeführt oder durchgespielt werden kann, können wir „Rolle“ (*part*) nennen. Diese, die Situation bezeichnenden Termini können leicht auf konventionelle strukturbezeichnende Termine übertragen werden. (Goffman 2009, S. 18)

⁹ Der Begriff „Theatersoziologie“ geht zurück auf Uri Rapp: *Rolle, Interaktion, Spiel. Eine Einführung in die Theatersoziologie*. Wien: Böhlau, 1993, S. 16.

¹⁰ Rapp führt als Beispiel Erhebungen über die Zusammensetzung des Publikums oder Untersuchungen zur Berufsausbildung und Lebensführung von Schauspielern an (Rapp 1993, S. 12).

Auffällig ist, dass der Begriff Interaktion in zweifacher Bedeutung verwendet wird: Er steht für die Summe von Interaktionen und somit für die *Vorgängigkeit* der sozialen Situation. Und er steht für wechselseitige Bezüge innerhalb der Situation. Diese doppelte Verwendung ist für die Untersuchung des *acting* als *reacting* interessant: Sie markiert die Vorgängigkeit der gemeinsamen Anwesenheit auf der Theaterbühne. Sie weist individuellen Handlungen eine Dimension des *Reagierens* zu. *Reacting* findet nicht nur in dialogischen Repliken, sondern ebenso vordergründig in individuellen Aktionen statt.

In der Aufführungsanalyse steht der Begriff Interaktion für Ereignisse zwischen Bühnenakteur_innen und Publikum. Entsprechend bezieht sich Willmar Sauters Definition von Interaktion im *Metzler Lexikon Theatertheorie* (Fischer-Lichte et al. 2005) auf diese Beziehungen. In deren *Ereignishaftigkeit* liegt ein wichtiges Argument für die Definition des Begriffs Aufführung (ebd.).

Mit Aufführung wird ein Ereignis bezeichnet, das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation zu durchleben, wobei sie, z. T. wechselweise, als Akteure und Zuschauer agieren. (Fischer-Lichte et al. 2005, S. 16)

Sauters lexikalische Definition des Begriffs Interaktion zielt in erster Linie auf *phänomenologische* Analysen in Abgrenzung zu *semiotischen* (Fischer-Lichte 2010, S. 81-84) Verfahren ab:

Interaktion (lat. *inter*: zwischen, *actio*: Handeln; engl./frz. *interaction*) bezeichnet als soziologischer Fachterminus zwischenmenschliches Handeln und bezieht sich in theatertheoretischer Perspektive in erster Linie auf das Verhältnis zwischen Darstellern und Zuschauern einer Aufführung. Im weiteren Sinne kann Interaktion auch andere Einflüsse auf eine Aufführung bezeichnen, etwa Störungen oder unvorhergesehene Geschehnisse. Jedoch kann von Interaktion nur dann gesprochen werden, wenn mindestens zwei Teilnehmer des theatralen Ereignisses davon berührt werden. (Fischer-Lichte et al. 2005, S. 153)

Die Teilnehmenden sind die Bühnenakteur_innen und die partizipierenden Zuschauenden. Für die semiotische Aufführungsanalyse entwickelte Erika Fischer-Lichte den Begriff des proxemischen Zeichens (Fischer-Lichte 2010, S. 85). Im Rahmen semiotischer Verfahren steht dieses Zeichen für Signalwirkungen und Interpretationsstrategien, die

sich auf räumliche Beziehungen zwischen Figuren beziehen: Räumliche Nähe und Distanz werden in der Interpretation als transitorische Zeichen gelesen.

Die Entwicklung von Methoden und Verfahren zur Analyse von Proben- und Arbeitsprozessen stellt ein junges Forschungsfeld der Theaterwissenschaften dar. In *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper, Probengemeinschaften und theatrale Kreativität* thematisiert Hajo Kurzenberger (2009) kollektive Arbeitsprozesse in einem einführenden historischen Überblick. Er entwickelt drei Schwerpunkte: Interaktionen als wechselseitige Abhängigkeit, den Wandel kollektiver Arbeitsformen und Fragen zur Beschreibung von Kollektivität in Proben- und Arbeitsprozessen. Hajo Kurzenberger beschreibt Machtverhältnisse in kollektiven Arbeitsprozessen. Er bezieht die Verwendung des Begriffs Interaktion aus der sozialwissenschaftlichen Untersuchung *Interaktionen. Person, Situation und Handlung* von Ernst D. Lantermann (1980):

Interaktionen können allgemein als wechselseitige Einwirkungen, als Austausch oder als wechselseitige Abhängigkeit gefasst werden. (Lantermann 1980, S. 100)

Ernst D. Lantermann verfolgt, ebenso wie Erwin Goffman, Annahmen des *symbolischen Interaktionismus* von George Herbert Mead (1978):

Für soziale Handlungspläne müssen die Bedeutungen auf allgemeiner Übereinstimmung beruhen (gemeinsame ‚Situationsdefinition‘; vgl. Thomas 1923¹¹). Die Bedeutungen der Dinge für eine Handlung „werden herausgearbeitet durch die Teilnehmer oder Partner (einer Interaktionssituation; d. V.), sie werden akzeptiert, verworfen oder modifiziert auf der Basis der Reaktionen der Anderen in einem Prozeß¹² der Situations-Definition-Verhandlung. (Lantermann 1980, S. 100 ff.)¹³

Diese Abhängigkeit ist problematisch, weil *akzeptieren*, *verwerfen* oder *modifizieren* von Bedeutungen den Macht- und Statusbeziehungen innerhalb kollektiver Gemein-

¹¹William Isaac Thomas: *The maladjusted Girl*. Boston: Ginn, 1923.

¹² Wird in den Originaltexten der angeführten Zitate eine vom Haupttext abweichende Rechtschreibregelung befolgt, entfällt der Hinweis [sic]. Stattdessen wird die Schreibweise übernommen. Dies erleichtert den Lesefluss.

¹³ Ernst D. Lantermann übernimmt diese Definition von Donald W. Ball: *The Definition of the situation. Some theoretical and methodological consequences of taking W.I. Thomas seriously*. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 2(1972), S. 61-82.

schaften unterliegen. Kurzenberger problematisiert Machtverhältnisse mit Verweis auf Helmut Crotts Veröffentlichung *Soziale Interaktion und Gruppenprozesse* von 1979.¹⁴ Annemarie Matzke vertieft 2001 diesen Begriff der Co-Abhängigkeit in *Inszenierte Co-Abhängigkeit. Zur Aufgabe einer souveränen Darstellerposition im zeitgenössischen Performance-Theater*. Ein zentrales Anliegen von Hajo Kurzenberger besteht darin, auf den Mangel an methodischen Strategien für die Analyse von Interaktionen und kollektivem Handeln in der Aufführungsanalyse und in der Dokumentation von Probenprozessen hinzuweisen:

Worum es bei der theater- und kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit kollektiver Kreativität in einem nächsten Schritt gehen könnte, wäre die genaue Unterscheidung verschiedener Prozess- und Kreativitätsphasen, wäre die Beschreibung ihrer Voraussetzungen und besonderen Qualität, etwa des Konzeptionierens oder jene bei der Entwicklung szenischer Konstellationen auf der Bühne, die unterschiedlichen Probenabläufe und Probenaufgaben, jene der Figuren-(Er)findung oder des intensivierenden Darstellungsaktes. Dabei müssten unterschiedliche Parameter der Proben und Prozesskonstitution ins Kalkül gezogen werden: künstlerische, organisatorische oder personelle. Etwa das Verhältnis von Improvisation und Reproduktion, von Acting und Re-acting, von Ausprobieren und Auswerten, von Theoretisieren oder der Grundentscheidung, sich blind handelnd dem Zufall zu überlassen. Dass verschiedene Zeiteinteilungen, unterschiedliche Prozessrhythmen die Probenarbeit ebenso verändern und kreativ wirksam machen können wie Räume, Materialien oder musikalische Impulse, ist Theaterpraktikern so selbstverständlich wie es von den Theaterwissenschaften bisher nicht erfasst wurde. [...] Soziale und ästhetische Energien, die den kollektiven Prozess des Theaters tragen und in Bewegung halten, sind ein künftiges, weiter zu entwickelndes und zu konkretisierendes Forschungsfeld. (Kurzenberger 2009, S. 29)

¹⁴ „Denn keine soziale Beziehung realisiert sich in einem machtfreien Raum“ (Kurzenberger 2009, S. 24). Helmut Crott: *Soziale Interaktion und Gruppenprozesse*. Stuttgart: Kohlhammer, 1979. Crott beschreibt die Modelle von Shannon und Weaver (C.E. Shannon/W. Weaver: *The mathematical theory of communication*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1949) und McCroskey (J.C. McCroskey: *An introduction to rhetorical communication*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1968). Crott setzt Kommunikation und soziale Interaktion weitestgehend gleich. „Die Unterscheidung zwischen Kommunikation und sozialer Interaktion sind somit von geringer forschungspraktischer Relevanz“ (Crott 1979, S. 15). Soziale Interaktionen werden in den strukturalen Anordnungen der amerikanischen Kommunikationswissenschaft der 1960 bis '70er-Jahre beschrieben.

Ausgangspunkt der Analysen

In der Szene *Das Vorsprechen* führt David Lynch vor Augen, wie Diskurse und Machtmissbrauch Hand in Hand gehen, wenn Schauspielende bereit sind, für die Aufnahme in eine künstlerische Gemeinschaft zu kämpfen. Betty wird aufgefordert, „nicht zu spielen“: „Don’t play for real, until it gets real“¹⁵. Indem die Echtheit von Affekten und die Spontaneität von körperlichen Reaktionen als diskursive Bedingungen von Professionalität eingefordert werden, wird Betty den Umarmungen von Woody Katz ausgeliefert.

Der Ausgangspunkt der Analysen bildet die Erzählung einer anderen machtvollen Unterwerfung. Sie wird von Naswanow, einem fiktiven Schauspielschüler von Konstantin Sergejewitsch Stanislawski, berichtet. Die folgende Anekdote stammt aus dem ersten Kapitel von *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* (Stanislawski 1996a). Sie beschreibt den Beginn der Schauspielausbildung des fiktiven Schauspielschülers Naswanow, genauer gesagt, dessen zweite Bühnenprobe. Die Anekdote bildet den Ausgangspunkt der Analysen, denn Stanislawski erklärt hier die Bühnensituation zu einem subjektivierenden Dispositiv – einem Dispositiv, mit dem wirkungskräftige Voraussetzungen für die darstellerischen Handlungskonzepte der sogenannten *psycho-physischen Handlung* und der späteren *physischen Handlung* geschaffen werden (Stanislawski 1996a, S. 43 ff.; 1996b, S. 193 ff.). Es bedingt die Formwerdung der Partner_innenbezüge und schafft Setzungen für die Beziehungen der Schauspielenden zu ihren Figuren. Es ist insofern von besonderem Interesse, als aus *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* nicht eindeutig hervorgeht, inwiefern Stanislawski sich über die Dimension der Unterwerfung bewusst ist, die die subjektivierenden Prozesse der folgenden Szene bestimmen.

Zweite Bühnenprobe. In aller Frühe ging ich ins Theater, entschlossen, mich nicht in der Einsamkeit der Garderobe auf den Auftritt vorzubereiten, sondern auf der Bühne selbst. Dort wurde eifrig gearbeitet, man hantierte mit Dekorationen und Requisiten für die Probe. Ich begann mit meinen Vorbereitungen.

Es wäre sinnlos gewesen, in diesem Chaos jene Gemütlichkeit zu suchen, an die ich mich bei den häuslichen Übungen gewöhnt hatte. Vor allem musste ich also mit der neuen Umgebung vertraut werden. Darum näherte ich mich dem Proszenium und starrte in das drohende schwarze Loch, um mich daran

¹⁵ Minute: 1:12:18

zu gewöhnen und mich vom Sog des Zuschauerraums zu befreien. Doch je mehr ich mich bemühte, den unendlichen Raum nicht zu bemerken, um so mehr dachte ich an ihn, um so stärker zog mich diese gähnende Finsternis, dieses schwarze Loch an. Da ließ neben mir ein Bühnenarbeiter Nägel fallen, ich half ihm beim Aufsammeln. Und plötzlich wurde mir wohl, es war fast gemütlich auf der großen Bühne. Doch als die Nägel eingesammelt waren und mein Partner wieder weggegangen war, bedrückte mich der dunkle Raum erneut und drohte mich zu verschlucken. Und ich hatte mich eben erst so wohl gefühlt! Natürlich, klar: beim Aufsammeln der Nägel hatte ich nicht an das schwarze Loch gedacht. Ich verließ schnell die Bühne und setzte mich ins Parkett. (Stanislawski 1996a, S. 20)

Der Ich-Erzähler dieses Textes ist der fiktive Verfasser von *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*: der fiktive Schauspielschüler Naswanow. Er tritt als Schüler Stanislawskis auf, der die mehrjährige Lehre durchlebt und sie tagebuchartig aus der Schülerperspektive beschreibt.

Was war geschehen? Naswanow kam mit der Absicht auf die Bühne, sich aufzuwärmen. Hierbei wurde er gestört. Er erblickte den Zuschauersaal und bekam Angst. Er wusste nicht, was er tun sollte. Seine Rettung bestand in einer Handvoll Nägel, die einem Bühnenarbeiter heruntergefallen waren. Er beschloss, dem Bühnenarbeiter dabei zu helfen, die Nägel aufzusammeln. Rückblickend registriert er, dass diese zielorientierte Handlung dazu geführt hatte, seine Ängste für einen kurzen Moment zu vergessen. Sie kehrten jedoch zurück, als das Ziel erreicht war: „Doch als die Nägel eingesammelt waren und mein Partner wieder weggegangen war, bedrückte mich der dunkle Raum erneut und drohte mich zu verschlucken.“ (Stanislawski 1996a, S. 20)

Indem Stanislawski voraussetzt, dass der Zuschauerraum als Bedrohung wahrgenommen wird, untermauert er ein autoritäres Verhältnis zwischen Zuschauerraum und Bühnenkünstler_innen. Diese autoritäre Beziehung zwischen Zuschauenden und Künstler_innen findet ihren Widerhall in den Ängsten der Künstler_innen vor der Bühnensituation. Indem Stanislawski erzählt, dass die Angst vor dem Zuschauerraum durch den performativen Vollzug zielorientierter Handlungen schwindet, verknüpft er die Autorität des Zuschauerraums mit den Ängsten von Bühnenkünstler_innen und dem Vollzug zielorientierter Handlungen zu einem subjektivierenden Dispositiv. Dieses Dispositiv löst

machtvolle Unterwerfungen aus, wie Naswanow nach seinem nächsten Auftritt in seinem Tagebuch beschreibt.

Mir war, als wäre das Theater überfüllt, als richteten sich unzählige Augenpaare auf mich, bewaffnet mit Operngläsern. Sie scheinen ihr Opfer zu durchbohren, und ich fühlte mich als Sklave dieser tausendköpfigen Menge, wurde untertänig, prinzipienlos und war zu jedem Kompromiss bereit. Ich hätte mein Innerstes nach außen kehren, ich hätte schmeicheln und der Menge viel mehr geben mögen, als ich zu geben hatte. Doch mein Inneres war so leer wie nie. (Ebd., S. 22)

Stanislawskis Handlungskonzepte basieren auf der Idee, Bühnenängsten in Form von zielorientierten Handlungen zu begegnen. Diese grundlegende Ausrichtung bedingt auch den Partnerbezug in *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*. Stanislawski beschreibt die folgende Übung: Die Schauspielenden spielen eine dramatischen Szene. Der Schauspiellehrer Arkadi Nikolajewitsch schaut ihnen zu. Sobald er den Eindruck gewinnt, dass die Spielenden den emotionalen Bezug zu ihren Partner_innen verlieren, klingelt er mit einer kleinen Glocke. Die Spielenden werden durch die Glocke aufgerufen, sich gefühlvoller aufeinander zu beziehen. Für Stanislawski besteht die „richtige“ Weise der sogenannten „Wechselbeziehung auf der Bühne“ darin, einander die „eigenen menschlichen Empfindungen zu geben, die den Empfindungen der darzustellenden Person entsprechen“ (Stanislawski 1996a, S. 233).

Er führt aus, dass sich die Spielenden als Sender_in und Empfänger_in von Emotionen gegenüberstehen sollten. Im Jargon des künstlerischen Schauspielunterrichts spricht er von „Strahlen“ zwischen den Spielenden.

Wie soll man diesen unsichtbaren Weg, dieses unsichtbare Mittel der wechselseitigen Beziehung nennen? *Strahlensendung und Strahlenempfang? Ausstrahlung und Einstrahlung?* In Ermangelung einer anderen Terminologie wollen wir bei diesen Bezeichnungen bleiben, besonders weil sie den Prozess der Wechselbeziehung, von dem ich Ihnen erzählen muss, anschaulich illustrieren. (Ebd., S. 237)

Das Bild von Sender und Empfänger ist mehr als eine metaphorische Wendung aus dem Künstlerjargon. Stanislawski schreibt, dass sich Spielende in Subjekt-Objektrelationen, die die Handlungssouveränität der Beteiligten nicht tangiert, begegnen sollen.

Man gewöhnt sich [...] daran, das Objekt – den Partner – auf der Bühne zu bestätigen und in eine aktive Wechselbeziehung zu ihm zu treten. (Ebd., S. 234)

Wie erreichbar sind Stanislawski Schauspielende? Wie viel Ansprechbarkeit kann ihnen zugesprochen werden? Welchen Spielraum haben subjektivierende Prozesse in Spielbeziehungen, wenn sie auf Subjekte der Unterwerfung stoßen, die sich mithilfe von zielorientierten Handlungen vor ihren Ängsten schützen? Wie viel Spontaneität ist hier noch möglich? Die Untersuchung beginnt mit der Analyse von Schauspieltheorien in der Nachfolgegeneration Stanislawskis. Wie wird die Erfahrung von Naswanow fortgeschrieben? Wie sehen alternative Subjektivierungsstrategien aus? Welche darstellerischen Handlungsstrategien werden ab der Mitte des 20. Jahrhunderts entwickelt, um mehr Spontaneität und Affektivität in Spielbeziehungen zu ermöglichen? Welche Einschreibungen von Anrufung, Interpellation und Subjektivierung sind in diesen Schauspieltheorien erkennbar? Was bedeutet es, Selbstdarstellung als *szenische Subjektivierung* zu denken?

Methode

Anschließend werden medienkulturelle Denkweisen analysiert, die die Komplexe Interpellation, Macht und Subjektivierung in Bezug zu ontologischen Bedingungen der Unbestimmtheit vertiefen. So werden Einschreibungen skizziert, die aus Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Psychoanalyse und Kulturwissenschaft auf die Theorie und Praxis des Theaters einwirken.

Im ersten Kapitel wird Stanislawskis Konzept der psycho-physischen Handlung mit Handlungsstrategien verglichen, die ab der Mitte des 20. Jahrhunderts mit der Formel *Acting is Reacting* verbunden werden. Explizit handelt es sich um die Techniken von Sanford Meisner und David Mamet. Die Gegenüberstellung verläuft in zwei analytischen Formen: der hermeneutischen Analyse der Texte und der szenischen Selbsterprobung von Übungen, Spielen und Handlungsstrategien. Die hermeneutische Analyse hat zwei Besonderheiten schauspieltheoretischer Texte zu berücksichtigen. Schauspiel- und Performancetheorien werden von Schauspiellehrer_innen, von Regisseur_innen, und Schauspielenden verfasst. Es handelt sich um Texte, in denen Theatermachende ihre

Vorgehensweisen und ästhetischen Überzeugungen – kurz: ihre eigene Kunst – beschreiben. Dieser Umstand birgt Vor- und Nachteile für die Analyse dieser Texte. Einerseits kann von einer persönlichen Nähe der Beschreibenden zu den Vorgängen auf Probenbühnen, Aufführungen und dem Schauspielunterricht ausgegangen werden. Die Autor_innen beschreiben ihre Arbeitserfahrungen. Dieses persönliche Involviertsein ist interessant, da Erfahrungen vermittelt werden, die sonst nur dem Kreis der Beteiligten vorbehalten wären. Andererseits fehlt diesen Texten häufig die Anbindung an historische oder zeitgenössische Fachdiskurse. Begriffe werden aus dem Alltagsgebrauch definiert, und wissenschaftliche Theorien werden eher zur Untermauerung eigener Erfahrung herangezogen als zu deren kritischer Hinterfragung:

Zwar bedienen auch wir uns wissenschaftlicher Begriffe, wie zum Beispiel das „Unbewusste“ oder die „Intuition“. Wir tun es aber nicht im philosophischen Sinne, sondern gebrauchen sie in ihrer ganz einfachen, alltäglichen Bedeutung. [...] Weise Redensarten erschrecken den Schüler. Sie rühren zwar das Gehirn an. Finden aber nicht den Weg zum Herzen. So werden im Augenblick des Schaffens die Emotion und das Unbewusste des Schauspielers – zwei Dinge, die in unserer Kunst eine wesentliche Rolle spielen – durch den reinen Intellekt unterdrückt. (Stanislawski 1996a, S. 10)

Der bewusst zerstreute Umgang mit fachspezifischen Begriffen und Theorien bildet demnach ein Kennzeichen des Schauspielunterrichts, der Theaterprobe und der Schauspieltheorie. Eine weitere Problematik schauspieltheoretischer Texte besteht darin, dass sie häufig der Selbstvermarktung der jeweiligen Theatermachenden dienen. Die Autor_innen befinden sich daher in der Situation, ihre Methoden und Techniken als weitestgehend *gelingend* präsentieren zu müssen. Welcher Lehrende möchte seine Methoden mit dem Makel weitergeben, dass sie häufig scheitern? Man traut der Schauspieltheorie jedoch zu wenig zu, wenn man per se davon ausgeht, dass sie den privaten Geschmack und die kaufmännischen Interessen der Verfassenden widerspiegeln. So besteht eine große Spannung in den Texten Stanislawskis darin, dass er das Scheitern seiner Methoden einräumt und sich heftig gegen unreflektierte und unkritische Weitergaben seiner Lehre zu Wehr setzt (Stegemann 2007, S. 416 ff.)

Die zweite analytische Vorgehensweise besteht in den szenischen Erprobungen von Spielen, Übungen und Handlungsstrategien von Sanford Meisner, David Mamet und

Keith Johnstone. Hierfür wurde mit zwei Darstellenden zusammengearbeitet. Sie verstehen sich als *Performende* in Abgrenzung zu den *Schauspielenden*. Beide haben ein theaterwissenschaftliches Studium absolviert und verfügen über professionelle Bühnenerfahrungen. Oliver Lein ist Absolvent des Studiengangs Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität in Bochum. Ulrike Weidlich ist Absolventin des Studiengangs Szenische Forschung.¹⁶ Die Auswahl dieser *szenischen Probanden* erfolgt im Hinblick auf zwei Voraussetzungen: Durch ihre professionelle Bühnenerfahrung können beide die Spielstrategien schnell erfassen und umsetzen. Sie können diese Erfahrung zu ihrer eigenen Theaterpraxis in Beziehung setzen. Als Theaterwissenschaftler und wissenschaftlerin können sie diese Praxiserfahrungen im Kontext zeitgenössischer theater- und kulturwissenschaftlicher Diskurse reflektieren. Ziel der szenischen Erprobungen ist es, Beschreibungen der/der Spieler_in zu dem eigenen Erleben in den Spielsituationen zu sammeln und sie als *Anmerkungen aus der Praxis* den theoretischen Analysen zur Seite zu stellen. Der Ablauf dieses szenischen Forschens bestand aus dem spielerischen Ausprobieren der Methoden von Mamet, Meisner und Johnstone und einer Befragung zum Erleben der Beteiligten in den Spielsituationen. Die Befragungen wurden mit einem Tonband aufgezeichnet, anschließend transkribiert und als persönliche Stellungnahmen in die Untersuchung aufgenommen. Die praktischen Analysen fanden im Sommer 2014 auf der Probebühne des Studiengangs *Szenische Forschung* an der Ruhr-Universität in Bochum statt. Zwischen den hermeneutischen Ansätzen und den szenischen Erprobungen liegen Lücken und Differenzen, die als kreative Offenheit des Forschungsprozesses gedacht werden.

Im zweiten Kapitel wird analog verfahren. Hier wird die Fortschreibung Stanislawskis Methode im US-amerikanischen Improvisationstheater untersucht. Namentlich sind es Viola Spolin und Del Close, die Stanislawskis Methoden in Strategien des improvisierten Storytelling übersetzt haben. Die amerikanische Comedy und die amerikanische Fernsehcomedy basieren bis heute auf den Arbeiten von Spolin und Close.

Keith Johnstone gilt als Kritiker dieser Ansätze. Er verfolgt einen beziehungsbasierten Improvisationsstil und hat zahlreiche Begriffe für den Schauspielunterricht geprägt: Das

¹⁶ Die Künstlerbiographien der beiden Performer sind im Anhang beigelegt.

sogenannte Akzeptieren, das Blockieren und die Statustechnik bilden das Zentrum seiner Beschreibungen. Diese Begriffe werden der zielgerichteten Handlung bei Spolin und Close gegenübergestellt. Sie gelten als alternative Strategien für das Improvisieren von dramatischen Handlungen. Im Improvisationstheater von Del Close und Viola Spolin wirkt das aristotelische Denken von Handlung und Teleologie. Keith Johnstones Strategien zeugen von Denkweisen der Interpellation.

Das dritte Kapitel gilt den Anfängen der US-amerikanischen Performancetheorie in den 1960er-Jahren. Richard Schechner und Jerzy Grotowski entwickelten eine Gegenüberstellung von Alltag und Probenprozess, die aristotelische Denkweisen und deren Überwindung in der Performance veranschaulicht. Grotowski lieferte eine leitende Definition zu dem Begriff Kontakt, der als Gegenbegriff zu zielgerichteten Handlungskonzepten vorgestellt wird.

Im vierten Kapitel werden die bewusstseinstheoretischen Annahmen des Kultur- und Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin untersucht. Bachtins Figurenanalysen gehen in synthetisierender Fortführung der *Phänomenologie des Geistes* von G.W.F. Hegel (Hegel 1998) davon aus, dass sich Bewusstsein erst auf die Ansprache eines bestimmten Gegenübers hin formiert. Interpellation wird als Bedingung von Bewusstsein beschrieben (Bachtin 2008, S. 97). Diese Bedingung ist mehr als ein Effekt der gegenseitigen Aushandlung von Zeichen und Bedeutung in der Sprechsituation. Im Anschluss an Henri Bergson (Bergson 1991, S. 3) beschreibt Bachtin, wie sich Bewusstwerdungen durch Bilder vom eigenen Körper räumlich vollziehen. Indem Bachtin davon ausgeht, dass diese Bilder durch vorgängige Andere vermittelt wurden, begründet er seine Annahme, das Bewusstsein sei durch eine „Außerhalbbefindlichkeit“ gekennzeichnet. Bachtin knüpft diese „Außerhalbbefindlichkeit“ an den Begriff der Unabgeschlossenheit und entwickelt ein ethisches Konzept. Er geht davon aus, dass Menschen die Abhängigkeit ihres Bewusstseins von Anderen ästhetisch aufspüren können. Hierin wird ein fruchtbarer Ansatz für theater- und kulturpädagogische Konzepte vermutet.

Gilles Deleuzes Lesart von Hermann Melvilles Erzählung *Bartleby* wird im fünften Kapitel rekonstruiert. Deleuze beschreibt die berühmten Verzichtserklärungen des Schreibers Bartlebys „I would prefer not to“ als Abgesang auf den funktionalistischen Kosmos

der Wall Street in der Mitte des 19. Jahrhundert. Mit der dauernden Verweigerung zielgerichteter Handlungen lösen sich Raum, Zeit, Sprache und Subjektivität in einer New Yorker Anwaltskanzlei auf. An die Stelle definierter Zeichen- und Bedeutungsrelationen und der psychischen Koordinaten von Ich, Es und Über-Ich treten sogenannte Unbestimmtheitszonen. Bartleby ist für die Nachfolgegeneration Stanislawskis von Interesse, weil die Ansätze von Meisner, Mamet und Johnstone auf gezielten Unterlassungen beruhen. Bartleby steuert auf ein neues Entstehen demokratischer Beziehungen zu, in denen sich „Komplizen“ am „Klang ihrer Stimmen erkennen“ (Deleuze 2000, S. 119). Eindrücke von Zeit und Dauer treten in der Theatersituation nicht selten im Zusammenhang mit Auftritten und Abgängen von Darsteller_innen in den Vordergrund.

Im sechsten Kapitel wird dieser Beobachtung anhand einer Szene der Inszenierung von Anton Tschechows *Onkel Wanja* in der Regie von Jürgen Gosch am Deutschen Theater in Berlin nachgegangen. Inwiefern besteht eine Verbindung zwischen der Wahrnehmung von Dauer und der Konstellationen von Spielenden auf der Bühne? Welche Bedeutung hat ihre Bezogenheit für den Eindruck von der Zeit? Michail Bachtins Denken der Chronotopoi und Henri Bergsons Philosophie der *durée* werden einführend skizziert und auf die Szene aus *Onkel Wanja* bezogen.

Im siebten Kapitel wird eine Diskussion zwischen der feministischen Psychoanalytikerin Jessica Benjamin und Judith Butler zum Anlass für die Frage genommen, inwiefern die Aushandlung von Anerkennung zwischen Schauspielenden in der Spielsituation von Bedeutung sein kann. Können Spielende sich gegenseitig fördern, indem sie Anerkennungsbeziehungen anstreben? In der Diskussion zwischen Jessica Benjamin und Judith Butler wird Anerkennung als Effekt der Triangulierung gedacht. Diesem Denken wohnen philosophische Züge in der Tradition Hegels inne, psychoanalytische Ansätze zum Komplex des Ödipus und praktische Erfahrungen aus dem klinischen Alltag der Psychoanalyse.

Das achte Kapitel gilt der Düsseldorfer Inszenierung von *Macbeth* in der Regie von Jürgen Gosch im Jahr 2005. Chorische Abstimmungen sowie Subjektivationen der Unterwerfung und der Interpellation prägen den performativen Charakter dieser Inszenierung. Abschließend werden Spielbeziehungen in der Performance *Western Society* analysiert.

Der Clou dieses Konzepts besteht darin, die für Stanislowski prägende Konstellation von Bühnängsten und zielgerichteten Handlungen geschickt zu ersetzen.

Teil 1 1. Acting is reacting im dramatischen Play

Die Formel *Acting is Reacting* entstand im 20. Jahrhundert in der US-amerikanischen Praxis von Film und Theater. Ihr früher nachweisbarer Gebrauch wird mit dem Filmschauspieler John Wayne verbunden. Er verwendete sie 1949 in einem Interview:

But, to me, screen Acting is Reacting. You come on the screen in a given situation, and the audience wants to see how you react to that. Sometimes training from stage coaching can be a handicap, not a help. (Hopper 1949)

In dieser Stellungnahme wird ein Spannungsfeld ersichtlich: Die individuelle Spielerfahrung von John Wayne vor der Kamera („But, to me, ...“) wird gegen das Coaching und die Schauspielausbildung auf der Bühne gestellt. Das Reacting kommt hier einem Unterlaufen von gängigen Spiel- und Ausbildungsmethoden gleich, die John Wayne in den 1940er-Jahren als Methoden des Stage-Coaching kennengelernt hatte. Als subversive Schauspielerhaltung steht das *Acting is Reacting* in der Mitte des 20. Jahrhunderts nicht für methodisch fundierte Spielpraktiken, sondern für erfahrungsbasierte, autodidaktisch erschlossene Strategien des Reagierens. Als Floskel steht die Wendung für die Selbstverständlichkeit, dass dem Schauspielen immer eine Dimension situativen Reagierens innewohnt.

Eine methodische Entwicklung des *Acting is reacting* liegt nicht vor. Jedoch gehen aus der Fortschreibung der Beobachtungen von Konstantin Sergejewitsch Stanislawski durch Stella Adler, Sanford Meisner und David Mamet zahlreiche methodische Beschreibungen hervor, in denen die Beziehungsebene zwischen den Spielenden exponiert wird. Diese amerikanische Rezeption Stanislawskis beginnt im New York der 1930er-Jahre mit der Gründung des Group Theatre. Hier finden die künstlerischen Begegnungen, methodischen Diskussionen, Theaterproben, Aufführungen und der Schauspielunterricht statt, aus denen Lee Strasberg sein *Method Acting*, Sanford Meisner die sogenannte *Sanford Meisner Technique* und Stella Adler das *Studio of Acting* entwickelten (Meisner 1987, S. XIII-XVI).

Strasberg, Adler und Meisner gelten aus heutiger Sicht als die entscheidenden Protagonisten des Group Theatre, und obwohl ihre Methoden deutlich voneinander abweichen, werden ihre Konzepte häufig als „the method“ zusammengefasst (Meisner 1987, S.

XVI). Gemeinsam ist ihnen, dass sie das unübersichtliche und häufig widersprüchliche Erbe Stanislawskis praxisbezogen weiterentwickelten. Die gleichsetzende Namensgebung *the method* ist allerdings problematisch. Die Auslegungen unterscheiden sich in wesentlichen methodischen Aspekten: Lee Strasberg betonte den Begriff des emotionalen Gedächtnisses und konkretisierte Strategien, die auf die Auslösung von Emotionen der Schauspieler_innen abzielten. Stella Adler und Sanford Meisner entwickelten interaktionistische Handlungskonzepte, die von dem emotionalen Gedächtnis vollkommen absehen. Diese Konzepte werden heute häufig mit dem *Acting is Reacting* (Mooseley 2005) in Verbindung gebracht. Es handelt sich demnach um kontroverse Auslegungen Stanislawskis, die im Group Theatre ihren Anfang nahmen und die amerikanische Schauspielausbildung für Theater und Film bis heute prägen.

Meisner trat Mitte der 1930er-Jahre aus dem Group Theatre aus und wechselte an das New Yorker Neighborhood Playhouse Theatre. Aus diesem ging später die Neighborhood Playhouse School of Theatre hervor, in der Meisner bis in die 1980er-Jahre lehrte. David Mamet war Ende der 1970er-Jahre sein Schüler und entwickelte in seinem 2001 erschienenen Schauspielratgeber *Richtig und Falsch* (Mamet 2001) ein Handlungskonzept, das eine beispielhafte Ausarbeitung des *Acting is Reacting* darstellt: Das Konzept sieht vor, darstellerisches Handeln allein auf situativen Reaktionen aufzubauen.

1.1 Die Gleichsetzung von Schauspieler und Figur. Darstellung nach Sanford Meisner und David Mamet.

Ulrike Weidlich: Das läuft doch wieder auf dasselbe raus: Wenn ich antworte, „Meine Fingernägel sind rot“, dann spiele ich eine Figur.¹⁷

Oliver Lein: Ich glaube, worauf die [Sanford Meisner, David Mamet] hinaus wollen, ist, dass Du Deine Figur oder Dein Selbst nicht vor dem Spiel interpretierst. Das interpretiert sich selbst. Wenn man macht.

¹⁷ Ulrike Weidlich bezieht sich auf das Word-Repetition-Game von Sanford Meisner.

Ulrike Weidlich: Ja, aber die Figur, oder ein Schema, kommt ja dann im Spielen von alleine. Das verselbständigt sich ja. Und dann ist ein Schema da, das man erfüllen muss.

Oliver Lein: Aber es ist ein Unterschied, ob eine Figur oder ein Schema da ist, bevor Du auf die Bühne gehst, oder ob so etwas erst auf der Bühne entsteht. Du gehst nicht auf die Bühne, um eine Interpretation zu erfüllen.

Ulrike Weidlich: Wenn es darum geht, eine Szene zu wiederholen, dann aber schon. Obwohl – vielleicht auch nicht ...

Auf den ersten Blick lassen sich Meisner und Mamet als zeitgenössische, kritische Vertreter des psychologischen Realismus in der Tradition Stanislawskis verstehen: „Der Schauspieler steht auf der Bühne, um dem Publikum das Stück zu vermitteln“ (Mamet 2001, S. 15). Beide verwenden dramatische Textvorlagen: Frank Wedekind, Anton Tschechow, Tennessee Williams (Meisner 1987, S. 193-238) oder Arthur Miller und Shakespeare (Mamet 2001, S. 37, 136). Mamet gilt selbst als prominenter Autor im Theatergenre des dramatischen Play.

Ausschlaggebend ist, dass Mamet die Wirkung einer Darstellung nicht an einem einzelnen Schauspielenden festmacht. Ihn interessiert, was zwischen zwei Menschen auf der Bühne geschieht: „Die Wahrheit des Augenblicks ist ein anderes Wort für das, was tatsächlich auf der Bühne zwischen zwei Menschen geschieht“ (Mamet 2001, S. 34). Schauspielen, so die implizite Behauptung, dient der Hervorbringung dieses *Zwischen*. In Form von sprachlichen Bezugnahmen, körperlichen Abstimmungen und räumlichen Konstellationen nimmt es Gestalt an. Und eben diese Abstimmungen, Bezugnahmen und räumlichen Konstellationen sind es, die für die Darstellung der einzelnen Akteur_innen entscheidend sind. Der oder die einzelne Schauspielende bringt sich in diesen Konstellationen szenisch hervor:

Alles, was Sie jemals auf der Bühne fühlen, entspringt der Szene. Wenn Sie sich einer auf Schuldgefühlen basierenden Situation verweigern (Ich kann noch mehr, kann es besser machen, kann eine perfekte Lösung finden und somit der Ungewißheit entgehen), wenn Sie mit einem offenen Bekenntnis beginnen (Ich bin verwirrt, unsicher und voller Selbstzweifel) und aufrichtig

einen Schritt nach dem anderen machen, versetzen Sie sich in die gleiche Situation wie der geschriebene Charakter im Text und können anfangen, die Wahrheit des Augenblicks auf die Bühne zu bringen: *Ihre* eigene Angst, Ihre Ungewißheit, Selbstzweifel, Ihren Mut, Ihr Vertrauen, Ihre Verwegenheit; kurz gesagt, sich selbst und Ihre Kunst. (Mamet 2001, S. 143)

Aus dieser Passage wird die Schwierigkeit deutlich, zwischen Figurendarstellung und Selbstdarstellung zu unterscheiden. Die Stelle beginnt mit dem szenischen Hineinversetzen in einen Charakter: Nicht die hermeneutische Interpretation ist ausschlaggebend für das Tun, sondern das Tun auf der Bühne bringt die Interpretation hervor. Durch das Tun „[...] versetzen [Sie] sich in die gleiche Situation wie der geschriebene Charakter im Text“ (ebd.).

Mamet eröffnet ein Spannungsfeld zwischen Figurendarstellung und Selbstdarstellung, in dem die Person des Darstellers bzw. der Darstellerin mit der Figur identisch gesetzt wird. Hajo Kurzenberger beschreibt ähnliche Darstellungspraktiken in seinem Artikel *Darstellung* in Metzlers Lexikon *Theatertheorie*:

In der zweiten mimetischen Welt, auf der Bühne des traditionellen Theaters, bezeichnet Selbstdarstellung in den letzten Jahren eine häufig verwandte Methode, Figuren auf nicht transfigurative Weise herzustellen (vgl. Rainer W. Fassbinder, Peter Zadek, Frank Castorf). Die sog. authentische Rollenbesetzung behauptet eine nicht oder nur eingeschränkt durch künstlerische Verwandlungskompetenz getragene Darstellung. Die Person des Darstellers und die Figur werden einfach identisch gesetzt. (Fischer-Lichte et al. 2005, S. 61)

Es gilt zu präzisieren, in welchem Verhältnis Spieler_in und Figur bei Mamet gedacht sind. Er gibt folgenden Hinweis:

Wenn Sie akzeptieren, daß Sie *nicht* wissen was Sie tun, versetzen Sie sich in die gleiche Lage, in der sich der Protagonist im Stück befindet. Genau wie er werden Sie mit der Aufgabe konfrontiert, deren Lösung Ihnen verborgen ist. Genau wie der Protagonist sind Sie verwirrt, nervös und angstgefüllt. (Mamet 2001, S. 135)

Die Handlungen der Figur fordern die Spieler_innen situativ heraus. Sie werden als Parcours szenischer Interaktionen verstanden. Indem die Spieler_innen aufeinander reagieren, bringen sie sich in der größtmöglichen Offenheit und Unbestimmtheit hervor:

Ihre Angst, Ihre Selbstzweifel, Ihre große Verwirrung (Sie stehen vor einem uralten Mysterium – dem Drama –, also ist es kein Wunder, daß Sie verwirrt sind) *beeinträchtigen* Sie nicht. Auf die Gefahr hin, unhöflich zu sein: Das alles sind Sie. (Ebd., S. 134)

Mamet visiert in den Handlungen der Figur an, dass sie sich selbst zeigen, wobei die Charakterisierung der Figur in den Hintergrund rückt. Ebenso treten Vorstellungen zum eigenen Selbst – etwas, was man von sich zeigen will, oder ein Bild, das man von sich hat – in den Hintergrund. Stattdessen entsteht ein offenes Spiel um die Realitäten, die sich in den szenischen Konstellationen zeigen.

1.2 Das Handeln *als ob* und das Handeln als Reagieren

Auf den ersten Blick bleibt David Mamet widersprüchlich. Er lehnt das Sichhineinversetzen und das Handeln *als ob* im Sinne Stanislawskis ab. Seine Kritik gilt der Strategie, Schauspieler_innen auf emotionale Intensitäten des Spielens vorbereiten zu wollen. Diese Vorbereitung, so sein Einwand, ist grundsätzlich nicht möglich: „Im Leben gibt es keine emotionale Vorbereitung auf Verlust, Trauer, Überraschung, Verrat, Betrug, Entdeckung; ebensowenig gibt es all das auf der Bühne“ (Mamet 2001, S. 55). Trotzdem spricht er davon, dass ein konkretes *Meinen*, also eine Intention des/der Schauspieler_in, notwendig sei: „Es ist *unwichtig wie Sie ihren Text sprechen*. Wichtig ist, was Sie meinen“ (ebd., S. 134).

Der Widerspruch löst sich auf, wenn man in Betracht zieht, dass Intentionen in der Live-Situation der Bühne situativ entstehen können. Die Frage, mit welchen Handlungsstrategien die Entstehung eines sogenannten *Point of View* gelingen kann, führt zurück zu David Mamets Schauspiellehrer Sanford Meisner und dessen Word-Repetition-Game. Das Word-Repetition-Game wird als Strategie der Interpellation dargestellt. Es bildet einen alternativen Einstieg in die Schauspielausbildung. Naswanaows Anekdote der Unterwerfung wird von Sanford Meisner nicht fortgezählt. Stattdessen zielt er auf subjektivierende Initiationen der Interpellation ab.

Das Word-Repetition-Game, Teil 1

„In irgendwas rutsche ich da rein, wenn der vor mir steht und sagt: ‚Deine Fingernägel sind rot.‘“ Ulrike Weidlich, August 2014, in einem Gespräch zum Word-Repetition-Game¹⁸ von Sanford Meisner.

Sanford Meisner begann den Schauspielunterricht mit dem Word-Repetition-Game. Die *Sanford-Meisner-Technique* basiert auf den Handlungsstrategien dieses Wortwiederholungsspiels. Das Spiel besteht aus zwei aufeinander aufbauenden Teilen. Der erste Teil beginnt damit, dass sich zwei Spieler gegenüber sitzen und einander anschauen. Das gegenseitige Anschauen wird als erster gemeinsamer Spielzug verstanden. Der zweite Spielzug soll von einem Einzelnen der beiden ausgehen, während das gegenseitige Anschauen bestehen bleibt. Der Spielzug besteht darin, eine Beobachtung im Antlitz des Gegenübers zu benennen. Im Folgenden stelle ich eine Sequenz aus dem Schauspielunterricht von Meisner vor. Sie wird in Sanford Meisners *On Acting* (Meisner 1987, S. 21) beschrieben. Hier sitzen sich die Schauspielschüler Rose Marie und John gegenüber. Sie schauen einander an. John sagt zu Rose Marie:

„Your hair is shiny.“ (Ebd.)

Die Aufgabe von Rose Marie besteht darin, diesen Satz nicht nur wörtlich zu wiederholen, sondern auch die Intonation nachzuahmen, in der John diesen Satz gesprochen hat. Anschließend soll wiederum John den Satz wörtlich wiederholen und die Intonation von Rose Marie nachahmen. So entsteht ein Dialog aus den wörtlichen Wiederholungen des Satzes „Your hair is shiny“.

„Your hair is shiny,“ John says.
„Your hair is shiny,“ Rose repeats.
„Your hair is shiny.“
„Your hair is shiny.“
„Your *hair* is shiny.“
„Your *hair* is shiny.“
„Your hair *is* shiny.“ (Ebd.)¹⁹

¹⁸ Das Spiel wird in Kapitel 1.2 vorgestellt.

¹⁹ Diese Übung ist einzusehen in: *Sanford Meisner — The Theater's best kept Secret*. Regie: Sydney Pollock, NY: 1990. Minute: 8:24–8:54.

Sanford Meisner unterbrach die Übung an der Stelle, an der das Wort *hair* kursiv gedruckt ist. John hatte die Betonungen der kursiv gedruckten Wörter *hair* und *is* mit Absicht verändert. Er wollte die Intonation variieren und wurde dafür hart kritisiert: „No“, says Meisner stopping them, „you’re making readings in order to create variety. Don’t. Do it again, using another observation“. “ (Ebd.)

Die Variation der Intonation klang für Meisner wie das Vorlesen aus einem Buch. Sie kam dem Versuch gleich, eine Intonation auf der Basis einer hermeneutischen Textinterpretation zu entwickeln. Sie entstand nicht aus der momentanen gegenseitigen Beobachtung.

Bis hierhin sind folgende Spielaufgaben des Word-Repetition-Game entscheidend: die Beobachtung des Gegenübers, die wörtliche Wiederholung und die Nachahmung der Intonation. Die wörtliche Wiederholung dient dem Zweck, dass die Spieler nicht nach originellen Sätzen, Wörtern oder Formulierungen suchen müssen (ebd., S. 31). Sie sollen ihren Gestaltungswillen ruhen lassen.

Listen. I’d suggest going on with the word repetition, just working off each other, and the more brainless it is the chances are better off you’ll be. It’s a question of repeating what you hear. Don’t make up anything; you’re better off saying, „I’m stuck, let’s quit.“ Then begin from another angle. Thinking has no part in this process. (Ebd., S. 31)

Der erste Teil der Übung gelingt, wenn die Spieler sich darauf einlassen, in eine innere Leere zu geraten (ebd., S. 22). Durch die mechanische Wiederholung der Wörter arbeiten sie sich gegenseitig in diesen Zustand hinein. Ihre Intonation wird gleichförmig, und ihre Stimmen klingen „inhuman“ (ebd.). Aber gerade darin sah Meisner „the beginning of something“ (ebd.):

After another couple repeats „You have bright earrings,“ he says, „It’s mechanical, it’s inhuman, but it’s the basis for something.“ After Anna and her partner repeat „Your shirt has bright pink lettering on it“ a dozen or more times, he says, „Yes, that’s correct. It’s empty, it’s inhuman, right? But it has something in it. It has connection. Aren’t they listening to each other? That’s the connection. It’s a connection which comes from listening to each other, but it has no human quality – yet.“ (Ebd.)

Praktische Analyse 1: Word-Repetition-Game, Teil 1

Welche Fragen, Auffälligkeiten und Beschreibungen entstehen, wenn zwei Performer im Jahr 2014 das Word-Repetition-Game spielen? Ulrike Weidlich und Oliver Lein sitzen sich auf zwei Stühlen gegenüber. Ich beschreibe drei Abläufe der Übung. Sie sind jeweils mit dem Satz betitelt, der in der Übung wiederholt wurde.

1. „Du sitzt auf einem Stuhl.“

Beide schauen sich lange an. Nach einer Weile sagt Oliver den Satz: „Du sitzt auf einem Stuhl.“ Ulrike wiederholt den Satz. Es ist deutlich zu hören, dass sie die Melodie in Oliver's Intonation übernimmt.

Oliver Lein: Du sitzt auf einem Stuhl.

Ulrike Weidlich: Du sitzt auf einem Stuhl.

Oliver Lein: Du sitzt auf einem Stuhl.

Ulrike Weidlich: Du sitzt auf einem Stuhl.

Oliver Lein: Du sitzt auf einem Stuhl.

Ulrike Weidlich: Du sitzt auf einem Stuhl.

Oliver Lein: Du sitzt auf einem Stuhl.

Ulrike Weidlich: Du sitzt auf einem Stuhl.

Oliver Lein: Du sitzt auf einem Stuhl.

Ulrike Weidlich: Du sitzt auf einem Stuhl.

Oliver Lein: Du sitzt auf einem Stuhl.

Ulrike Weidlich: Du sitzt auf einem Stuhl.

Oliver Lein: Du sitzt auf einem Stuhl.

Ulrike Weidlich: Du sitzt auf einem Stuhl.

Oliver hat bei der fünften Wiederholung das Wort Stuhl mit einer tieferen Stimme gesprochen. Er hat die Intonation variiert. Ulrike hat diese Veränderung übernommen. Nach zwei Wiederholungen sind sie in die vorherige Melodie zurückgewechselt. In der anschließenden Reflexion beschreibt Oliver, dass seine Spiellust ihn dazu verleitet hat,

die Melodie zu verändern. Die Veränderung sei von einer Nuance ausgegangen, die Oliver in Ulrikes Intonation vernommen habe. Er hat diese Nuance aufgegriffen und sie übertrieben in seine Satzmelodie eingebaut: „Wenn ich eine kleine Veränderung bei ihr höre, dann ist die Versuchung groß, diese Veränderung zu übernehmen und sie größer zu machen.“

Ulrike beschreibt, dass das gegenseitige Anschauen ihre Aufmerksamkeit voll in Anspruch nimmt. Sie habe zu Beginn des Spiels keinen Grund gesehen, überhaupt etwas zu sagen. Eine zweite Selbstbeobachtung besteht darin, dass sie sich durch die Regeln der Übung sicher und aufgehoben fühlt:

Es ist angenehm. Ich habe sehr viel in seinem Gesicht gesehen. Der hat einen Seitenscheitel, Grübchen unter dem Auge, Bartstoppeln und so einen Punkt im Auge. Als er dann den Satz gesagt hat, habe ich mich zuerst weiter auf das Anschauen konzentriert. Ich habe dann versucht, sein Stimme zu visualisieren. Das war, als ob ich eine Welle zwischen uns sehen würde. Dann habe ich mich mehr auf das Hören konzentriert und das hat ein starkes Gefühl von Sicherheit gegeben. Ich habe dann nur noch auf den Punkt in seinem Auge geschaut.

Für die folgende Übung verabreden wir, dass kleinste Nuancen in den Intonationen nicht ignoriert werden sollen. Sie sollen übernommen werden, so dass sich die Melodie des Satzes immer leicht verändern kann. Spielimpulsen, die die Wiederholungen stören, soll jedoch widerstanden werden.

2. „Mir ist sehr warm hier in diesem Raum, Dir auch?“

Oliver gibt diesen Satz vor.

Oliver Lein: Mir ist sehr warm hier in diesem Raum, Dir auch?

Ulrike Weidlich: Mir ist sehr warm hier in diesem Raum, Dir auch?

Oliver Lein: Mir ist sehr warm hier in diesem Raum, Dir auch?

Ulrike Weidlich: Mir ist sehr warm hier in diesem Raum, Dir auch?

Oliver Lein: Mir ist sehr warm hier in diesem Raum, Dir auch?

Ulrike Weidlich: Mir ist sehr warm hier in diesem Raum, Dir auch?

Sie wiederholen den Satz drei Mal mit einer monotonen Stimme. Dann brechen wir ab. Oliver Lein beschreibt: „Es ist irgendwie schwammig.“ Der Satz bezieht sich nicht auf eine Beobachtung im Antlitz der Spielpartnerin, sondern auf ein Gefühl von Oliver. Ulrike Weidlich beschreibt, dass sie das Gefühl hatte, dass sie sich beide nicht wirklich angeschaut hätten. Sie haben gespielt, sie würden sich ansehen, und in der Folge haben sie gespielt, mit monotoner Stimme zu sprechen. Folgender Eindruck entsteht: Wenn man so tut, als würde man sehen, anstatt sehend wahrzunehmen, und man so tut, als würde man hören, anstatt hörend wahrzunehmen, wird man in seinen Äußerungen dazu verführt, so zu tun, als ob sich Monotonie einstellte. Tatsächlich hat man Monotonie aber bewusst eingeleitet. Auf diese Weise kommt es nicht zu dem, was Meisner später *Connection* zwischen Spielpartnern nennen wird (Meisner 1987, S. 22).

3. „Du hast ein Lächeln im Gesicht.“

Ulrike gibt den Satz vor. In den ersten drei bis vier Wiederholungen sprechen beide in entspannten, klaren und offenen Stimmen. Nach einigen Wiederholungen entsteht eine gelassene Entspannung im Raum. Die Aussprache des Satzes wird mit jeder Wiederholung gleichförmiger. Die Stimmen werden flacher und eintönig.

Oliver Lein: Du hast ein Lächeln im Gesicht.

Ulrike Weidlich: Du hast ein Lächeln im Gesicht.

Oliver Lein: Du hast ein Lächeln im Gesicht.

Ulrike Weidlich: Du hast ein Lächeln im Gesicht.

Oliver Lein: Du hast ein Lächeln im Gesicht.

Ulrike Weidlich: Du hast ein Lächeln im Gesicht.

Oliver Lein: Du hast ein Lächeln im Gesicht.

Ulrike Weidlich: Du hast ein Lächeln im Gesicht.

Oliver Lein: Du hast ein Lächeln im Gesicht.

Ulrike Weidlich: Du hast ein Lächeln im Gesicht.

Oliver Lein: Du hast ein Lächeln im Gesicht.

Ulrike Weidlich: Du hast ein Lächeln im Gesicht.

Oliver Lein beschreibt folgende Phasen:

In der Beobachtungsphase hatte ich das Gefühl, sehr wach zu sein. Sehr beobachtend. Aber nicht auf Details und Einzelheiten, sondern ich hatte irgendwie den ganzen Körper im Blick. Nach der Ansprache ist auffällig gewesen, dass Ulrike kein Lächeln im Gesicht hatte, das war merkwürdig für mich, weil ich ja diesen Satz sagen sollte. Dann bin ich stärker in das Hören übergegangen. Und dann ist alles ziemlich verschwommen. Ihr Gesicht ist verschwommen und ihr Unterkiefer. Aber dann habe ich versucht das Tempo anzuziehen, damit ich nicht wieder rausfalle. Dann hat das Wort „Lächeln“ eine ziemliche Eigendynamik gekriegt. Es wird halt sehr groß, wenn man es so oft wiederholt.

Ulrike Weidlich beschreibt die Phasen wie folgt:

Ich habe versucht, den Satz nüchtern auszusprechen. Ich wollte auch keine Bewegungen mit dem Gesicht machen. Dann kam eine Phase, da war ich total weg, also da habe ich auch nicht mehr mitgedacht. Olivers Worte haben sich verzogen und meine Worte haben sich auch verzogen. Dann haben wir irgendwann das Wort „Gesicht“ verändert. Also die Aussprache des „T“. Dann hatte man wieder etwas, woran man sich festhalten konnte. Ich hätte jetzt noch weitermachen können, weil es etwas sehr entspanntes an sich hatte. Es war angenehm. Aber auch wie eine Schlittenfahrt.

Das Word-Repetition-Game, Teil 2

Meisner veränderte die Spielaufgabe im zweiten Teil dahingehend, dass die Wiederholungen nicht mehr wörtlich und als Nachahmung der Intonation erfolgen sollten, sondern „from her point of view“ (Meisner 1987, S. 23), das heißt, die Repliken sollen jeweils eine eigene Perspektive ausdrücken. Das Spiel beginnt wieder mit dem gegenseitigen Anschauen. Dann erfolgt die Kommentierung einer Beobachtung und deren Wiederholung:

Meisner says, „You are staring at me.“

„I’m staring at you.“

„You’re staring at me.“

„I’m staring at you.“

„You admit it?“

„I admit it.“

„I don’t like it.“

„You don’t like it.“

„I don’t care.“

„You don’t care?“

„I don't care!“

Meisner sticks out his tongue at the young man, and he and the class laugh.
(Meisner 1987, S. 23)

Im nächsten Beispiel verliert sich die Genauigkeit der Wiederholung. Dies führt zu einem improvisierten, umgangssprachlichen Wortwechsel:

He [Meisner] turns to a young woman wearing her brown hair in a thick braid. „You have an embroidered blouse. Is that true?“

„No.“

„Then what is the answer?“

„No, I do not have an embroidered blouse.“

„That's right!“ he says. „That is the repetition from her point of view. Immediately it becomes a contact between two human beings.“ He says to Sarah, „You're carrying a pen.“

„Yes, I'm carrying a pen.“

„Yes you are.“

„Yes, I am.“

„That's right. Already it has become human speech, hasn't it? First, there's the mechanical repetition. Then there's the repetition from your point of view.“ (Ebd.)

Sydney Pollock beschreibt einen ähnlichen Verlauf der Übung in der filmischen Dokumentation *Sanford Meisner – The Theater's best kept Secret*:

What Sandy [Sanford Meisner] did is to begin the exercise with the fact that dialogue is the last thing that happens – any time between two people. It's all supported by behaviour and attitude: You say something, you mean a certain thing when I see you, because of whatever relationship we may have. You say something – I hear it, depending on the state I'm in when I come into the room, it means something to me. It produces a reaction emotionally and the last thing is that I respond in a dialogue somehow.²⁰

Abschließend begründet Sanford Meisner die Notwendigkeit seiner Übung damit, die Spielenden von rational gesteuerten Handlungen abbringen zu wollen. Das Ziel besteht darin, ihre Intuition zu stärken:

I decided I wanted an exercise for actors where there is no intellectuality. I wanted to eliminate all the „head“ work, to take away all the mental mani-

²⁰ Ebd., Minute: 22:56-23:30.

pulation and get to where the impulses come from. And I began with the premise that if I repeat what I hear you saying, my head is not working. I'm listening, and there is an absolute elimination of the brain. If you say, „Your glasses are dirty,“ and I say, „My glasses are dirty,“ and you say, „Yes, your glasses are dirty,“ there is no intellectuality in that. Meisner glances for a moment at the framed black and white photograph of Eleonora Duse which stand on his small mahogany desk.

Then I come to the next stage. Let's say, I say to you, „Lend me ten dollars.“ And you say, „Lend you ten dollars?“ „Yes, lend me ten dollars.“ And that goes on for five or six times until – and this is vital – your refusal sets up an impuls in me which comes directly out of the repetition and it makes me say to you: „You're a stinker!“ That's repetition which leads to impulses. It is not intellectual. It is emotional and impulsive, and *gradually* when actors I train improvise, what they say – like what the composer writes – comes not from the head but truthfully from the impulses. (Meisner 1987, S. 37)

Praktische Analyse 2: Word-Repetition-Game, Teil 2

„Deine Fingernägel sind rot.“

Oliver hat den Satz gegeben. Die Wiederholungen haben nicht die Ruhe der Wiederholungen zu dem Satz „Du hast ein Lächeln im Gesicht“. Ulrike und Oliver scheinen beide darauf zu warten, dass der Andere seinen *Point of View* in die Antwort entwickelt.

Oliver Lein: Deine Fingernägel sind rot.

Ulrike Weidlich: Deine Fingernägel sind rot.

Oliver Lein: Deine Fingernägel sind rot.

Ulrike Weidlich: Deine Fingernägel sind rot.

Oliver Lein: Deine Fingernägel sind rot.

Ulrike Weidlich: Deine Fingernägel sind rot.

Oliver Lein: Deine Fingernägel sind rot.

Ulrike Weidlich: Deine Fingernägel sind rot.

Oliver Lein: **Deine Fingernägel sind rot.**

Ulrike Weidlich: Deine Fingernägel sind rot.

Oliver Lein: Deine Fingernägel sind rot.

Ulrike Weidlich: Deine Fingernägel sind rot.

Oliver Lein: Deine Fingernägel sind rot.

Ulrike Weidlich: Deine Fingernägel sind rot.

In der Mitte dieser Wiederholungen habe ich den Eindruck, dass Ulrike und Oliver nicht wissen, was sie über den Satz „Deine Fingernägel sind rot“ hinaus sagen sollen. Dann macht Oliver ein Angebot, indem er den Satz lauter ausspricht und eine einschüchternde Haltung in die Aussprache des Satzes legt. Ulrike geht nicht auf dieses Statusspiel (Johnstone 2002)²¹ ein und bleibt bei ihrer Intonation. Oliver reagiert auf Ulrike und übernimmt ihre Melodie. Sie werden schneller und nach einer Weile verändert Ulrike ihre Antworten, indem sie sagt: „*Meine* Fingernägel sind rot“. Daraufhin betont Oliver das Wort *Deine* und es entsteht eine neue Intonation:

Oliver Lein: *Deine* Fingernägel sind rot.

Ulrike Weidlich: *Meine* Fingernägel sind rot.

Oliver Lein: *Deine* Fingernägel sind rot.

Ulrike Weidlich: *Meine* Fingernägel sind rot.

Oliver Lein: *Deine* Fingernägel sind rot.

Ulrike Weidlich: *Meine* Fingernägel sind rot.

Oliver Lein: *Deine* Fingernägel sind rot.

Ulrike Weidlich: Deine Fingernägel sind rot.

Oliver Lein: Deine Fingernägel sind rot.

Ulrike Weidlich: Deine Fingernägel sind rot.

Nach zwei bis drei Wiederholungen wechselt Ulrike zurück in den Ausgangssatz. Es folgen Wiederholungen des Satzes. Ulrike Weidlich fragt:

Wenn man ein Statusangebot macht, dann wird daraus ein Statusspiel. Das ist eine Möglichkeit, aber ich weiß nicht, ob das wirklich gewollt ist. Was ich mich gefragt habe ist, als wer ich denn jetzt antworte, antworte ich als ich, oder geht es darum, eine Figur zu entwickeln?

Diese Frage entsteht auch in den Beschreibungen bei Sanford Meisner:

„Okay. Was this observation done by you or by some character out of play?“
„I don't know the answer. In honesty, I can't distinguish which is

²¹ Siehe das Kapitel 2 dieser Untersuchung.

which.“ „Are you talking to me now, or is this Lady Macbeth talking?“ „I’m talking to you.“ „That’s you. That’s you in person. Your observation was straight, unadulterated observation. What you observed, you observed, not a character in a play.“ (Meisner 1987, S. 21)

Die Antwort von Sanford Meisner gibt eine Antwort auf die Frage von Ulrike Weidlich: Der *Point of View* ist weder die Haltung einer Figur noch die gegebene Überzeugung einer oder eines Spielenden. Er entsteht in der Beobachtung und dem Aussprechen der Worte und kann an der spontanen Reaktion auf eine wahrgenommene Auffälligkeit festgemacht werden. Aus dieser Position heraus soll eine Haltung, ein Spielschema oder eine Figur entwickelt werden. Das ist der elementare Zusammenhang des Word-Repetition-Game: Die Spielhaltung wird nicht in das Spiel hineingetragen, sie entsteht im Reagieren auf die Spielpartner_innen.

In der Einleitung wurden die Grundlagen des Handelns bei Stanislawski erläutert. Ich bin zu dem Schluss gekommen, dass die Grundlage des psycho-physischen Handelns darin besteht, ziel- und zweckorientierte Handlungseinheiten festzulegen – zum Beispiel das Aufsammeln der Nägel –, um ein übergordnetes Ziel zu verfolgen: die Stimulierung eigener Empfindungen auf der Bühne.

Hier können erste Grundlagen des Handelns als Reagieren formuliert werden: Sie bestehen darin, die Aufmerksamkeit auf die Spielpartner_innen zu richten, um mit den Spielpartner_innen situative, körperliche und stimmliche Abstimmungen einzugehen. Durch diese Aufmerksamkeit wirken die Spielpartner_innen aufeinander ein. Sanford Meisner nennt diese Abstimmungen *Connection*. Inmitten dieses Gegenseitig-Aufeinanderwirkens entstehen *Points of View*, über die die Spieler_innen eigene, situative Positionen entwickeln. Im Folgenden spreche ich von den interaktionistischen Grundlagen des Reagierens in Abgrenzung zu Stanislawski.

Die Spielbeziehung anstelle des Verhältnisses Schauspieler_in–Figur

Wie wird aus dieser Übung ein Spielsystem für das dramatische Play? Hier kommt David Mamet ins Spiel. Denn um die Beziehung zwischen Schauspieler_in und dramatischer Figur zu gestalten, wendet Sanford Meisner auf der Basis des Word-Repetition-Game Konstantin Sergejewitsch Stanislawskis Methoden des *as if* (Meisner 1987, S.21)

an.²² Aufgrund dieses Vorgehens wird Sanford Meisner zu einem der wichtigsten US-amerikanischen Vermittler der Stanislawski-Methoden. Da nun David Mamet aber das Handeln *als ob* ablehnt, vermag er eine konsequentere Umsetzung der zugrunde liegenden interaktionistischen Spielzüge zu entwickeln. Seine Kritik an Meisner, Lee Strasberg und Stanislawski wird in folgender Passage deutlich:

Da wir Schauspieler auch nur Menschen sind, können wir das Unerwartete nicht leiden. Wenn wir auf der Bühne vor vielen Menschen auf das Unerwartete stoßen, werden wir uns wahrscheinlich offenbaren. Und die formale akademische Ausbildung, Emfindungsgedächtnis und Gefühlsgedächtnis und schöpferische „Interpretation“ und all diese Fertigkeiten, die letztlich mehr auf das Renderpult gehören als auf die Bühne, sind Mittel, die Wahrheit dieser Offenbarung – dieses Augenblicks – zu verschleiern. Die Wahrheit des Augenblicks ist ein anderes Wort für das, was tatsächlich auf der Bühne zwischen zwei Menschen geschieht. Diese Interaktion ist immer ungeplant, findet immer statt, ist immer faszinierend; und auf das Ziel diese Interaktionen zu verschleiern, ist die Schauspielerausbildung²³ zumeist ausgerichtet. (Mamet 2001, S. 34)

Die Abgrenzung gegen das sogenannte Empfindungs- und Gefühlsgedächtnis zielt auf Stanislawski ab. Mit der Kritik an der schöpferischen Interpretation wendet er sich von Sanford Meisner ab.

Das Verhältnis Schauspieler_in–Schauspieler_in tritt für Mamet in Erscheinung, wenn die methodischen Schritte des Handelns *als ob* unterlassen werden. Mamet macht diese methodischen Schritte an den Begriffen der dramatischen Situation, des Charakters und des Figurenbogens fest. Seine Thesen und Aufforderungen zielen hierbei auf ein grundlegendes Argument ab: „dass der Augenblick sich so entfaltet, wie er will, allem zum Trotz, was der Schauspieler sich ersehnt“ (ebd., S. 50).

²² Bei Stanislawski trägt das entsprechende Kapitel den Titel: *Handlung. „Wenn“. Vorgeschlagene Situationen* (Stanislawski 1996, S. 43-64).

²³ Mamet schreibt in einem polemischen Stil. Sein Ton erinnert an „freie, gesprochene Rede“, die im Schauspielunterricht oder auf der Probebühne der Überzeugungsarbeit eines Schauspielers oder Regisseurs geschuldet sein könnte. Inwiefern dieser Stil einem produktiven Dialog zwischen den Schulen förderlich ist, bleibt dahingestellt. Mamet setzt hier „Schauspielerausbildung“ mit den Methoden von Stanislawski, Strasberg und Meisner gleich. Dies mag für deren Dominanz in der US-amerikanischen Schauspielerausbildung sprechen.

Die Live-Situation anstelle der vorgeschlagenen dramatischen Situationen und der Figur

Stanislawski leitet das Handeln *als ob* über die „magischen Wenns“ (Stanislawski 1996a, S. 43) ein:

Das sagt sich der Autor beim Schreiben: Wenn die Handlung zu der und der Zeit spielt, in dem und dem Land, an dem und dem Ort, in dem und dem Hause; wenn dort so geartete Menschen, mit diesen und jenen inneren Veranlagungen, mit diesen und jenen Gedanken und Gefühlen leben; wenn sie unter den und jenen Umständen aufeinanderstoßen... und so weiter. Der Regisseur des Stücks ergänzt die glaubwürdige Dichtung des Autors mit seinen *Wenns* und sagt sich: Wenn zwischen den handelnden Personen diese und jene Beziehungen beständen, wenn sie diese und jene typische Angewohnheit hätten, wenn sie in dieser und jener Umgebung lebten und so weiter – wie würde unter diesen Umständen der an ihrer Stelle stehende Schauspieler handeln? [...] Das magische oder das einfache *Wenn* leitet also den schöpferischen Prozess ein. Es gibt den ersten Anschluss zur weiteren Entwicklung des Wachsens der Rolle. (Stegemann 2007, S. 38)

Die vorgeschlagenen Situationen geben den Schauspielenden die Strukturen von Raum, Zeit und Handlung des Stücks vor: Spielort, Zeit, die anwesenden Personen, das Thema der Konversation, aber auch die bisherigen Entwicklungen und die zukünftigen Ereignisse werden zu Rate gezogen, um sich ein präzises Bild der dramatischen Situation machen zu können.

Die vorgeschlagene dramatische Situation stellt eine Handlungseinheit dar, innerhalb derer sich Schauspieler orientieren können.

Da Stanislawski die *Rolle* über die Arbeitsschritte „an der Rolle“ definiert, werden diese Arbeitsschritte zusammengefasst und vorgestellt:²⁴ Wichtig ist die Aufteilung zwischen innerer und äußerer Handlung auf der Basis von Textanalyse und Interpretation. Ebenso entscheidend ist der vierte Punkt in der folgenden Auflistung: das Erleben der Rolle auf der Bühne. Die Punkte werden mit Verweisen auf die entsprechenden Textstellen in Stanislawskis *Arbeit des Schauspielers an sich selbst I* (1996a) erläutert.

²⁴ Die Zusammenfassung basiert auf den Kapiteln *Emotionales Gedächtnis* und *Die Antriebskräfte des psychischen Lebens*, in: Stanislawski 1996, sowie dem Kapitel *Schauspielen und das Training des Schauspielers*, in: Lee Strasberg: *Schauspielen und das Training des Schauspielers*. Berlin: Alexander Verlag, 7. Aufl. 2007.

1. Die Textanalyse und Textinterpretation der Rolle.
2. Festlegung der inneren Handlung.
3. Festlegung der äußeren Handlung.
4. Das Erleben der Rolle auf der Bühne.

Der Einstieg in die Rollenarbeit ist über eine hermeneutische Textanalyse und die Interpretation der literarischen Figur vorgesehen. Das Sprechen der Texte auf der Probebühne, die Durchführung der Handlung in der Probe, die Beziehung mit dem/der Spielpartner_in und das Bewegen auf der Probebühne erfüllen jedoch ebenso analytische wie interpretatorische Zwecke (Stanislawski 1996a, S. 271-278). Die Einfühlung in die Rolle mithilfe der vorgeschlagenen Situationen wird demnach auch als Interpretation verstanden. Ziel der Interpretation ist es, die genaue Kenntnis und Festlegung der inneren und äußeren Handlung im Rahmen der „Überr Aufgabe“ und des „Figurenbogens“.

Der Begriff „innere Handlung“ steht bei Stanislawski für die inneren Vorgänge des darzustellenden Menschen: psychische Regungen, Emotionen, Wille und Verstand. Die inneren Handlungen werden als Antriebskräfte des Menschen verstanden (ebd., S. 280). Da die inneren Handlungen für den/die Schauspieler_in jedoch nicht direkt kontrollierbar sind, bezeichnet Stanislawski sie als das Unbewusste²⁵ der Rolle (ebd., S. 306-330), dass durch die äußeren Handlungen angeregt und stimuliert wird.

Als „äußere Handlung“ bezeichnet er die körperlichen Handlungen auf der Bühne: gehen, stehen, hinsetzen – sämtliche körperlichen Bewegungen. Diese Handlungen werden als die bewussten Handlungen der Rolle verstanden (ebd., S. 43-64). Im Gegensatz zu den inneren Handlungen, können die Schauspielenden diese Handlungen planen und bewusst durchführen.

Das Erleben der Rolle geschieht als Effekt, wenn äußere und innere Handlung in einen gleichzeitigen Vollzug geraten (ebd., S. 280). Es wird davon ausgegangen, dass dieser Vollzug und dieser Effekt nicht dem Willen des oder der Schauspielenden unterworfen sind. Die inneren Handlungen können vielmehr durch die äußere Handlung stimuliert

²⁵ „Unbewusst“ heißt bei Stanislawski: nicht dem Willen des Schauspielers unterworfen.

oder hervorgerufen werden. Die äußeren Handlungen sollen durch die inneren Handlungen mit psychischer, kognitiver und emotionaler Lebendigkeit durchdrungen werden (ebd.). Das Erleben der Rolle ist gegen den Vorgang der Nachahmung abzugrenzen. Stanislowski und Strasberg gründeten ihre Techniken auf der Überzeugung, dass sich Emotionen und Gedanken nicht durch Wiedergabe (ebd., S. 33) erzwingen lassen. In den Wechselwirkungen zwischen inneren und äußeren Handlungen soll das Erleben der Rolle als Initiation *erfolgen*. Mamet leitet seine Kritik an diesem Konzept folgendermaßen ein:

Stanislowski hat gesagt, der Schauspieler solle fragen: „Was würde ich in der Situation tun?“ Sein Schüler Wachtangow meinte, die Frage müsse besser lauten: „Was muss ich tun, um das zu tun, was ich in der Situation tun würde?“ Ich aber sage, Sie sollten nicht fragen: „Was würde ich in der Situation tun?“, auch nicht „Was muß ich tun, um das zu tun, was ich in der Situation tun würde?“, sondern Sie sollten das Konzept der Situation voll und ganz verwerfen. (Mamet 2001, S. 36-37.)

Er begründet dies mit dem Verweis auf die Unberechenbarkeit des eigenen Handelns:

Es gibt keinen *Character*. Es gibt Dialogzeilen, die vom Schauspieler gesprochen werden sollen. [...] Keiner von uns hat überhaupt eine Ahnung davon, was wir in einer bestimmten Situation tun würden – ob nun in Hamlets Situation oder des Postboten, der einen Kranken aus einem brennenden Haus rettet – woher sollen wir das auch wissen? Nur ein Narr oder ein Lügner würde behaupten zu wissen, was er tun würde, wenn er aufgerufen wäre, mit Mut zu handeln. (Mamet 2001, S. 44)

Der Figurenbogen

Die Method-Schule lehrt den Schauspieler, für jede Interaktion im Stück einen Augenblick, eine Erinnerung, ein Gefühl abzurufen und sich an diese Vorbereitung zu halten. [...] Es gibt keinen Figurenbogen und man kann eine Darstellung ebenso wenig auf der Grundlage einer Idee anlegen, wie man eine Liebesaffäre auf der Grundlage einer Idee anlegen kann. Diese Phrasen sind nichts weiter als Talismane des Schauspielers, die es ihm ermöglichen sollen, das Böse zu bannen, und das Böse, das sie zu bannen versuchen, ist das erschreckende Unvorhergesehene. Die magischen Worte und Prozeduren sind Beschwörungsformeln, die den Terror mildern sollen, *nackt* vor die Welt zu treten. Aber so tritt der Schauspieler nun einmal auf, ob's ihm gefällt oder nicht. Und doch schafft das ganze Brimborium von Emotionen und Empfindungsgedächtnis und emotionalen Prüfsteinen eines nicht: Sicherheit. Im Gegenteil, sie machen den Schauspieler taub für die einzige Gewissheit, die es auf der Bühne gibt: dass der Augenblick sich so entfaltet,

wie er will, allem zum Trotz, was der Schauspieler sich ersehnt. Der Schauspieler kann ihn nicht beherrschen, er kann ihn nur ignorieren. (Mamet 2001, S. 49-50)

Während die innere und die äußere Handlung bei Stanislawski als Interpretationsmethode und Orientierungshilfe eingesetzt werden, avanciert sie in Lee Strasbergs *Method Acting* zur architektonischen Planung der Figur:

Jede Aufführung kann man in diesem Sinne als eine Abfolge von Handlungen – wie die Partitur eines Stückes – ansehen, die jedoch nicht einfach physisch, sondern logisch und wahrhaftig ausgeführt werden muss. Jeden Abend, in jeder Aufführung muss diese Absicht verfolgt, dieser Vorsatz erneut ausgeführt und nicht bloß die äußerlichen Bewegungen wiederholt werden. (Strasberg 2007, S. 138.)

Diese Abfolge erfordert, dass Schauspielende die inneren Handlungen der Rolle präzise planen und für den Verlauf des Stückes komponieren. Stanislawski spricht von Funktionslinien (Stanislawski 1996a, S. 271), die dem/der Schauspieler_in die Organisation der inneren Handlungen erleichtern sollen. Mamets Kritik zielt auf den Punkt ab, dass Schauspielende zwar eine innere Handlung anvisieren können, es jedoch ungewiss ist, ob sie sich in der Live-Situation in der für die Komposition notwendigen Präzision realisieren lassen kann. Stattdessen besteht vielmehr die Gefahr, dass die Orientierung an komponierten Verläufen die Wahrnehmung für die aktuelle Bühnensituation eingeschränkt wird.

Stanislawski sieht für die Aktualisierung der inneren Handlungen zwar Spielräume vor, so dass deren Intensität von der konkreten Bühnensituation abhängig gemacht werden kann, trotzdem bleibt das Befolgen der Komposition bestehen. Da die emotionale Intensität innerhalb dieser Komposition als Gradmesser des schauspielerischen Könnens gelesen werden kann, besteht für die Schauspielenden der Leistungsdruck, die anvisierte Intensität möglichst präzise zu erreichen. Jens Roselt beschreibt diese Bedingung als Widerspruch, die in einen Kreislauf führt: Obwohl Stanislawski konstatiert, dass psychische Regungen und Emotionen nicht dem Willen des Schauspielers unterworfen seien, sollen sie durch Stimulationstechniken dem Willen verfügbar gemacht werden:

Stanislawski fordert den fühlenden, heißen Schauspieler. Über die Theoretiker im 18. Jahrhundert, die ähnliche Ansprüche erhoben, geht er insofern

hinaus, als er das Unbewusste als Aspekt der Kreativität ins Kalkül zieht. Er entwirft ein detailliertes Programm, das Schauspieler in die Lage versetzen soll, unwillkürliche Prozesse zu initiieren und kontrolliert einzusetzen. Damit steuert er auf einen Widerspruch zu: Wenn unwillkürliche oder unbewusste Prozesse entscheidend für die darstellerische Arbeit sind, wie können Schauspieler diese dann willkürlich und bewusst regulieren? Als Lösung schlägt er folgende Formel vor: das Unbewusste durch das Bewusste. (Roselt 2005, S. 233)²⁶

Mamet stimmt diesen Widerspruch zu und fordert als Konsequenz den Verzicht auf die vorgeschlagenen dramatischen Situationen, den Charakter und den Figurenbogen. So befreit Mamet die Beziehung zwischen Schauspieler_in und der dramatischen Figur von einer hermeneutischen Textlektüre und einer vorausplanenden Textinterpretation.

Dramatische Handlung

Mamet hat die Schauspieler_innen entkleidet: Er hat ihnen die dramatische Situation, den Charakter, den Figurenbogen und die „magischen Wens“ genommen. Aber wie treten sie jetzt in Beziehung zur dramatischen Handlung?

Die Arbeit, die Sie am Text leisten, ist völlig gleichgültig (Interpretationsarbeit). Diese Arbeit hat längst jemand vollbracht, der eine andere Aufgabe hat als Sie. Und das ist der Autor. Die für Sie geschriebenen Sätze sollten klar und deutlich gesprochen werden, so dass das Publikum sie hören und verstehen kann. Jede Bedeutung, die über die vom Autor gelieferte hinausgeht, wird sich aus Ihrer Intention gegenüber demjenigen ergeben, zu dem diese Sätze gesagt werden. Auf der Bühne wie auf der Straße kann „Guten Tag“ ein Gruß, eine Einladung, ein Tadel; kurz gesagt, es kann fast alles heißen. Die Bedeutung ergibt sich aus der Absicht des Sprechers gegenüber dem Angesprochenen. (Mamet 2001, S. 88)

Auch für Stanislawski ist entscheidend, dass die Festlegung der Interpretation erst auf der Probebühne geschieht. Mamet geht jedoch einen Schritt weiter, indem er fordert, dass von der literarischen Textinterpretation so weit als möglich abgesehen werde.²⁷ Es

²⁶ Zur Vertiefung der Debatte über den „heißen“ und den „kalten“ Schauspieler vgl. Jens Roselt: *Schicklich und Empfindsam – Der „heiße“ Schauspieler bei Perre Rémond de Sainte Albine*, und ders.: *Kontrollierte Körper – Der „kalte“ Schauspieler bei Francescoe Riccoboni*. In: Roselt 2005, S. 96-102 und 112-116.

²⁷ Ein naheliegender Einwand besteht darin, dass durch das Lesen und Auswendiglernen des dramatischen Textes bereits Interpretationen erfolgen. Mamet geht es darum, dass keine aktiven und strategischen Interpretationen – zum Beispiel in Form des Figurenbogens – vorgenommen werden.

sollten nicht einmal Überlegungen stattfinden, wie ein Satz zu sprechen sei. Die Regeln des Word-Repetition-Game ersetzen hier die planende Interpretation des Textes: Die Intention, in der ein Satz gesprochen wird, entsteht als *Point of View* in situativen Wechselwirkungen:

Die Handlung des Stücks, die durchgehende Linie des Charakters, ist immer zu allgemein, um als kraftvolle physische Handlung zu gelten. Man könnte sagen, es ist Horatios durchgehende Linie im Stück, *seinem Mentor aus einer tückischen Falle herauszuhelfen*. Das ist alles gut und schön und auch nicht falsch, aber es ist für die Spieler in der ersten Szene nicht besonders nützlich. (Ebd., S. 117)

Das dramatische Play besteht für die Schauspielenden nicht aus einer durchgehenden dramatischen Handlung. Mamet verfolgt die Strategie Bertolt Brechts (Brecht 1963, S. 23), die Handlungen der Schauspieler_innen als Spielzüge zu verstehen:

Zerschneiden Sie die großen Aufgaben in kleine Aufgaben, und führen Sie diese kleinen Aufgaben aus. Ihre Verantwortung für den Charakter ist zu Ende, wenn Sie eine einfache Handlung für die Szene gewählt haben. Mamet 2001, S. 118)

Emotionale und dramatische Tiefe entsteht nach Mamet nicht auf der Bühne, sondern in den Köpfen der Zuschauer. Dies geschieht, da die Dramaturgie des Textes Zug um Zug Handlungen in den Vorstellungswelten der Zuschauer als dramatische Handlungen erscheinen *lässt*. Er erläutert dies am Beispiel der Montagetechnik Sergej Eisensteins:²⁸

Eisenstein schreibt, dass die wahre Kraft des Films der Synthese von Einstellung A und Einstellung B in der Einbildungskraft des Zuschauers entstamme, zum Beispiel sieht man in der Einstellung A einen Teekessel, der pfeift, in Einstellung B eine junge Frau, die den Kopf vom Schreibtisch hebt. Dem Zuschauer wird damit der Gedanke vermittelt, „frisch auf, erneut zur Arbeit“. Wenn aber in Einstellung A ein Richter in schwarzer Robe einen Umschlag überreicht bekommt, diesen öffnet und sich dann räuspert, Einstellung B aber das gleiche, schon erwähnte Bild zeigt – eine Frau, die den Kopf vom Schreibtisch hebt –, entsteht im Kopf des Zuschauers der Gedanke: „Wir hören gleich das Urteil“. In beiden Fällen macht die Frau dasselbe, es ist derselbe Filmschnipsel. Nichts hat sich verändert – bis auf die Abfolge der Bilder, aber ebendiese Abfolge bringt das Publikum auf eine völlig neue Idee. [...] Genauso erzeugt die Verbindung vom gesprochenen

²⁸ Mamet bezieht sich auf: Sergej Eisenstein: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, hrsg. von Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth. Leipzig: Reclam; Köln: Röderberg, 1988.

Wort des Autors mit dem simplen, gezielt inszenierten, wiewohl ungefärbten Handeln des Schauspielers im Kopf des Zuschauers das unvermeidliche Bild einer Figur, eines Charakters. (Mamet 2001, S. 17-18.)

Die dramaturgische Rahmung befreit die Schauspielenden von der Pflicht, sich in die dramatische Figur und die dramatische Handlung hineinzusetzen. Der Bezug zu Eisensteins Montagetechnik verdeutlicht diese Aufgabenteilung: Die Illusionsbildung gehört nicht zu den Aufgaben des Schauspielers bzw. der Schauspielerin. Sie ist Aufgabe der Autor_innen und der Bühnen- und Kostümbildner_innen.

Trotzdem ist der/die Schauspieler_in körperlich und psychisch in das Spiel involviert. Dieses Involviertsein besteht nicht im Sinne Stanislawksis darin, die inneren Handlungen der literarischen Figur zu erleben. Es besteht darin, die Stimmungen, Ängste und Emotionen zuzulassen, die durch das Handeln in der Live-Situation ausgelöst werden können.

Der Grund für das Unbehagen des Schauspielers – und ich spreche aus der Erfahrung als Schauspieler, Regisseur, Lehrer und Autor –, der Grund für das Unbehagen des Schauspielers liegt immer in der Szene. Er wird es, wenn ungeschult, immer den Mängeln der eigenen Vorbereitung, der Vorbereitung oder Einstellung der Kollegen zuschreiben, den Mängeln des Textes, und deshalb sagen: *Ich konnte mich dabei einfach nicht wohl fühlen*, und sie haben recht, wenn sie das sagen. Aber fühlen wir uns jemals wohl, wenn wir in unserer Phantasie Frankreich retten, Hitler besiegen, für Dreyfus oder das Frauenwahlrecht eintreten? Wir mögen glücklich sein oder vielleicht, wie wir es nur in unserer Phantasie können, Leid und Elend genießen, aber wir sind in einem *Zustand der Erregung*, der nichts damit zu tun hat, sich wohl zu fühlen. (Mamet., S. 180)

Dem literarischen Text kommt demnach weiterhin Bedeutung zu. Der Text liefert die Szenen, in deren Interaktionen sich die Spielenden begegnen:

Das Publikum nimmt nur wahr, was ein Schauspieler mit dem anderen Schauspieler machen will. Wenn ein Schauspieler dem anderen Schauspieler nichts tun oder nichts mit ihm anfangen will, sondern nur den Text interpretieren möchte, verliert das Publikum das Interesse am Stück. (Ebd., S. 89)

Aufmerksamkeit

Sanford Meisner und David Mamet setzen dem Selbstbezug des Handelns bei Stanislawski die völlige Aufmerksamkeit für die Spielpartner_in entgegen.

Wenn im „richtigen Leben“ eine Mutter darum bittet, das Leben ihres Kindes zu retten, der Verbrecher um Gnade bettelt, der reuige Liebhaber um eine letzte Chance fleht – richten diese Menschen *keinerlei* Aufmerksamkeit auf ihr eigenes Befinden; sie achten vielmehr äußerst genau auf das Befinden jenes Menschen, von dem sie etwas verlangen. Diese Außengerichtetheit versetzt den Handelnden im „richtigen Leben“ in einen Zustand höchster Empfänglichkeit, und es ist äußerst spannend zu beobachten, wie er seinen Weg zu einem aufreizenden Schauspiel macht. Ähnlich ist auch auf der Bühne der Weg des nach außen gerichteten Schauspielers, der ohne Rücksicht auf sein persönliches Befinden, sondern mit *völliger* Aufmerksamkeit für die Reaktionen seiner Antagonisten handelt, erst das, was den Zuschauer packt. (Ebd., S. 22-23)

Die Aufmerksamkeit für die Reaktionen der Spielpartner_innen erfüllt eine stabilisierende Funktion: durch die Beobachtung, das Zuhören und die körperlich-räumliche Abstimmung erfahren die Spielenden situative Einbindungen. Diese dienen als Orientierung auf der Bühne. „What you do doesn’t depend on you; it depends on the other fellow“ (Meisner 1987, S. 34). Indem das Tun der Mitspieler_innen zum tragenden Rahmen des Handelns erhoben wird, entsteht eine völlige Umkehr der Handlungsorientierungen Stanislawskis. Diese neuen Handlungsorientierungen sind insofern szenisch, als sie keine Bestimmungen zulassen, die außerhalb der räumlich-körperlichen Konstellationen gültig sind. Dies betrifft vor allem die planende Interpretation eines Bühnenselbsts oder einer Figur.

Praktische Analyse 3: Dramatische Dialoge

Übung 1

In der ersten Übung verwenden wir Dialoge aus Filmdrehbüchern und Theaterstücken. Damit sichergestellt ist, dass die beiden Spielenden keine vorgefertigten Vorstellungen und Interpretationen in das Spiel hineinbringen können, erfahren Oliver und Ulrike weder die Titel der Filme und Stücke noch die Namen der Figuren. Es sind kurze Dialoge, die wenig Aufschluss über die Handlung oder das Genre geben. Sie stehen auf Papierschnipseln, ihre Auswahl erfolgt zufällig. Die Figuren werden als A und B bezeichnet. Folgender Dialog wird ausgelost:

A: Vermissen Sie ihre Heimat? Ich bin sicher.

B: Minzssöße?

- A: Was vermissen Sie am meisten? Die Menschen, das Land? Das Skifahren?
- B: Die Berge.
- A: Ich kenne mich nicht besonders gut aus in der Schweiz, von woher kommen Sie?
- B: Ein kleiner Ort.
- A: Danke.
- B: Verviers.

Der Text stammt aus dem Film *Der Marathon-Mann*²⁹. Die Szene spielt in einem Restaurant. Diese Informationen liegen Oliver und Ulrike nicht vor. Sie sitzen sich gegenüber und halten die Zettel in der Hand. Es ist nicht verabredet, wer von ihnen A oder B spricht. Entsprechend dem Word-Repetition-Game geht es darum, die Intention aus einer Beobachtung im Antlitz des Gegenübers zu entwickeln. Oliver kommentiert die Spielaufgabe mit folgender Bemerkung: „So, das ist jetzt etwas Fremdes. Jetzt habe ich hier einen Papierschnipsel in der Hand. Und ich muss diese Worte sagen.“ Nach einer Weile spricht Ulrike Oliver an:

- Ulrike Weidlich: Vermissen Sie ihre Heimat? Ich bin sicher.
- Oliver Lein: (Pause) Minzsoße?

Nach einer Pause antwortet Ulrike, und dann kommen die Repliken als direkte Anschlüsse:

- Ulrike Weidlich: Was vermissen Sie am meisten? Die Menschen, das Land? Das Skifahren?
- Olver Lein: Die Berge.
- Ulrike Weidlich: Ich kenne mich nicht besonders gut aus in der Schweiz, von woher kommen Sie?
- Oliver Lein: Ein kleiner Ort.
- Ulrike Weidlich: Danke.

²⁹ *Der Marathon Mann*. Regie: John Schlesinger. USA, 1976.

Oliver Lein: Verviers.

Im anschließenden Reflexionsgespräch beschreibt Ulrike Weidlich:

Ich habe Olivers Gesicht angeschaut. Die Beobachtung, aus der heraus ich den Text gesprochen habe, waren die Grübchen unter den Augen. Die habe ich angeschaut und daraus ist eine Vorstellung entstanden, die sich mit dem Satz vermischt hat. Ich habe mich gefragt, ob diese Grübchen ihre Heimat vermissen. Das „Sie“ kam mir dann allerdings wieder fremd und gespielt vor. Also warum „siese“ ich ihn, das macht nur Sinn aus der Logik des Textes, das hat nichts mehr mit uns hier zu tun. Da muss ich mich dann schon verdrehen.

Oliver Lein beschreibt den Verlauf aus seiner Perspektive wie folgt:

Ich wusste, ich soll jetzt gleich dieses Wort sagen. Ich habe ihr Gesicht angeschaut und mich gefragt, wie ich eine Beobachtung mit dem Wort verbinden soll. Mir ist dazu nichts eingefallen. Dann habe ich einfach gewartet. Und dann habe ich die „Minzsoße“ aus der Pause heraus einfach irgendwie gesprochen. Anstelle der Beobachtung hätte ich aus dem Zuhören viel besser sprechen können. Da wäre eine Vorstellung entstanden und dann hätte ich mich in diese Vorstellung begeben können. Also wahrscheinlich ein Abendessen und ich frage sie, ob sie noch Soße haben will. Dann hätte ich mich an ihrer Intonation orientieren können. Aber das wollte ich nicht. Es ging ja auch um eine Beobachtung.

Der zweite Dialog wird ausgelöst. Der Text stammt aus einer Schreibwerkstatt am Düsseldorf-Schauspielhaus im Jahr 2005. Oliver und Ulrike schauen sich kurz an. Dann schauen sie auf den Text. Es geht sehr schnell. Oliver gibt den ersten Satz:

Oliver Lein: Fix ist der Junge, fix!

Ulrike Weidlich: Schlau isser.

Oliver Lein: Fix bist Du, Junge. Ganz fix!

Ulrike Weidlich: Und denken kann er!

Ulrike antwortet in einem direkten Anschluss, und Oliver schließt wieder direkt an. Beide sprechen in einem Dialekt, der entfernt an bayrische Mundart erinnert. Im anschließenden Reflexionsgespräch beschreibt Oliver Lein:

Hier ist es jetzt ganz leicht gewesen, also da hatte ich halt sofort ein Bild und einen Klang und ein Körpergefühl, aus dem heraus ich sprechen konnte. Und dass habe ich dann einfach gemacht.

Ulrike beschreibt einen ähnlichen Verlauf:

Ja, hier ging es sehr schnell, das hat aber eben auch mit dem Text zu tun, da ist dann sofort etwas da, aus dem heraus man das sprechen kann. Aber es ist auch ein bisschen platt – irgendwie. Also wenn wir da fast bayrisch reden.

Im dritten Durchgang wird erneut ein Dialog aus dem Film *Der Marathon-Mann* ausgelöst. Sie sitzen jetzt nicht mehr auf Stühlen am Tisch. Sie haben sich angenehme Positionen³⁰ im Bühnenraum gesucht. Ulrike sitzt auf der linken Seite auf dem Boden. Oliver steht auf der rechten Seite und ist an eine Wand gelehnt. Ulrike beginnt mit dem ersten Satz. Ihre Stimme ist entspannt. Sie spricht die Worte ruhig aus.

Ulrike Weidlich: Nun, was wirst Du jetzt machen? Erschießt Du mich?

Oliver Lein: Ich denke nicht daran.

Ulrike Weidlich: Dann wirst Du das hier vermutlich haben wollen.

Oliver Lein: Nein, das kannst Du behalten. Das heißt, so viel Du davon verschlucken kannst!

Ulrike Weidlich: Verschlucken?

Oliver Lein: Ja, verschlucken.

Im Reflexionsgespräch beschreibt Ulrike Weidlich den Ablauf:

Ich habe nicht versucht zu spielen, dass ich Angst habe, oder wütend wäre, oder sonst irgendwas. Das könnte man ja eigentlich tun, wenn man den Satz liest. Ich habe einfach Oliver angesprochen, so wie er da steht. Und ich war mir irgendwie sicher, dass er mir zuhört, auch wenn ich sonst nichts weiter mache mit dem Satz.

Oliver Lein bestätigt diese Spielhaltung: „Ja, so war das bei mir auch.“

Übung 2

In der zweiten Übung arbeiten wir mit einem Theaterstück, das alle Beteiligten kennen: *Kasimir und Karoline* von Ödön von Horvath (Spalmberg/Berend 2004, S. 492). Es ist

³⁰ Hier folgen wir der Anweisung von Bertolt Brecht (Brecht 1967, S. 21).

ein Dialog aus dem Stückbeginn. Die Rollen sind festgelegt. Ulrike Weidlich übernimmt die Karoline, Oliver Lein den Kasimir.

Karoline: Jetzt sehe ich nichts mehr. (Sie erblickt Kasimir; lächelt.) Du, Kasimir. Jetzt werden wir bald alle fliegen.

Kasimir: Geh, so lasse mich doch aus. (Er wendet sich dem Lukas zu und haut ihn vor einem stumm interessierten Publikum – aber erst beim dritten Mal knallt es und dann zahlt der Kasimir und wird mit einem Orden dekoriert.)

Karoline: Ich gratuliere.

Kasimir: Zu was denn?

Karoline: Zu deiner Auszeichnung da.

Kasimir: Danke.

Ulrike und Oliver haben sich erneut angenehme Positionen im Raum gesucht. Sie stehen in der Mitte des Raumes und halten einen Meter Abstand zueinander. Sie sind nach vorne gewandt. Es entsteht ein ähnlicher Verlauf wie in den beiden vorherigen Übungen. Die Sätze kommen schnell.

Ulrike Weidlich: Jetzt sehe ich nichts mehr. Du, Kasimir. Jetzt werden wir bald alle fliegen.

Oliver Lein: Geh, so lasse mich doch aus.

Ulrike Weidlich: Ich gratuliere.

Oliver Lein: Zu was denn?

Ulrike Weidlich: Zu deiner Auszeichnung da.

Oliver Lein: Danke.

Im anschließenden Gespräch beschreibt Ulrike Weidlich: „Das war hier jetzt ähnlich wie bei dem ‚Fix, Junge, fix‘. Man hat halt schnell ein Bild im Kopf, aus dem heraus man den Satz sagen kann.“

Oliver Lein stimmt dieser Beschreibung zu. In der schriftlichen Reflexion zu dieser Übung beschreibt er seinen Eindruck wie folgt:

Ein Hineinversetzen in eine Figur oder eine dramatische Situation wird meinem Empfinden nach durch die Intensität der beschriebenen intensiven Interaktion, die rein auf der „Wirklichkeit“ der Gegenwart der Situation beruht ausgeschlossen, insofern es gelingt sich darauf einzulassen. Dann ist selbst fremder Text, der nicht auf Beobachtung beruht, nicht in der Lage zur Imagination von Gegebenheiten zu verleiten. Anfangs fällt dies zwar ungleich schwerer, doch die Besinnung auf die Voraussetzungen der Übung sowie die bisher dahin gemachte Erfahrung lassen es nach den Prämissen der Methode funktionieren. Vielmehr machen diese es möglich eine viel direktere Interaktion zwischen den Schauspielern zu ermöglichen, ohne das Rollen oder Orte die nicht da sind, „dazwischen“ stehen. Letztendlich ist das Spiel somit irgendwie „ehrlicher“ und ermöglicht ehrlichere Möglichkeiten für die Schauspielerarbeit.

2. Gefährliches Reagieren in der Improvisation

Eine geläufige Improvisationsübung besteht darin, dass ein_e Spieler_in die Aufgabe erhält, seine/ihre Hand zum Fußboden zu strecken. Ein Gegenstand soll aufgehoben und an die Mitspieler_innen weitergereicht werden. Was für ein Gegenstand das ist, bestimmt der/die Spieler_in im Zuge des körperlichen Zubodengreifens. Keith Johnstone beschreibt einen möglichen Verlauf der Übung wie folgt:

Der Spieler streckt die Hand zum Boden. Er greift etwas und hält seinem Spielpartner die geöffnete Handfläche hin. Er sagt: „Äh, hier ist ein Kondom. Äh...nein, ein Kiesel...äh nee, hier ist eine Hand voll Sand...“ Der Spieler bricht die Übung ab. Keith Johnstone fragt „Weisst Du, warum Du Dich nicht entscheiden kannst?“ Der Spieler antwortet: „Ich denke dauernd an Kiesel.“ „Dann sag: Kiesel! Das Kondom hast Du Dir vorher überlegt, weil Du originell sein wolltest oder weil Du Angst hattest, dass Dir nichts einfällt. Es muss nicht originell sein. Eigentlich wäre ein Kiesel sehr originell gewesen. Und es hätten mehrere sein können: ein Kiesel. Noch ein Kiesel. Ein großer Kiesel. Ein kleiner Kiesel...“ (Johnstone 2002, S. 152)

In diesem Beispiel, das sich den theaterwissenschaftlichen Forschungsbereichen *Praktikerdiskurs* und *Schauspieltheorie* zuordnen lässt, kommt dem Kondom der Charakter eines *Als ob* zu: Der Spieler täuscht seine Mitspieler_innen und tut, als ob die Idee in der Bewegung des Zubodengreifens entstanden wäre. Tatsächlich hat er sich die Idee im Vorfeld zurechtgelegt und sie als Planung in die Spielsituation hineingetragen. Demgegenüber kommt dem Kiesel der Rang einer Initiation zu: der wirklichen Entstehung eines Bildes in der situativen Spielbeziehung zu den Mitspieler_innen und dem Schauspiellehrer.

In der Praxis der Aufführungsanalyse ist die Verortung des Kiesels nicht so leicht zu klären: Täuscht der Spieler den Kiesel vor? Tut er so, als ob ein Kiesel vorhanden wäre? Wie kann zwischen dem Kondom und dem Kiesel unterschieden werden? Die *Als-ob*-Bestimmung stößt an eine Grenze. Sie passt nicht zu der Initiation des Bildes. Hier zeigt sich, dass die Unterscheidung zwischen *tatsächlichem* und *vorgetäushtem* Reagieren in der Spielsituation eine ästhetische Dimension von Spielbeziehungen berührt. Wie können Improvisierende lernen, sich auf die Performativität des Improvisierens (Lösel 2013) einzulassen? Wie können Spielbeziehungen die Spielenden stabilisieren?

Keith Johnstone gilt als graue Eminenz und „Guru“³¹ des Improvisationstheaters. Er wird häufig als Begründer der Improvisationsformen *Theatersport*, *Gorilla Theater*, *Life Game* und der sogenannten *Statustechnik* bezeichnet. Dabei ist umstritten, ob er tatsächlich als deren Erfinder gelten kann. Für seine Kritiker³² besteht sein Verdienst in der Analyse, der Weiterentwicklung und der publikumswirksamen Konzeptualisierung von Improvisationsspielen, Methoden und Techniken, die bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts praktiziert wurden.³³ Gunter Lösel³⁴ (Lösel 2013, S. 52) sieht in Keith Johnstone und der britisch-kanadischen Improvisationsschule eine direkte Fortführung der Improvisationen des Stanislawski-Schüler Iwgenew Wachtangow³⁵.

³¹ Dan Richter beschreibt Johnstones Position in der sog. Improcommunity wie folgt: „Keith Johnstone – Impro-Guru, von dem man als Anfänger behaupten muss, ihn gelesen zu haben (‚Kies Dschonsn??‘). Als Fortgeschrittener gilt, wer zur Johnstone-Exegese nicht nur in der Lage ist, sondern sie jedem ungefragt aufdrängelt. Als Profi spreche man herablassend von ‚Keith‘ wie von einem schrullig gewordenen Grundschullehrer, den man ab und zu trifft, wenn man sich gerade in Calgary aufhält.“ Dan Richter: *Improtheater und Improvisation. Gedanken zu Theorie und Praxis des Improvisationstheaters. Überlegungen zu Improvisation und Kreativität. Beobachtungen aus Lehre und Aufführung*, <http://improgedanken.blogspot.de/search/label/Johnstone> (letzte Einsicht am: 23.03.2016).

³² Dagmar Dörger und Hans-Wolfgang Nickel kritisieren Keith Johnstone in *Improvisationstheater. Das Publikum als Autor. Ein Überblick*. Berlin, Milow, Straßburg: Schibri Verlag 2008, S. 158, wie folgt: „Keith Johnstone gibt gerne an, dass er seine Spiele erfunden hat. De facto aber sind sie so gut wie alle schon vor ihm zu finden, im Repertoire der SpielpädagogInnen, in Kinder- und Gesellschaftsspielen und ihren Variationen. Spiele und ihre Regeln, so stellt sich heraus, werden vor allem tradiert oder beim Spielen spontan wieder ‚gefunden‘; Variationen entstehen aus falsch verstandenen Regeln, entwickeln sich aus der Dynamik der Gruppe oder aus Zufällen während des Spielens; [...] Theater als Wettbewerb war schon Brauch in der Antike – auch Luserke kann nicht als eigentlicher ‚Erfinder‘ des Theatersports angesehen werden.“

³³ Ebd., S. 41.

³⁴ Gunter Lösel: *Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheaters*. Bielefeld, transcript verlag, 2013, S. 52.

³⁵ Zwischen dem fiktiven Stanislawski-Schüler Naswanow und Keith Johnstone bestand eine konkrete Verbindung. Sie lag in der realen Person des 1922 verstorbenen Regisseurs Jewgeni Wachtangow. Dieser war wirklicher Schüler im Moskauer Künstlertheater und lieferte dank seiner Mitschriften wichtige dokumentarische Beiträge zu dem fiktiven Tagebuch Naswanows – und somit für die Darstellung des sog. *Systems Stanislawskis* (Stanislawski 1996, S. 381). Als Regisseur stellte Wachtangow eines der wenigen Vorbilder dar, auf die sich Keith Johnstone offen bezieht (Nikolai Gortschakow: *Die Wachtangow-Methode. Die Wiederentdeckung der Improvisation für das Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2008, S. 7).

In Deutschland gilt die Aufmerksamkeit für Keith Johnstone nicht nur den Methoden und Techniken, sondern auch seinen theoretischen Beschreibungen in *Improvisation und Theater* (2002). Margarete Schuler und Stephanie Harrer erläutern in *Grundlagen der Schauspielkunst* (2011, S. 27), dass diese Beschreibungen nicht nur im Improvisationstheater und der Theaterpädagogik, sondern zunehmend auch in der staatlichen Schauspielerausbildung als theoretische Grundlage wahrgenommen werden.

Es folgt eine Gegenüberstellung der Handlungsstrategien von Keith Johnstone zu den Strategien von Viola Spolin. Ihre Techniken gelten als prägend für die sogenannte Chicagoer Improvisationsschule. Der Vergleich bietet sich an, da Viola Spolin sich explizit auf die Handlungskonzepte Stanislawskis bezog. Sie gilt als Übersetzerin seiner Techniken in das Improvisationstheater.

Die Formulierung *Handeln als Reagieren* birgt ein Missverständnis. Man könnte sie allgemein als Hinweis auf ein improvisierendes, darstellerisches Handeln verstehen. Grob gesagt, ist sie das auch. Bei genauerer Betrachtung von Handlungsstrategien im Improvisationstheater und dessen, was in dieser Untersuchung als Reagieren beschrieben wird, zeigt sich, dass die Gleichsetzung *Reagieren ist gleich Improvisieren* in die Irre führt. Nicht jedem improvisierenden Handeln wohnen interaktionistische Züge, affektive Abstimmungen und szenische Positionierungen inne, die als Reagieren beschrieben werden könnten.

Um die Konturen des Reagierens weiter zu schärfen, bietet sich ein Vergleich zwischen der Chicagoer Schule und dem britisch-kanadischen Stil an. Dieser Vergleich ist sinnvoll, da sich Viola Spolin und Del Close an Stanislawski orientierten. Die Gegenüberstellung mit dem Beispiel des Aufsammelns der Nägel als zielorientiertes Handeln kann daher fortgeführt werden. Es wird gezeigt, dass sich die Entwicklung zielorientierter Handlungseinheiten problematisch auf das Reagieren in der Live-Situation auswirken kann. Die Spielräume für interaktionistische Bezugnahmen, affektive Abstimmungen und szenische Positionierungen werden unnötig eingeeengt. Die Handlungsstrategien des Reagierens sind die Voraussetzung für Facettenreichtum in szenischen Improvisationen.

Das Schaubild zeigt eine Verbindung zwischen Viola Spolin, ihrem Sohn Paul Sills, David Shephard und Del Close (Abb. 1). Sie alle gelten als Wegbereiter des sogenannten Chicagoer Improvisationsstils (Lösel 2013, S. 96).³⁶

In den 1920er-Jahren stand für Viola Spolin die explorative, theaterpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen im Vordergrund. Sie gilt als Erfinderin von unzähligen theaterpädagogischen Spielen und Lehrmethoden. In den 1960er-Jahren ging sie gemeinsam mit ihrem Sohn Paul Sills dazu über, professionelle Aufführungsformen für das Improvisationstheater zu entwickeln. Hier entstand ein szenischer Improvisationsstil, der jedoch erst durch die – aus der Comedy und dem Kabarett stammenden – Einflüsse von Del Close zu überzeugenden, publikumswirksamen Aufführungsformen führt (Lösel 2013, S. 78 ff.). Del Close war begeisterter Leser der theaterpädagogischen Schriften von Viola Spolin und teilte ihre Rezeption von Stanislawskis psycho-physischer Handlung. Improvisiertes Handeln begann in der Chicagoer Schule mit der Frage nach dem Ort der Handlung und einem Problem, dessen Lösung die Spielenden verfolgten. Dies erinnert nicht nur an die Wenn-Fragen, mit denen Stanislawski das Hineinversetzen in die inneren Handlungen einer dramatischen Rolle einleitete, es stellt auch eine explizite Übersetzung seiner Methoden in das Improvisationstheater dar. Das Ziel der ersten Handlungsschritte besteht darin, einen *Point of concentration* zu entwickeln. Das folgende Beispiel aus den praktischen Erprobungen mit Ulrike Weidlich und Oliver Lein macht deutlich, wie der Point of Concentration die Aufmerksamkeit der beteiligten Akteure zusammenführt.

Ulrike Weidlich und Oliver Lein stehen an der hinteren Wand des Raumes. Neben ihnen stehen zwei Stühle. Ulrike nimmt einen Stuhl und geht ein paar Schritte nach vorne. Sie setzt sich auf den Stuhl. Oliver macht es ihr nach. Er setzt sich neben sie. Bis zu diesem Punkt wurde noch kein dramatischer Spielort der Handlung entwickelt. Ulrike spricht Oliver an:

³⁶ Dagmar Dörger und Hans Wolfgang Nickel unterscheiden zwischen der ersten und der zweiten Generation des Improvisationstheaters (Dörger/Nickel 2008, S. 40). Zeitlich trennen sie diese Generationen in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Der ersten Generation schreiben sie die Entwicklung prägender Methoden und Techniken zu. Die zweite Generation entwickelte ihrer Sichtweise nach diese Methoden weiter und verbreitete sie. Viola Spolin wird beiden Generationen zugerechnet. Del Close und Keith Johnstone ordnen sie der zweiten Generation zu.

Ulrike Weidlich: Schön, dein neues Auto.

Ulrike Weidlich legt den Ort der Handlung fest: das Innere eines Autos.

Oliver Lein: Was war das? Oh Mist, ich glaube wir haben einen Platten. Hä? Ich halte mal an.

Oliver legt das Problem und den *Point of concentration* fest: einen platten Autoreifen, der die Weiterfahrt verhindert. Die Aufmerksamkeit von Ulrike, Oliver und mir als Zuschauendem wird auf den Reifen gelenkt. Ein Problem wird eingeführt: Die Weiterfahrt ist unmöglich.³⁷ Die Handlung wird Schritt für Schritt fortgesetzt. Das Ziel besteht darin, das Problem zu lösen.

Ulrike Weidlich: Hm, da vorne beginnt der Seitenstreifen, ich hoffe wir schaffen es noch bis dort hin.

Oliver Lein: Es ruckelt. Und jetzt fängt es an zu regnen.

Ulrike Weidlich: Wir kommen sicherlich zu spät.

Oliver Lein: Dann ruf' ein Taxi an, wir lassen das Auto hier stehen.

Ulrike Weidlich: Mein Akku ist leer.

Obwohl sich die Handlung von dem Reifen entfernt und das Handy und dessen Akku an Aufmerksamkeit gewinnt, bleibt der Reifen als *Point of Concentration* bestehen. Er verbindet die neuen Ideen. Vergleicht man diesen Aufbau mit dem Aufsammeln der Nägel, so zeigt sich die Nähe zu Stanislawskis Konzept: Für Naswanow bildet das Aufsammeln der Nägel den *Point of Concentration*, für Ulrike und Oliver ist es der platte Reifen. Eine weitere Übereinstimmung besteht darin, dass mit der Erledigung einer zweckgerichteten Handlung die Angst auf der Bühne bewältigt werden soll.

Typisch für ihre [Viola Spolins] Herangehensweise ist etwa die allererste Expositionssitzung: Die Gruppe wird in zwei Hälften geteilt und der einen Hälfte wird gesagt, sie sei nun „auf der Bühne“. Normalerweise wird sich das Verhalten dieser Gruppe sofort verändern, die Teilnehmer werden entweder erstarren oder beginnen, sich bewusst zu präsentieren. Beides schränkt die Problemlösefähigkeit ein und über kurz oder lang wird sich bei den Teilnehmern ein gewisses Unbehagen einstellen, das sich auch auf die Zuschauer überträgt. Im nächsten Schritt erhalten die „Darsteller“ eine einfache Aufgabe, etwa die Zuschauersitze oder die Bühnenbretter zu zählen.

³⁷ Gunter Lösel spricht davon, dass dieser *Point of concentration* die Beziehungen zwischen Improvisierenden und Zuschauenden trianguliert (Lösel 2013, S. 80). In dem Kapitel *Intersubjektivität und Selbstdarstellung* komme ich auf diese Formulierung zurück.

Die Wirkung ist unmittelbar verblüffend: Die Akteure wirken mit einem Schlag nicht mehr befangen, sondern ruhig, entspannt und konzentriert. Mit dieser und darauf aufbauenden Übungen vermittelt Spolin den Schülern immer wieder die Erfahrung, dass der *Point of concentration* sie vom Unbehagen des fremden Blickes befreien kann. (Lösel 2013, S. 81)

Die bekannteste Aufführungsform des britisch-kanadischen Stils ist der *Theatersport*. Der Theatersport zielt auf Tempo, Schnelligkeit und den Wettbewerb zwischen den Spielenden ab. Die Spieler_innen treten in Teams gegeneinander an. Ein_e Moderator_in entwickelt mit der Hilfe des Publikums kurze Spielaufgaben, die beide Teams nacheinander oder gleichzeitig erfüllen sollen. Die Zuschauenden bewerten die Leistung der Teams und ermitteln einen/eine Gewinner_in. Der Theatersport ist eine Art Improvisations-Game-Show, die durch Konkurrenz und Wettbewerb Spontaneität erzeugen will. Der Theatersport gilt neben Del Closes *Harold* als eine der publikumswirksamsten Aufführungsformen des Improvisationstheaters.

2.1 Aufführungsformen und Erzählformen

Johnstone regte einen Erzählstil an, in dem die Spieler_innen zunächst Geschichten aus dem Alltag entwickeln, um dann diese alltäglichen Situationen durch einen Einbruch des Unterbewusstseins ins Wanken zu bringen. Gunter Lösel spricht von Johnstones „Spontaneität des Unterbewusstseins“ (Lösel 2013, S. 88): Alltagsroutinen würden durch traumähnliche Bilder und Metaphern gebrochen und in freudianische Szenen überführt. Eine Geschichte kann mit dem Einkauf in einem Supermarkt beginnen und im Inneren eines Wales enden. Für diesen Wechsel aus der Alltagswelt in surrealistische Bilder ist es notwendig, dass die Spielenden sich anders orientieren können, als über die Verabredungen von Ort und Zeit der Handlung. Hierfür benötigte Johnstone Spielregeln und Handlungsstrategien, die nicht auf der Festlegung eines Point of Concentration und der Lösung eines Problems beruhten. Johnstone suchte nach neuen Regeln und Strategien für seine Erzählformen.

„Ich verbringe mein Leben damit, die Dinge gefährlich zu machen, während die meisten Schauspieler um Sicherheit kämpfen“ (Johnstone 2002, Klappentext). In *Das Theater und sein Double* führt Johnstone keine expliziten Verweise auf Antonin Artauds Ver-

wendung des Begriffs Gefahr an. Trotzdem soll Artaud hier kurz zu Wort kommen, da seine Beschreibungen einen Punkt treffen, der auch für Johnstone von Bedeutung war:

Ich habe soeben von Gefahr gesprochen. Mir scheint nun, am besten sollte auf der Bühne diese Vorstellung von Gefahr durch das objektiv Unvorhergesehene realisiert werden, das Unvorhergesehene nicht der Situationen, sondern der Dinge, durch den plötzlichen, unangebrachten Übergang von einem gedachten Bild zu einem wahren Bild: dass beispielsweise ein Mann, der in Lästerungen ausbricht, plötzlich das Bild seiner Lästerungen in wirklichen Zügen vor sich Gestalt annehmen sieht (unter der Bedingung allerdings, möchte ich hinzufügen, dass diese Bild nicht völlig willkürlich bleibt und seinerseits zu anderen Bildern desselben geistigen Stroms anregt usw.). (Artaud 2012, S. 56)

Mit dem „plötzlichen, unangebrachten Übergang“ von einem „gedachten Bild“ zu einem „wahren Bild“ meint Artaud einen ähnlichen Einbruch des Unbewussten in die Alltagshandlung, wie sie auch Keith Johnstone verfolgte: Spontaneität kann nicht suggeriert oder vorgetäuscht werden. Das Unvorhersehbare entspringt einem anderen „geistigen Strom“ als die Problemorientierung, die häufig nur zur vorhersehbaren Nachahmung von Alltagshandlungen führt. Die Freilegung dieses Stroms ist nicht mit dem angesprochenen Sicherheitsbedürfnis zu vereinbaren: Gefahr und Unvorhersehbarkeit bedürfen anderer Handlungsorientierungen.

Die folgenden Beobachtungen geben eine Vorstellung von den Effekten, die Johnstone in *Improvisation und Theater* (Johnstone 2002) als auratische Gefährlichkeit in der Theatersituation beschreibt.³⁸ Johnstone spricht davon, dass Schauspieler_innen dazu neigen können, sich auf der Bühne „einzukapseln“ (Johnstone 2002, S. 92). Damit meint er, dass sie ihre Aufmerksamkeit nach innen richten und die äußere Situation abwehren. Dieses Nach-innen-Wenden verharmlost die darstellerischen Wirkungen. Umgekehrt wirkt aktive Aufmerksamkeit für die Theatersituation als offensive Haltung auf der Bühne.

Er führt aus, dass sich die gefühlte Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum auflöst, wenn Schauspieler_innen ihre Aufmerksamkeit auf die Theatersituation richten. Die sogenannte vierte Wand wird nicht als architektonische Trennung des Raumes an-

³⁸ Mit der folgenden Aufstellung beginnt eine Sammlung von Beobachtungen, die in den nächsten Kapiteln fortgeführt wird.

genommen, sondern als innere Abgrenzung der Spieler_innen gegen die Theatersituation.

Wenn sie *nicht* spielten, richteten sich die Körper der Schauspieler fortwährend aneinander aus. Veränderte einer seine Haltung, änderten auch alle anderen ihre Haltung. [...] Wenn sie spielten, ging jeder Schauspieler scheinbar zwar auf die anderen ein, doch seine Bewegungen bezogen sich nur auf sich selbst. Sie „kapselten sich ein“. Meiner Meinung nach können Zuschauer sich nur dann mit dem Stück „eins fühlen“, wenn die Bewegungen des Schauspielers in Bezug stehen zu dem Raum, in dem er sich befindet, und zu den anderen Schauspielern. (Johnstone 2002, S. 92.)

Statuswechsel³⁹ sind ein typisches Stilmittel der britisch-kanadischen Schule. Sie können Gefährlichkeit bewirken, da sie sich nicht nur in den Verhältnissen zwischen den Spieler_innen zeigen. Sie wirken auch auf die Beziehungen zwischen Schauspieler_innen und Zuschauenden und involvieren Letztere in das Geschehen auf der Bühne.

Voraussetzung für das Handeln als Reagieren ist die Aufmerksamkeit für die Theatersituation. Hierbei, und dies ist ein zentrales Argument, verstand Johnstone die strategische Suche nach zielorientierten Zweckhandlungen nicht als offene Haltung. Wenn Spieler_innen die Improvisation mit der Suche nach einem Point of Concentration beginnen, dann beginnen sie mit der Frage: Was soll ich als nächstes tun? Diese Frage engt die Wahrnehmung auf der Bühne ein und richtet die Aufmerksamkeit auf einen einzelnen Aspekt: den Point of Concentration. Zudem ruft diese Frage den Intellekt und die Rationalität der Spieler_innen auf: Empfindungen in der aktuellen Situation rücken in den Hintergrund und es entsteht ein Spielschema, das die weiteren Handlungen auf die Lösung des Problems reduziert.

Die Frage *Was soll ich als nächstes tun?* resultiert nicht nur aus den Strategien Stanislawskis. Bei Schauspielanfängern tritt sie häufig als Reaktion auf die Bühnensituation auf. Daher sah Johnstone die Notwendigkeit, gegen diese als selbstverständlich angenommene Frage grundlegend vorzugehen. Er plädierte dafür, sie nicht zu stellen oder, falls das nicht ginge, sie unbeantwortet zu lassen. Dies führe zu einer offeneren Haltung der Spieler. Das Erlernen eines solchen Nichttuns wird auch in anderen Improvisationsschulen verfolgt:

³⁹ Statusbeziehungen werden in den nächsten Abschnitten erläutert.

Die grundlegenden Fähigkeiten wie Spontaneität, kollaborative Kreativität und Erzählen werden als bereits vorhanden angenommen. Die *via negativa* der Improvisation spezifiziert daher vor allem Blockaden und Abwehrmechanismen. Sind diese ausgeschaltet, so die Annahme, dann entfaltet sich die Improvisation *selbstorganisierend* und sogar *sich-selbst-hervorbringend* also *autopoetisch*. (Lösel 2013, S. 127)

Die Frage nach der zweckorientierten Handlung sei eine Blockade der Theatersituation. Johnstones Rat an Naswanow bestünde darin, die Nägel nicht aufzusammeln. Stattdessen sei die Angst vor dem Zuschauerraum schlichtweg auszuhalten. So würde Naswanow die Theatersituation auf eine andere Weise akzeptieren, als er es bisher tat: als Ort des Ausgestelltseins und des Nichtwissens.

Johnstones Ratschläge „Don't be prepared“ (Schuler/Harrer 2011, S. 27), „Don't give your very best“ (Dudeck 2013, S. 175) und „Don't be originell“ (Johnstone 2002, S. 148-156) führen zu einer passiven, aber neugierigen und handlungsbereiten Haltung in der Theatersituation. Auf dieser Haltung basieren die weiteren Spieltechniken: das Akzeptieren und die Statustechnik. Beide Konzepte werden in den nächsten Abschnitten vorgestellt.

2.2 Handeln als Reagieren in der Improvisation

Eine geläufige Improvisationsübung besteht darin, dass ein_e Spieler_in die Aufgabe erhält, seine/ihre Hand zum Fußboden zu strecken. Er oder sie soll einen Gegenstand vom Boden aufheben und ihn an den/die Mitspieler_in weiterreichen. Was für ein Gegenstand das ist, bestimmt der oder die Spieler_in im Zuge der körperlichen Bewegung. Keith Johnstone beschreibt einen möglichen Verlauf der Übung wie folgt:

Er [der Spieler] verspannt sich. „Äh...Kiesel...äh...Strand, Klippe...äh...äh“ „Hast Du eine Ahnung, warum du blockiert hast?“ frage ich. „Ich denke dauernd an Kiesel.“ „Dann sag es. Sag was immer dir einfällt. Es muß nicht originell sein.“ Eigentlich wäre es sehr originell, immer das gleiche Wort zu sagen: „Kiesel. Noch ein Kiesel. Ein großer Kiesel. Ein Kiesel mit einem Loch.“ (Johnstone 2002, S. 152)

Eine Dimension des Akzeptierens besteht darin, eigene Ideen, Bilder und Assoziationen als Spielmaterial anzuerkennen. Dies erfordert eine couragierte Haltung, denn die Spieler_innen haben keine Kontrolle darüber, ob Einfälle entstehen und welche Ideen oder

Bilder es sind: „Ich denke dauernd an Kiesel.“ In diesem Reagieren verortet Johnstone die Qualität einer intuitiven Reaktion. Akzeptieren als Reagieren zu verstehen bedeutet, Intuition anstelle von Rationalität zu fördern. Die Spieler_innen lernen, sich Ideen nicht aktiv auszudenken, sondern die Bilder und Assoziationen zu akzeptieren, die in der Theatersituation entstehen.

Die zweite Dimension des Akzeptierens bezieht sich auf das Annehmen von Spielangeboten der Mitspieler_innen. Indem Ideen gegenseitig angenommen werden, entsteht ein szenisches Organisationsprinzip, das den *Point of Concentration* und die Lösung des Problems ersetzt. Johnstone führt dies an zahlreichen Beispielen vor. Die folgenden Dialoge stammen aus *Improvisation und Theater*.⁴⁰

- A: Auuuuh! (A macht ein Spielangebot)
B: Was ist los? (B akzeptiert das Spielangebot)
A: Ich habe meine Hose verkehrt herum an. (A akzeptiert das Angebot von B und macht ein neues Angebot)
B: Ich ziehe sie dir aus. (B akzeptiert das Angebot von A und fügt ein neues Angebot hinzu)
A: Nein! (A blockiert das Angebot von B)
(Johnstone 2002, S. 162.)

Im nächsten Dialog hat Spieler A die Aufgabe, die Spielangebote von Spieler B zu akzeptieren, während Spieler B die Aufgabe hat, die Spielangebote von Spieler A zu blockieren. Es entsteht ein Spiel zwischen Akzeptieren und Blockieren.

- A: Hallo, sind Sie ein neues Mitglied? (A macht ein Angebot)
B: Nein, ich bin hier um die Rohre zu reparieren (B blockiert), ist da irgendwo ein Leck? (B macht ein neues Angebot)
A: Ja, ach Gott sei Dank. (A akzeptiert) Im Keller steht das Wasser schon einen Meter hoch. (A macht ein Angebot)
B: Im Keller? (B blockiert) Hier gibt es keinen Keller. (B macht ein neues Angebot)
A: Sie haben Recht, es ist ein Heizkesselraum. Hier lang. Bloß ein paar Stufen runter. (A akzeptiert) Sie haben ja kein Werkzeug dabei. (A macht ein neues Angebot)

⁴⁰ Die in Klammern gesetzten Erläuterungen stammen nicht von Keith Johnstone. Sie wurden zur Erläuterung hinzugefügt.

- B: Doch. (B blockiert) Habe ich. Ich stelle sie dar. (B macht ein neues Angebot)
- A: Ach, wie dumm von mir. (A akzeptiert) Sie sehen ja auch aus wie ein Eimer. Dann überlasse ich das jetzt mal Ihnen. (A macht ein neues Angebot)
- B: Nein, bleiben Sie hier. (B blockiert) Sie sind die Zange.
(Johnstone 2002, S. 166)

Das Beispiel zeigt, wie durch die Verlagerung der Aufmerksamkeit auf das Akzeptieren und das Blockieren ein Wechsel der Spiel- und Erzähllogiken möglich wird. Die Spieler_innen orientieren sich an dem Problem, dass das Wasser im Keller steht. Es wird jedoch möglich, dass ein_e Spieler_in zu einem Eimer wird und der/die andere zu einer Zange.

Das Akzeptieren hilft den Spieler_innen, sich auf das Neue in der Theatersituation einzulassen. Es löst die Orientierung an einem zentralen *Point of Concentration* auf. Stattdessen spielen sich in jeder Improvisation neue situative Regeln ein.

Statushandlungen als Reagieren

Wenn ich zwei Schüler im Abstand von dreißig Zentimetern einander gegenüberstelle, werden sie wahrscheinlich den starken Wunsch verspüren, ihre Stellung zu verändern. Wenn sie sich nicht von der Stelle rühren, werden sie anfangen, sich zu lieben oder zu hassen, weil der „Raum“ des einen in den des anderen flutet. Um solche Empfindungen zu vermeiden, verändern sie ihre Stellung so lange, bis ihr Raum sie wieder relativ ungehindert umfließen kann. Oder sie weichen zurück, so dass der Einfluß des Gegenübers schwächer wird. Hochstatus-Spieler lassen es zu, daß ihr Raum in andere *hineinströmt*. Tiefstatus-Spieler vermeiden dies. (Johnstone 2002, S. 98)

Statushandlungen prägen den britisch-kanadischen Improvisationsstil.⁴¹ Sie sind räumlich bestimmt (Johnstone 2002, S. 95) und zeigen sich in szenischen Konstellationen: Nähe und Distanz zwischen Schauspieler_innen, Abstände zwischen Menschen und Gegenständen, räumliche Aufteilungen und Positionen. Sie zeigen sich in Körperhaltungen, stimmlichen Intonationen und in der Dynamik von Bewegungen.

Mit den Begriffen „Hochstatus“ und „Tiefstatus“ schlägt Johnstone eine pragmatische Sicht auf szenische Konstellationen vor. Die Begriffe bilden die Grundlage eines Improvisationsstils, der auf die Veränderung von Statusbeziehungen setzt. In diesen Statusspielen geht es nicht um die plakative Demonstration von Dominanz und Unterwerfung. Im Gegenteil: Der Witz der Statusspiele zeigt sich, wenn sie verdeckt ablaufen, in feinsinnigen Abstimmungen zwischen den Spieler_innen.

Ich bestehe darauf, dass sie ihren Status nur wenig über oder unter den des Partners bringen. Dadurch ist gewährleistet, dass sie ihre Partner wirklich sehen müssen, weil sie ihr Verhalten genau aufeinander abstimmen müssen. Die automatischen Statustricks schalten sich dann auch beim Partner ein, und die Schüler verwandeln sich in scharf beobachtende und anscheinend erfahrene Improvisationsspieler. (Johnstone 2002, S. 72)

Die folgende Stellungnahme beschreibt ein Statusspiel aus der Perspektive eines Spielers:

A: Ich empfand mich als dominierend in dem Gespräch. Ich sprach und mein Gegenüber sagte keinen Ton. Ich probierte die Methode „Gesicht und Kopf anfassen“. Folgendes geschah: Während ich vorher

⁴¹ Dabei wird von Dagmar Dörger und Hans-Wolfgang Nickel kritisiert, dass Johnstone die Entwicklung dieser Methoden als Eigenleistung darstellt und somit vorherige Traditionen unterschlägt: „Statusspiele sind in der Spielpädagogenszene seit langem üblich“ (Dörger/Nickel 2008, S. 158). Siehe auch Hans-Wolfgang Nickel: *Rollenspielbuch*. Recklinghausen: Landesarbeitsgemeinschaft für Spiel und Amateurtheater in Nordrhein-Westfalen, 1972, S. 43. Dan Richter beschreibt in *improgedanken.blogspot* die derzeitige Weiterentwicklung von Statusstrategien in der Berliner Impro-Szene. Er sieht Johnstones Verdienst in der Beschreibung und Analyse von Statusbeziehungen: „Offenbar übernahm Johnstone das Konzept ‚Status‘ von Desmond Morris’ *Der Menschen-Zoo* (München: Droemer Knaur, 1969), auch wenn damit schon vor Johnstone gespielt wurde. Soweit ich es sehe, beschreibt erst Johnstone den Status halbwegs angemessen. Denn es geht eben nicht um sozialen oder moralischen Status, sondern um das physisch-emotionale Verhältnis von Person–Person, Person–Gegenstand und Person–Raum, das seinen Ausdruck im körperlichen und sprachlichen Verhalten findet“ (Richter, <http://improgedanken.blogspot.de>)

die Unterhaltung geführt habe, bin ich danach fast nicht mehr zu Wort gekommen. (Johnstone 2002, S. 75)

Der Spieler beschreibt, dass er sich gegenüber seinem Mitspieler im Hochstatus gefühlt habe. Der Grund für dieses Gefühl scheint darin zu liegen, dass er spricht und sein Gegenüber nicht das Wort ergreift. Um das Gefühl der Dominanz abzustreifen, macht der Spieler eine Bewegung, die nach Keith Johnstone Tiefstatus signalisiert: Er fasst sich mit der Hand an den Kopf. Er beschreibt, dass diese Bewegung ausgereicht habe, um sein Gefühl der Dominanz zu verlieren. Sein Gegenüber habe daraufhin das Wort ergriffen.

In Gruppenszenen können Statusbeziehungen zur räumlichen Organisation eingesetzt werden:

Die meisten Massenszenen überzeugen deshalb nicht, weil eine Hackordnung fehlt. Die Statisten laufen herum und versuchen „lebensecht“ auszusehen; doch der Raum zwischen ihnen ist völlig künstlich. (Johnstone 2002, S. 119)

Die Unstimmigkeit räumlicher Distanzen zwischen den Spieler_innen kann als Indiz dafür gelesen werden, dass die Spieler_innen nicht wissen, wie nahe sie sich kommen dürfen oder welchen Abstand sie zueinander halten sollen. Damit Räume zwischen Spieler_innen definiert werden können, schlägt Johnstone den Einsatz von Statusbeziehungen vor. Er beschreibt, dass es den Spielern leicht falle, sich mithilfe festgelegter Statuspositionen in einem Raum als Gruppe zu formieren:

Einer fängt mit einer Tiefstatus-Beschäftigung an, und jeder, der dazu kommt, spielt ein Stückchen höher. Oder man fängt oben an, und die Dazukommenden spielen dann jeweils ein Stück tiefer. (Johnstone 2002, S. 118)

Aufgrund des Prinzips der minimalen Statusunterschiede tritt die hierarchische Ordnung für die Zuschauenden nicht in den Vordergrund. Stattdessen entstehen sensible Abstimmungen zwischen den Spieler_innen.

Die praktischen Erprobungen mit Ulrike Weidlich und Oliver Lein stellen die Übung nach, mit der Keith Johnstone das Akzeptieren einführt: Das Bild des Kiesel.⁴² Wir wandeln die Aufgabenstellung leicht ab: Ulrike Weidlich und Oliver Lein sitzen sich an einem Tisch gegenüber. Die Aufgabe besteht darin, einen imaginären Gegenstand vom Tisch zu nehmen und ihn dem Spielpartner bzw. der Spielpartnerin zu überreichen. Der Gegenstand soll mit den Worten: „Hier ist ein...“ übergeben werden. Der/Die Empfänger_in bedankt sich und wiederholt den genannten Gegenstand: „Danke für...“.

Im ersten Durchgang der Übung soll die Idee in der Bewegung des Zum-Tisch-Greifens entstehen und spontan ausgesprochen werden. Im zweiten Durchgang soll die Idee vor der Bewegung des Zum-Tisch-Greifens entwickelt werden. Das Ziel dieses Vergleichs besteht darin, Auffälligkeiten und Unterschiede in den improvisierten Darstellungen zu beschreiben: Welche Qualitäten entstehen, wenn die Idee in der Bewegung entsteht? Welche Qualitäten entstehen, wenn die Idee gefasst wird, bevor die Bewegung erfolgt?

Durchgang 1

Die Idee entsteht in der körperlichen Bewegung.

- Oliver Lein: Hier ist eine Katze.
Ulrike Weidlich: Danke für die Katze.
Oliver Lein: Gerne.
Ulrike Weidlich: Hier ist ein Heliumluftballon.
Oliver Lein: Danke für diesen Heliumluftballon. (Pause) Hier ist ein rotes (Pause) Pferd (Pause) aus Porzellan.
Ulrike Weidlich: Oh, danke schön. (Pause) Hier ist ein roter (Pause) Lippenstift.
Oliver Lein: Oh, den kann ich gut gebrauchen. (Pause) Hier ist ein schönes (Pause) Stück Holz.
Ulrike Weidlich: Danke für das Holz. (Pause) Hier ist ein Feuerzeug.
Oliver Lein: Oh, danke. (Pause) Hier habe ich eine schöne (Pause) Flasche Ketchup.
Ulrike Weidlich: Danke für den Ketchup. (Pause) Hier ist eine Pfanne.

⁴² Siehe: Das Akzeptieren als Reagieren.

Durchgang 2

Die Idee wird vor der Bewegung entwickelt.

- Ulrike Weidlich: Ich gebe Dir diesen Bart zum ankleben.
Oliver Lein: Danke. (Lange Pause) Ich gebe Dir (lange Pause): diese Axt.
Ulrike Weidlich: Oh, danke. Ich gebe Dir: diese Geburtstagstorte.
Oliver Lein: Oh, danke. Hmmm. (Pause) Dann gebe ich Dir: dieses schöne rote Fahrrad.
Ulrike Weidlich: Oh, danke schön. (Pause) Ich gebe Dir (lange Pause): diesen kleinen Schneemann.
Oliver Lein: Ah, ich gebe Dir (Pause): meine Socken.
Ulrike Weidlich: (Lange Pause) Ich gebe Dir (Lange Pause): die Kontaktlinse.
Oliver Lein: (Pause) Ich gebe Dir (Pause): meinen angebissenen Apfel.
Ulrike Weidlich: Danke schön. Ich gebe Dir: diesen Wurm.
Oliver Lein: Oh, ich gebe Dir: diesen Laptop.
Ulrike Weidlich: Oh, ich gebe Dir: diesen Wal. Das ist ein Babywal.
Oliver Lein: Ich gebe Dir: meine Mundharmonika.

Darstellerische Auffälligkeiten: Weniger Illustration

Entstehen die Ideen in der körperlichen Bewegung, werden die Spielideen klein und unaufwendig gespielt. Die Bewegungen werden ökonomisch durchgeführt. Sie zeigen, um was für einen Gegenstand es sich handelt. Besonderheiten wie deren Größe, Form oder Gewicht werden vernachlässigt: Die Katze wurde als ein Bündel überreicht, der Heliumluftballon wurde liebevoll, aber direkt und ohne Umschweife in die Hand gedrückt, das rote Pferd aus Porzellan wurde ohne ausschmückende Gesten auf den Tisch gestellt.

Wird die Idee vor der körperlichen Bewegung gefasst, werden die Gegenstände größer und aufwendiger dargestellt. Dies war bei der Übergabe der Geburtstagstorte besonders auffällig: Ulrike ist von ihrem Stuhl aufgestanden und ein paar Schritte von dem Tisch weggegangen, um Oliver eine riesige Geburtstagstorte in Übergröße zu überreichen. Um diese Geburtstagstorte entgegenzunehmen, ist Oliver ihr gefolgt, und beide haben mit großen Bewegungen der Arme versucht, die Übergabe der Torte zu meistern. Auch andere Gegenstände wurden im zweiten Durchgang durch deutlichere, beschreibende

Gesten und Bewegungen illustriert: Der Bart wurde auf einem Tablett in der Manier eines Butlers überreicht, das rote Fahrrad wurde für die Übergabe mit beiden Händen in die Luft gehoben, und die Kontaktlinse wurde mit einer feingliederigen Bewegung auf dem Zeigefinger zum Gegenüber balanciert. Ulrike Weidlich und Oliver Lein beschreiben die Unterschiede zwischen dem ersten und dem zweiten Durchgang wie folgt:

Ulrike Weidlich: Die Idee wurde im zweiten Durchgang mehr ausgespielt. Sie wird größer und umfangreicher. Sie rückt für mich als Spielende mehr in den Vordergrund.

Oliver Lein: Im ersten Durchgang hat der Gegenstand meine Hände geformt. Im zweiten Durchgang haben meine Hände den Gegenstand geformt.

Dehnungen

In beiden Durchgängen tritt eine Pause zwischen dem ersten Halbsatz „Ich gebe Dir...“ und der Benennung des Gegenstandes auf. Besteht die Aufgabenstellung darin, die Idee in der Bewegung des Zum-Tisch-Greifens zu entwickeln, treten auffällige Dehnungen auf. Die Aussprache eines Wortes wird in die Länge gezogen und es treten Pausen auf: ein schö-nes (Pause) Stück (Pause) Ho-lz. Ähnliche Verzögerungen treten bei Bewegungen auf. Eine Hand verlangsamt ihr Tempo, ein Oberkörper neigt sich langsam nach vorne, Blicke werden lange gehalten. Ich sehe, wie Ulrike und Oliver der Entstehung der Idee ausgesetzt sind. Sie können ihr Tun nicht souverän bestimmen. Sie müssen sich an dem Vorgang der Entstehung der Idee ausrichten. So wird der Vorgang des spontanen, improvisierenden Handelns ausgestellt.

Wird die Idee vor der Bewegung entwickelt, treten keine Dehnungen oder Verzögerungen auf. Nach dem Halbsatz „Ich gebe Dir (Pause)“ wird zwar häufig eine Pause gemacht, sobald die Spielidee jedoch gefunden ist, wird die Handlung zügig durchgeführt: Das Tablett mit dem Bart wird überreicht, das Fahrrad wird in die Luft gehoben, die Kontaktlinse wird balanciert. Die Spontaneität des Handelns und der Vorgang des spontanen Improvisierens rücken in den Hintergrund. In den Vordergrund rücken der Witz und die Originalität der Ideen und ihrer Umsetzung. Die Spielideen werden aufwendiger

gespielt, und die Gegenstände werden ausgeschmückt: Der Wal ist ein Babywal, der Apfel ist angebissen, der Bart ist zum ankleben.⁴³

Die Spieler beschreiben die Unterschiede wie folgt:

Ulrike Weidlich: Es ging mir im ersten Durchgang eher darum irgendeinen Gegenstand zu haben, und das war schwer genug, als darum, innovativ zu sein. Man ist da einerseits ungeschützter, andererseits ist es fast angenehmer, weil man nicht den Druck hat, sich vorher etwas einfallen lassen zu müssen. Wenn es nicht klappt (die Hervorbringung einer Assoziation in der Bewegung), dann klappt es halt nicht bzw. dann wartet man halt bis etwas kommt.

Oliver Lein: Ja, warten, dass kann man dann kaum noch vom Spielen unterscheiden. Was ist jetzt „warten auf die Idee“ und was ist „in der Bewegung zum Tisch sein“, das ist schwer auseinanderzuhalten.

Entspannung

Ulrike und Oliver wirken deutlich gelassener, wenn die Idee in der Bewegung entsteht. Ihre Stimmen klingen offen, und ihre Worte werden direkt auf den oder die Mitspieler_in gerichtet. Die Bewegungen wirken gelöst und fügen sich in die räumliche Situation ein.

Werden die Ideen vor der Bewegung festgelegt, tritt eine spürbare Anspannung ein. Sie zeigt sich in ihren Gesichtern und Bewegungen. Ulrike und Oliver wirken weniger offen und weniger zugänglich. Ihre Aussprache verliert an Vorsicht und Sensibilität. Stattdessen tritt ein behauptender Gestus ein. Sie verteidigen ihre Spielideen. Diese verteidigende Haltung verändert ihre Stimmen und Bewegungen.

Die Spieler beschreiben dies wie folgt:

Ulrike Weidlich: Im zweiten Durchgang liegt ein höherer Druck auf den Ideen. Ich habe dann das Gefühl, einfallsreicher sein zu müssen. So entsteht dann zwar auch ein Gefühl, dass ich sicher durch den Durchlauf komme, denn ich habe

⁴³ Im ersten Durchgang wurden die Gegenstände teilweise auch mit Attributen oder Adjektiven beschrieben, dies stand jedoch eher in Verbindung mit der Zug um Zug voranschreitenden Entwicklung der Spielideen.

ja eine Idee, aber die muss ich auch verteidigen, durch das was ich dann mache.

Oliver Lein: Im ersten Durchgang kann ja eigentlich nichts schief gehen, weil es gar nicht so darauf ankommt, was man macht und wie man es macht, sondern es reicht ja fast, dass man es macht.

Gefährlichkeit

Wird die Idee in der Bewegung entwickelt, beginnen die Aktionen mit dem Halbsatz „Hier ist...“. Wird die Idee vor der Bewegung festgelegt, verändert sich dieser Halbsatz und die Aktion beginnt mit „Ich gebe Dir...“. Das „Ich gebe Dir...“ ruft die sprachliche Trennung von *Ich* und *Du* auf und etabliert sie als Bedingung des Spiels. Das „Hier ist...“ unterlässt diese Trennung. Das „Hier ist...“ eröffnet eine szenische Aushandlung des Point of View. Ulrike und Oliver beschreiben, wie sie sich zueinander in Beziehung setzen:

Ulrike Weidlich: Im ersten Durchgang hatte ich wesentlich mehr Aufmerksamkeit für Olli. Ich glaube auch – das ist aber nur eine Vermutung –, dass unsere Assoziationen näher beieinander lagen. Es hat sich so angefühlt, als wären und Olli und ich näher beieinander, wenn wir nicht wissen, was passiert als wenn wir beide unsere Ideen verteidigen.

Oliver Lein: Wenn ich weiß, dass ich gleich eine Idee haben muss und dann erst spielen kann, dann höre ich ihrer Idee schon weniger zu. Ich fange dann schon während ihrer Aktion an, nachzudenken, was ich dann als nächstes mache. Im zweiten Durchgang bin ich viel näher an meinem Gegenstand als an ihr.

3. Kontakte und Begehren bei Richard Schechner und Jerzy Grotowski

Das dramatische Play erfährt im New York der 1950er- und 1960er-Jahre seine Glanzzeit: Arthur Miller, Tennessee Williams und Eugene O'Neill bestimmen die Spielpläne des Broadway. Lee Strasberg liefert die dazugehörige Schauspielausbildung. Richard Schechner lehnt das dramatischen Play und die Aufführungspraktiken des Repertoiretheaters jedoch kategorisch ab. Im Sommer 1967 gründet er die *Performance Group*. In einer Hinterhofgarage in Soho entsteht ein Ensemble, dessen Anspruch darin besteht, die Aufführung als Ritual zu begehen.⁴⁴ Inspirationen und Vorbilder findet Richard Schechner bei dem Ethnologen Victor Witter Turner und dem damaligen Vorzeigekünstler des europäischen Performancetheaters Jerzy Grotowski. Die subversiven Wendungen, die Schechner dem Repertoiretheater des Broadways entgegenstellt, bestehen in dem leitenden Vorbild des Rituals, dass die Beziehungen zwischen Schauspielenden und ihren Rollen grundlegend verändert.

Some very hard work is necessary if the performer is to develop the courage and technique to lay his mask aside and show himself as he is in the extreme situation of the action he is playing. This is not Stanislavski's famous „as if“. This is the actual situation of the action, not its imaginary projection. This is the „what is“. (Schechner 1994, S. 126)

Richard Schechner wendet das Darstellungsverständnis von Stanislavski um: Stanislavski sieht in der Theatersituation eine künstliche Welt, und diese Theaterlüge erschwere es den Schauspieler_innen, die natürliche Wahrhaftigkeit hervorzubringen, die den Alltag von der Bühne unterscheidet (Roselt 2005, S. 237). Schechner greift einen Gedanken von Vsevolod Meyerhold auf (Schechner 1994, S. 125) und dreht diese Gegenüberstellung um: „Where does human truth lie? On the surface, in the behavior men show every day, or in the depths, behind social masks?“ (ebd., S. 126).

Anstatt vermeintliche Realitäten aus der Alltagswelt im Theaterraum zur Erscheinung zu bringen, geht es jetzt um die Exposition spezifischer Wirklichkeiten des Theater-raums. Schechner wendet das *as if* in ein *what is* und versteht das Theater als Ort, an

⁴⁴ Richard Schechner: *Environmental Theatre*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 1994 (1973), S. 126.

dem die „Masken des Alltags“ (ebd., S. 126) abgestreift werden können. *Wahrheit* finde sich nicht mehr auf der Straße und im Alltag, sondern im Theater. Die Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke kritisiert diese theoretischen Wendungen von Grotowski und Schechner.

Grotowski wie Schechner definieren [...] das alltägliche Verhalten als entfremdetes Rollenspiel, das im Theater durch einen experimentellen Prozess der Erfahrung und Erkenntnis offengelegt und überwunden werden kann. Wenn Goffman die Theatermetapher dafür nutzt, um gerade den Verstellungskarakter alltäglicher Interaktion zu beschreiben, dann wird hier das Theater wieder als Ort der Wahrheit definiert.⁴⁵

Während die Theaterbühne im dramatischen Play einen Ort der Illusionsbildung darstellt, erscheint die Theatersituation bei Grotowski und Schechner als Ort der Wahrheit und der Aufdeckung. Im Theater fallen die Masken des öffentlichen Lebens und „human truth“ kann sich in Kollektiverfahrungen offenbaren (Schechner 1994, S. 125 ff.). Diese Erfahrungen, die „the performers own self“ (ebd., S. 126) zu Tage fördern sollen, vollziehen sich zwischen Performenden und Zuschauenden.

Der Ort der Erfahrung eines ursprünglichen Selbst wird in die theatrale Situation, die durch Kommunikation geprägt ist, verlegt. Somit wird die Suche nach der Darstellung eines inneren Selbst auf die Zuschauer ausgeweitet. Dabei behält der Schauspieler zwar eine Vorbildfunktion, der Prozeß, den er anleitet, soll jedoch nicht nur ihn, sondern alle Beteiligten umfassen. Die individuelle schauspielerische Arbeit wird zugunsten der Kollektiverfahrung abgewertet. Authentische (Selbst-)Darstellung wird nicht durch eine Konzentration auf das eigene Selbst erreicht, sondern als Interaktion zwischen Individuum und Kollektiv mit dem Wunsch nach Gemeinschaftsbildung. (Matzke 2005, S. 74)

Schechner und Grotowski beschreiben den Alltag als funktionalen Kosmos. Zielgerichtete Handlungen werden durchgeführt und gehen der Sozialität des Alltags voraus. In Schechners Bild des westlichen Alltags wirkt das Handlungsverständnis der aristotelischen *Techne* (Aristoteles 1969; 2006): Nach Aristoteles identifiziert sich der Mensch in einer Ökonomie des Mangels. Um überleben zu können, wird die Welt als funktionaler Zusammenhang definiert. Der Körper wird als Werkzeug wahrgenommen, und dank des Verstandes können weitere Werkzeuge entwickelt werden. So wird die Umgebung Stück

⁴⁵ Annemarie Matzke: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2005, S. 75.

für Stück den eigenen Bedürfnissen untergeordnet. Schiffe werden gebaut und Äcker werden gepflügt. Die Techne steht für zielgerichtete Handlungen des Individuums in der abstrakten Gemeinschaft der Polis.

Freundschaften werden den zielgerichteten Handlungen untergeordnet, und soziale Beziehungen vollziehen sich unter den Bedingungen der Teleologie. Die Motive des Ziels, des Zwecks und des Nutzens durchkreuzen soziale Beziehungen. Sie bestimmen den Wert von Freundschaften. Aristoteles unterscheidet die Freundschaft der sogenannten trefflichen Menschen von der Freundschaft zwischen sogenannten Menschen minderen Wertes (Aristoteles 2006, S. 220). Diese führen Freundschaften nur wegen ihres konkreten Nutzens für die eigenen Ziele und Zwecke.

Wo also Nutzen das Motiv der Befreundung bildet, da lieben sich die Menschen, weil sie für sich einen Vorteil erstreben, und wo Lust das Motiv ist, geschieht es, weil sie für sich Lust erstreben, also nicht insofern der Partner eben (schlicht) der Befreundete ist, sondern insofern er nützlich oder angenehm ist. Und so sind dies Freundschaften im akzidentiellen Sinn. Denn nicht deshalb, weil er der ist, der er ist, wird der Befreundete geschätzt, sondern insofern er irgendein Gut oder eine Lust verschafft. (Ebd., S. 216)

Diese minderwertige Form der Freundschaft hat so lange Bestand, wie sich die Partner_innen gegenseitig von Nutzen sind. Da Ziele, Zwecke und Nutzen jedoch einem stetigen Wandel unterliegen, ist diese Form der Freundschaft häufig nicht von langer Dauer. Ihr gegenüber steht die Freundschaft zwischen denjenigen Menschen, die Aristoteles als die Trefflichen bezeichnet. In der Definition dieser Beziehung tritt eine grundlegende Bestimmung zu Tage. Sie besteht darin, dass jede Freundschaft von einer „Lust am Ziel“ (ebd., S. 218) bestimmt sein soll. Freunde sind demnach diejenigen, die „dem Freunde um des Freundes willen das Gute wünschen“. Sie sind nicht in „akzidenteller Weise“ zueinander gestellt, „und so ist jeder der beiden Partner ‚an sich‘ für den Freund trefflich“.

Freundschaft dieser Art ist, so darf man mit gutem Grund sagen, ein Wert der dauert, denn in ihr treffen alle Grundvoraussetzungen der Freundschaft zusammen: jede Freundschaft hat ja einen Wert oder ein Lust zum Ziel – beides entweder an sich oder auf den bezogen, der die Freundschaft erlebt – und beruht auf einem gewissen Grad von Wesensgleichheit. (Ebd., S. 218)

Auch wenn die Freunde hier nicht in einer direkten Aushandlung des gegenseitigen Nutzens – sei es Lust oder Ökonomie – interagieren, so ist es nun die Freundschaft selbst, die in einer teleologischen Bewegung beschrieben wird. Folgt man dem leitenden Motiv des Protreptikos, heißt dies, dass Trefflichkeit nicht von Geburt an besteht: sie wird durch das Absolvieren zielgerichteter Handlungen erreicht und ist denjenigen vorbehalten, die bereits eine Nähe zur Philosophie erlangt haben.

Richard Schechner und Jerzy Grotowski kritisieren die Funktionalisierung zwischenmenschlicher Begegnungen und die Nachrangigkeit des Sozialen gegenüber der individuellen Zielorientierung im Alltag der 1960er-Jahre. Ihre Trainings und ihre Arbeitsprozesse sehen vor, diese Verhältnisse umzukehren und dem zwischenmenschlichen Kontakt die höchste Priorität in der Theatersituation zuzuschreiben. Ihre leitenden Fragen lauten: Wie wirkt die Aufführungssituation auf die Performer_innen ein? Wie wirken körperliche und sprachliche Handlungen auf die Performer_innen zurück? Welche Prozesse entstehen zwischen den Performenden?⁴⁶

A performer deep in process is satisfied with any point in his work provided he is in touch with that point. The ultimate of the work is identical to its immediacy: to be alive to the here and now, to express one self here and now. (Schechner 1973, S.131)

⁴⁶ „In diesem Theater muß der Darsteller den Mut dazu aufbringen, seine Maske zur Seite zu legen und sich selbst zu zeigen, als das, was er in dieser extremen Situation, die er spielt, ist [...]. Sah Stanislawski den natürlichen Körperausdruck des Alltags durch die Bedingungen des Theaters grundsätzlich gestört, geht Schechner umgekehrt von einem Körperideal aus, das erst im Theater bzw. während der Performance gefunden werden kann und das sich wesentlich von den zivilisatorischen Zurichtungen des Körpers unterscheidet. Basis dafür ist ein umfangreiches Körpertraining, das wie bei Stanislawski von der Arbeit an sich selbst ausgeht und erst über die Auseinandersetzung mit Partnern zur Beschäftigung mit Rollenvorgaben führt. Anders als bei Stanislawski zielt Schechner jedoch nicht auf eine Komplementarität oder Verschmelzung von Schauspieler und Rolle ab. Die Handlungen des Schauspielers führen nicht die Handlungen einer fiktiven Figur vor, sondern dramatisieren den Moment der Darstellung durch den Schauspieler selbst. Dieses experimentelle Verfahren wendet Schechner als Regisseur durchaus bei der Inszenierung von Dramen (z. B. *Macbeth*, 1969) an.“ Jens Roselt: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2005, S. 328.

3.1 Kontakt

Die in diesem Kapitel verfolgte Idee besteht darin, den beziehungsorientierten Beschreibungen von Schechner und Grotowski nachzugehen und nach der Exposition von Begehren auf der Bühne zu fragen. Womöglich handelt es sich bei den performativen Expositionen der beiden Theatermacher weniger um die Offenbarung grundlegender Wahrheiten als um die Ästhetisierung von Affekten? Die Gegenstände dieses Kapitels bestehen in einer Rede von Jerzy Grotowski zum Begriff des Kontakts an der schwedischen Schauspielschule Skara Skol Scen aus dem Jahr 1966⁴⁷ und einer Szene aus Richard Schechners Inszenierung der Performance *Dionysos 69, basierend auf den Bacchen des Euripides*.⁴⁸

Grotowski beginnt seine Ausführungen zum Begriff Kontakt am Beispiel der Sprechsituation, in der er sich als Vortragender vor den Schauspielstudierenden befindet.

Jetzt bin ich in Kontakt mit Ihnen, ich sehe, wer von Ihnen gegen mich ist. Ich sehe eine Person, die gleichgültig ist, eine andere, die einigermaßen interessiert zuhört, und jemanden, der lächelt. All dies verändert meine Aktionen; es ist Kontakt, und es zwingt mich dazu, meine Handlungsweise zu verändern. (Grotowski 2006, S. 249-250)

In der Vortragssituation ist Grotowski nicht an die strikte Umsetzung festgelegter Abläufe gebunden. Er kann improvisieren. Das heißt, er kann nicht nur die Sprechweise an die gegebene Situation anpassen, er kann auch entscheiden, wie ausführlich er seinen Vortrag gestalten möchte. Die Aufmerksamkeit der Zuhörenden wirkt auf ihn ein, und er gibt vor, dass er durch diesen Kontakt gezwungen wird, seine Handlungsweise zu verändern. In dieser Beschreibung wirkt, bewusst oder unbewusst, die Vorstellung einer aristotelischen Handlungsorganisation. Das Subjekt der Handlung verfolgt eine bestimmte Zielsetzung und begibt sich in eine zwischenmenschliche Begegnungssituation. In dieser Begegnungssituation reagiert das Subjekt in Form situativer Aushandlungen auf seine Gegenüber. Indem Grotowski von einem Zwang zur Aushandlung spricht, wird deutlich, dass seine subjektive Position zwar in Bedrängnis gerät, sich jedoch mit-

⁴⁷ Jerzy Grotowski: *Für ein armes Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2006, S. 249-250.

⁴⁸ Die *Bacchen* von Euripides in der Inszenierung von Richard Schechner und der Performance Group: *Dionysos 69* aus dem Jahr 1968. Es liegt eine Filmaufzeichnung von Brian di Palma aus dem Jahr 1970 vor. *Dionysus in 69*, Brian de Palma, USA, 1970.

hilfe situativer Anpassungen souverän behaupten kann. In diesem Beispiel ist Kontakt eine Dynamik zwischen Subjekten. Diese Dynamik wirkt auf die Handlung der Subjekte ein, verletzt sie jedoch nicht in ihrer Souveränität.

Im zweiten Beispiel bezieht sich Grotowski auf Schauspielende, die in Theateraufführungen festgelegte Abläufe befolgen.

So sollten Sie während der Aufführung, wo die Partitur – ein klar definierter Text, eine Handlung – schon festgelegt ist, immer Kontakt mit Ihren Partnern haben. Wenn Ihr Partner ein guter Schauspieler ist, folgt er immer der gleichen Handlungspartitur. Nichts wird dem Zufall überlassen, kein Detail wird abgeändert. Aber es gibt winzige Veränderungen innerhalb dieser gesetzten Partitur, so daß er jedes Mal ein kleines bißchen anders spielt, und Sie sollten ihn ganz genau beobachten, ihm zuhören und sehen, auf seine unmittelbaren Aktionen reagieren. (Ebd., S. 250)

Grotowski konkretisiert seine Vorstellungen am Beispiel einer wiederkehrenden nachbarschaftlichen Begegnungssituation. Zwei Nachbarn begegnen sich jeden Morgen an der Wohnungstür und wünschen sich einen guten Morgen. Sie tun dies jedes Mal ein wenig anders. Kleine Veränderungen in der Betonung, der Lautstärke oder dem Sprechtempo rufen in Erinnerung, dass es sich um eine aktuelle Situation handelt. Der Begriff des Kontakts steht nach Grotowski für die Aufgabe der Schauspielenden, diese Aktualität auf der Bühne wahrzunehmen. Diese Aktualität verändert Stimmen und Bewegungen der Akteur_innen.

Wenn jemand „Guten Morgen“ sagt und jemand anders antwortet, gibt es automatisch eine stimmliche Harmonie zwischen den beiden. Auf der Bühne spüren wir oft einen Mangel an Harmonie auf, weil die Schauspieler ihren Partnern nicht zuhören. Es geht nicht darum, zuzuhören und sich nach der Intonation zu fragen, sondern bloß zuzuhören und zu antworten. (Ebd., S. 251)

Die Nähe dieser Ausführungen zu Stanislawski ist auffällig. Die Schauspielenden verfolgen zielgerichtet die Partitur ihrer Handlungsabläufe und werden angehalten, feinsinnig auf ihre Mitspieler_innen zu hören. Somit reproduziert Grotowski auch in diesem Beispiel eine aristotelische Handlungsorganisation und betont die Subjektivität der Schauspielenden. In beiden Beispielen wird die Entstehung von Kontakten auf responsive Aktivitäten der Spielenden zurückgeführt. Kontakte entstehen nicht durch „anstar-

ren“ sondern durch sehen oder hören (ebd.). Grotowskis Beschreibungen stehen nicht für eine Steigerung der Wahrnehmung, sie stehen für die basale Forderung, auf die Stimmen der Mitspielenden zu hören und ihre Bewegungen zu sehen.

3.2 Begehren in *Dionysos 69*

In *Dionysos 69* ist ein Zuhören, Ansehen und Wahrnehmen zwischen den Performenden deutlich spürbar. Es ist Sommer. Den Spielort bildet eine Garage in einem Hinterhof in Soho/New York. Dort gibt es keine befestigten Stühle oder Stuhlreihen. Die Zuschauer_innen stehen, sitzen oder liegen im Raum verteilt. In der Mitte des Raumes ist eine freie Fläche. Die Performer_innen stellen sich mit den Namen ihrer Figuren und mit ihrem privaten Namen vor: „My Name is William Finley. I am God, I am Dionysos.“

Zwischen Zuschauenden und Performenden entstehen orgiastische Szenen. Man entkleidet sich. Umarmungen, Küsse und die Berührung von Genitalien werden orgiastisch gefeiert. Die Machtergreifung des Dionysos stellt eine besondere Szene dar, da hier die Auflösung subjektiver Handlungsmacht bis auf das äußerste betrieben wird: Bill Shephard/Pentheus wird in ein freies Wirken höchster sexueller Begierde getrieben. Dieses Begehren wird jedoch des erlösenden sexuellen Aktes beraubt und in eine Situation sexueller Misshandlung überführt: die Machtergreifung des Dionysos. William Finley/Dionysos demonstriert Pentheus, dass dieser alle anwesenden Frauen in der Garage *besitzen* könne. Bill Shephard/Pentheus wählt eine junge Frau mit langen schwarzen Haaren aus. Er geht auf sie zu und fragt nach ihrem Einverständnis. Sie küssen sich. Sie gehen eng umschlungen zu Boden, küssen und umarmen sich heftig. Ein einvernehmlicher Coitus kündigt sich inmitten der Theatersituation an. Bis zu diesem Moment hatten sich die Männer und Frauen in *Dionysos 69* zwar orgiastisch dem Coitus angenähert, ein Vollzug fand bis dahin jedoch nicht statt. Jetzt schien er vollzogen zu werden. Bill ist sichtlich erregt. Er zittert und gräbt sich tief in seine Partnerin hinein. Auf einmal unterbricht sie seine Umarmungen. William Finley/Dionysos kommt hinzu und zerrt Bill Shephard/Pentheus von der Frau weg. Er wirft ihn zu Boden. Bill beginnt zu zappeln, er zittert und zuckt. Er springt auf und lässt sich wieder fallen. So entsteht ein Tanz, getrieben von der sexuellen Erregung Shephards/Pentheus'. Er reagiert sich in heftigen Bewegungen ab, und hier entsteht der Eindruck höchster Affiziertheit. Sind dies noch

intentional geführte Bewegungen eines Performers oder sind es Zuckungen und Zerrungen des Begehrens? Er ist bald vollkommen verausgabt und geht erschöpft zu Boden. William Finley/Dionysos nimmt ihn in den Arm und verkündet, dass er die junge Frau mit den schwarzen Haaren dazu bringen könne, den Akt zu begehen. Damit er dies tue, müsse Bill Shephard/Pentheus ihn jedoch zuvor mit dem Mund befriedigen. Die Stimmung ist sexuell aufgeladen, und es scheint kein Zweifel daran zu bestehen, dass es zu dieser Fellatio kommen wird. Richard Schechner hat der Szene eine homophobe Note eingeschrieben, aus der diese Fellatio als Misshandlung hervorgeht – ausgehend von William Finley an Bill Shephard. Die Handlungsmacht von Bill Shephard scheint zu diesem Zeitpunkt vollkommen verloren gegangen zu sein. Er ist erschöpft. Voller Begehren ersehnt er den Coitus und wird hinab in einen Keller geführt, um William Finley oral zu befriedigen. Schechner spricht von dem „exteriorized and transformed self“ der Performenden:

The performer's own self is exteriorized and transformed into the scenic givens of the production. These givens comprise the mise-en-scène and are, in a sense, character. But the response of the performer to each given may at any time evoke a new given and change the mise-en-scène. The process is ruthless, ceaseless. (Schechner 1994., S. 126-127)

Diese Szene wirkte nicht nur desubjektivierend auf Bill Shephard. Der sexuelle Missbrauch bewirkte einen radikalen Schnitt in den Begehrensströmen zwischen den anwesenden Zuschauenden und Performenden. Die kognitive Annahme, es handelte sich um eine vorgetäuschte Missbrauchssituation, verblasste angesichts der affektvollen Unterwerfung. Das Begehren, das in orgiastischen Kollektivaktionen hervorgerufen worden war, wurde an dieser Stelle radikal abgeschnitten. Dionysos hatte die Macht schon längst ergriffen, bevor er sie dann eindrucksvoll demonstrierte.

In *Dionysos 69* ist das Bestreben spürbar, das teleologische Denken der aristotelischen *Techne* aufzulösen und neue Orientierungsweisen auf der Theaterbühne zu initiieren. Die Kennzeichen dieser Denkweise bestehen in der Unterlassung zielgerichteter Handlungen und in dem Verzicht auf ihre Stabilisierungsfunktion für Bühnensubjekte.

Ort und Zeit der Handlung sind nicht abgeschlossen. Sie entstehen mit und aus den Aktionen der Spielenden. An die Stelle des *Telos* treten Beziehungen zu den Mitspielenden.

den. Indem Reziprozität, Wechselwirkungen und Abstimmungen als subjektivierende Dynamiken eingesetzt werden, wird die Spielsituation als Subjektivierung oder Desubjektivierung performativ aufgewertet.

Teil 2 Einführung

Subjektivierende Spielweisen setzen eine hohe Risikobereitschaft voraus. Es ist nicht bestimmt, als was man auf die Bühne geht und wie man sich selbst verortet. Die Spielenden treten nicht mit der Absicht auf, eine festgelegte Sichtweise, festgelegte Wahrnehmungsweisen vom Selbst und von anderen oder persönliche Wertvorstellungen zu verteidigen. Sie betreten die Bühne, um sich im Spielen von Interpellation und Unterwerfung subjektivierenden und desubjektivierenden Dynamiken auszusetzen. Dieses Spielverständnis ist szenisch. Hier wirkt eine psychoanalytische Erfahrung, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erkannt wurde und seither als Phänomen der Übertragung beschrieben und diskutiert wird. Die Beziehungen zwischen den anwesenden Personen wirken auf ihre Wahrnehmungsweisen ein. Sie beeinflussen die Darstellung ihrer Erfahrungen. Bevor in den folgenden Kapiteln medienkulturelle Denkweisen der Subjektivierung, der Interpellation und der Anerkennung analysiert werden, wird der psychoanalytische Begriff der Szene einführend skizziert.

Das Verhältnis des Analytikers zum Analysanden wird nicht vom Verstehen her über eine distanzierte Analyse des Mitteilungstextes begründet, sondern umgekehrt gründet das Verstehen vor und unterhalb von allen Verstehensprozessen selbst auf der lebenspraktisch unmittelbaren Teilnahme des Analytikers am Spiel des Patienten. Das analytische Verstehen ist deshalb genau besehen, keine *Textanalyse*, sondern Artikulation des eigenen Verhältnisses zum (Mitteilungs-)Text des Patienten. Nicht das Verstehen bildet das Zusammenspiel, sondern die Wirklichkeit des szenischen Zusammenspiels konstituiert das Verstehen. (Lorenzer 2006, S. 34-35)

Der Psychoanalytiker und Soziologe Alfred Lorenzer beschreibt Übertragungsphänomene als szenische Phänomene in der psychoanalytischen Situation. Die Aufmerksamkeit wird von der sprachlichen Erzählung des Analysanden oder der Analysandin auf die Beziehung zwischen Analysand_in und Analytiker_in gelenkt. Die Beziehung bildet den Gegenstand des szenischen Verstehens.

Der Analytiker steht nicht in beschaulicher Distanz zum Patienten, um sich – wie aus einer Theaterloge – dessen Drama anzusehen. Er muss sich aufs Spiel mit dem Patienten einlassen, und das heißt, er muss selbst die Bühne betreten. Er nimmt real am Spiel teil. (Ebd., S.34)

Alfred Lorenzers psychoanalytischer Begriff des Szenischen spielt auf das Theater als Metapher und Analogie an. Er unterscheidet sich jedoch in einer wesentlichen Hinsicht. Während der Begriff *Szene* in der Theatertheorie häufig für den Schauplatz des Aufeinandertreffens von Protagonisten und Antagonisten steht, gilt er in der Psychoanalyse als unbewusste Dynamiken und Prozesse, die sich in einem Spiel gegenseitiger Auflösung und Formwerdung, Übertragung und Gegenübertragung zueinander formieren. Sigmund Freuds leitende Idee, das *Ich* zu stärken, es vom *Über-Ich* unabhängiger zu machen und das *Es*, wenn auch nur vorübergehend und rudimentär, zu erobern (Freud 2015, S. 517), steht in der Praxis der Analyse für die Überzeugung, dass die Heilung seelischer Erkrankungen an die Bewusstwerdung unbewusster psychischer Prozesse gebunden ist.

Der Satz, daß die Symptome verschwinden, wenn man ihre unbewußten Vorbedingungen bewußt gemacht hat, ist durch alle weitere Forschung bestätigt worden, obgleich man den merkwürdigsten und unerwartetsten Komplikationen begegnet, wenn man den Versuch seiner praktischen Durchführung unternimmt. Unsere Therapie wirkt dadurch, daß sie Unbewußtes in Bewußtes verwandelt, und wirkt nur, insoweit sie in die Lage kommt, diese Verwandlungen durchzusetzen. (Freud 2015, S. 269)

Die Begriffe vorbewusst, bewusst und unbewusst werden von Freud in einer anderen Ordnung verwendet, als die strukturalen Begriffe des *Es*, *Ich* und *Über-Ich*. Sie stehen für eine räumliche und topische Ordnung des Lebens.

Freud hat häufig ein Schema des Lebens vorgetragen, das er als „topische Annahme“ bezeichnete. Nicht ein und dasselbe System wird erregt und erhält die Spur dieser Erregung auf Dauer. Es könnte gar nicht die Veränderungen, denen es ausgesetzt ist, getreu bewahren und zugleich eine stets frische Aufnahmebereitschaft vorweisen: „Wir nehmen an, daß ein vorderstes System des Apparats die Wahrnehmungsreize aufnimmt, aber nichts von ihnen bewahrt, also kein Gedächtnis hat, und daß hinter diesem einen ein zweites System liegt, welches die momentane Erregung des ersten in Dauer Spuren umsetzt“. Diese beiden Systeme oder Niederschriften entsprechen der Unterscheidung von Bewußtsein und Unbewußtem [...] (Deleuze 2008, S. 123)⁴⁹

Eine Korrespondenz zwischen Topologie und Struktur besteht in der Anstrengung, Unbewusstes bewusst zu machen. Es ist das *Ich*, das diese bewussten Bemühungen leistet,

⁴⁹ Deleuze bezieht sich auf Sigmund Freud, *GW*, Bd. II/III, 1940-52 S. 543-545; der Artikel „Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten in der Psychoanalyse“ (Erstveröffentlichung 1912) in *GW*, Bd. VIII, 1940-52.

und es ist das *Es*, das sich in unbewussten Prozessen entzieht. „Der Mechanismus der Traumbildung wird überhaupt weit durchsichtiger, wenn man anstatt des Gegensatzes von ‚Bewußt‘ und ‚Unbewußt‘ den von ‚Ich‘ und ‚Verdrängt‘ einsetzt“ (Freud 2000, S. 548).⁵⁰

Zu der topologischen und der strukturalen Ordnung kommt eine dritte Terminologie hinzu. Sie zielt auf die Prozessualität des psychischen Erlebens ab und sieht die Unterscheidung von Primärprozessen und Sekundärprozessen vor. Primäre Prozesse liegen in der Nähe der Ordnungen des Unbewussten und des *Es*. Sekundäre Prozesse ereignen sich im Bereich des Bewusstseins. Sie bedürfen symbolischer sprachlicher Systeme. Sie entsprechen zweckrationalen Regulierungen des *Ich*. „Eine bittere Lebenserfahrung muß diese primitive Denktätigkeit zu einer zweckmäßigeren, sekundären, modifiziert haben“ (Freud 2000, S. 555).⁵¹

Entgegen Jacques Lacans Bestimmung, das Unbewusste sei strukturiert wie eine Sprache, sieht Alfred Lorenzer die Trennungslinie zwischen Bewusstsein und Unbewusstem entlang der Unterscheidung zwischen versprachlichter und nicht versprachlichter Erfahrung. Er übernimmt diese These aus dem Jahr 1927 von dem Psychiater und Psychoanalytiker Heinz Hartmann (Lorenzer 2006, S. 15) und zeigt eine korrespondierende Bestimmung Sigmund Freuds auf:

Mit einem Male glauben wir nun zu wissen, wodurch sich eine bewußte Vorstellung von einer unbewußten unterscheidet. Die beiden sind nicht, wie wir gemeint haben, verschiedene Niederschriften desselben Inhalts an verschiedenen psychischen Orten, auch nicht verschiedene Besetzungszustände an demselben Orte, sondern die bewußte Vorstellung umfaßt die Sachvorstellung plus der zugehörigen Wortvorstellung, die unbewußte ist die Sachvorstellung allein. (Freud 1915, zit. in Lorenzer 2006, S. 15)⁵²

⁵⁰ Zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Bestimmung in der *Traumdeutung* war der Begriff des *Über-Ichs* noch nicht in Gebrauch. (Siehe Anmerkung 51).

⁵¹ Zur genealogischen Erläuterung der Unterscheidung zwischen Primär- und Sekundärprozessen vgl. Sigmund Freud: *Traumdeutung*. Kapitel *Zur Psychologie der Traumvorgänge*. Frankfurt/M.: Psychologie Fischer, 2000, S. 555 ff.

⁵² Lorenzer zitiert aus: Sigmund Freud: *Das Unbewußte*. GW X, 1915, S. 263-303.

Die leitende Frage in Alfred Lorenzers Aufsatz lautet: Wenn das Kennzeichen des Unbewussten darin besteht, dass es der sprachlichen Fassbarkeit unzugänglich ist, wie kann es dann möglich sein, Unbewusstes in den Gesprächssituationen der Psychoanalyse verstehbar zu machen? Die Annahme lautet: „Sprache und Bewusstsein gehören ebenso zusammen, wie Sprache und Unbewusstes auseinanderliegen“

(Lorenzer 2006, S.15). Die „Inhalte des Unbewussten“ sind nach Freud und Lorenzer als „Sachvorstellungen ohne Wortvorstellungen“ sprach- und weitestgehend symbollos organisiert. Hierbei ist der Begriff „Vorstellung“ in höchstem Maße missverständlich und wird von Lorenzer mit dem Begriff des Wahrnehmungskomplexes paraphrasiert. Wahrnehmungskomplexe schrieben sich als sogenannte „Erinnerungsspuren“ erlebter Lebenspraxis in das Unbewusste ein und konstituierten dessen Inhalte. Sie seien von grundlegender Bedeutung für die Gestalt zukünftiger Wünsche und Triebe und würden als „Blaupause“ kommender Lebensentwürfe vorgestellt. Obwohl diese Einschreibungen auf niederstem psychophysischem Organisationsniveau verliefen, stellten sie noch nicht die Basis und den Grund der Erfahrung dar. Denn auch wenn es sich um sprachlose Prozesse handele, operierten sie bereits mit der Spaltung von Ich und Welt (Lorenzer 2006, S. 16-17). Lorenzer spricht davon, „Freud mit Freud zu radikalieren“ (ebd., S. 16), um einen Schritt weiter in das Unbewusste vorzudringen: hinter die binären Konstellationen von Erlebendem und Erlebnisgegenstand.

Wenn wir auch hier Freud so radikal nehmen, wie es sein muß, so müssen wir hinter die Aufspaltung des Erlebens in Ich und Nicht-Ich, Selbst und Objekt zurückdenken auf die „narzißtische Ungeschiedenheit“, auf jene „Ursituation“ also, in der der Erlebende und sein Erlebnis-„Gegenstand“ noch untrennbar ein und alles waren. Auch bei dieser Radikalisierung haben wir keine Mühe, ein Anschlußzitat bei Freud selbst zu finden. Er schreibt (freilich dreizehn Jahre nach seiner Formulierung der „Sachvorstellungen“) vom Muttererlebnis des Fötus, daß die Mutter „als Objekt dem durchaus narzißtischen Fötus völlig unbekannt ist“ (1926, S.161). Nicht Gegenstände und *Sachvorstellungen* stehen mithin zur Debatte, sondern *Interaktionserfahrungen*. Die Erinnerungsspuren sind geronnene *Interaktionsformeln*. (Ebd., S. 16)⁵³

Indem Lorenzer den Begriff der Sachvorstellung als „vergegenständlichenden“ Terminus fallen lässt, verabschiedet er die missverständliche Bestimmung, dass das Unbe-

⁵³ Lorenzer zitiert aus: Sigmund Freud: *Hemmung, Symptom und Angst*. GW XIV, 1926, S.111-205.

wusste zwar ohne sprachliche und symbolische Repräsentationen organisiert sei, aber trotzdem vergegenständlichende Prozesse hervorbringe. Das Unbewusste operiere vielmehr auf der Ebene der Primärprozesse. Die „Erinnerungsspuren sind keine Sach-, sondern Situationsrepräsentanzen, sind Spuren abgelaufener Interaktionen und Entwürfe zukünftigen Interagierens, szenische Modelle, Interaktionsformeln (d. h. Interaktionsformen)“ (Ebd., S. 17-18). Wie gelangt der/die Analytiker_in an diese Orte? Der Weg der Traumdeutung ist der Weg hin zu diesen szenischen Interaktionen.

Das psychoanalytische Verstehen ist nicht das Verstehen von Sprachzusammenhängen und direkter, vergegenständlichender Rede. Es gilt, unbewusste szenische Arrangements aufzuspüren, in denen der/die Analysandin seine Narrationen organisiert.

Kehren wir nochmals zu der Freudschen Aussage über die Traumdeutung zurück. Beachten wir, daß sie als *via regia* zur Kenntnis des Unbewussten die *Traumdeutung* genannt wird, also ausdrücklich auf eine Interpretationsarbeit abgehoben wird, deren Arbeitsweg durch alle „stellvertretenden“ Erinnerungsspuren hindurch sich von „Szene zu Szene“ voranzutasten hat. Dieser Weg diktiert notwendigerweise dem psychoanalytischen Verstehen seine Eigenart: Die Interpretation darf sich nicht in der logischen Ordnung der „Wortvorstellung“ verlieren, sie muß sich durch Sprachzusammenhänge hindurch immerfort darauf ausrichten, wofür die Erzählfiguren stehen: auf Erinnerungsspuren, d. h. auf Szenen. (Ebd., S. 30)

Die Beziehungen zwischen den Akteuren der Narration bilden den szenischen Erkenntnispool des Analytikers bzw. der Analytikerin. Gerade wenn diese Arrangements für den Analysanden oder die Analysandin nicht im Mittelpunkt stehen, liefern sie die entscheidenden Informationen für die Vertiefung der Analyse. Denn es gilt die Verdrängung der Ausgangsszene aufzulösen und sich durch die Verschiebung szenischer Arrangements zu arbeiten. „Von der Traumerzählung bis zum unbewußten Originalerlebnis führt die *via regia* durch Szenen hindurch“ (ebd., S. 28). Diese Szenen werden vorgeschoben, um die ursprüngliche Szene zu verdecken.

Die Systematisierung der Verhaltensrepräsentanz im Sprachsystem schenkt uns gerade durch die Distanz vor der Situationsgebundenheit die Möglichkeit von Planung und Reflexion. Sie reglementiert aber auch das Verhalten. Genauer, sie macht schon die Verhaltensentwürfe kontrollierbar, wobei die schärfste Form von Kontrolle darin besteht, die „Entwürfe“, die Erinnerungsspuren sozial anstößigen Handelns zu verdrängen, das heißt, ihnen den Zugang zum Sprachspiel, zum Probehandeln abzuschneiden. Die anstößigen

Praxisformeln werden dann desymbolisiert, und das meint – in dem zitierten Freudschen Modell – daß die Interaktionsspuren von den Wortvorstellungen abgetrennt werden, um als Sachvorstellungen (sprich: Erinnerungsspuren) allein im Unbewussten zu verbleiben. (Lorenzer 2006, S. 29)

Das Aufspüren und die Versprachlichung der Ausgangsszene erfüllt eine diagnostische und therapeutische Funktion. Auch wenn die Traumdeutung in der gegenwärtigen Praxis der Psychoanalyse nur noch eine untergeordnete Rolle spielt, so bleibt sie als Vorbild des Verstehens in der psychoanalytischen Situation bis heute von Bedeutung (ebd., S. 31). Lorenzer spricht von „Interaktionserfahrungen.“ Da der Begriff Interaktion für Handlungen und Aktionen in einem *Inter-* und *Zwischenraum* steht, resultiert im Umkehrschluss, dass Lorenzer sehr wohl von der Wirkung sekundärer Ordnungen der Trennung, von Entitäten, Sprachbildung, Subjekten und Objekten ausgeht. Wie ist dies zu verstehen? Wenn das „Szenische“ auf der Ebene der Primärprozesse operiert und Interaktionen auf der Ebene der Sekundärprozesse, ließe sich das „Szenische“ als unbewusste Dimension zwischenmenschlicher Beziehungen in bewusst erlebten Interaktionen verstehen. Dies gälte freilich nur, solange kein Überschlag in sekundäre Prozessordnungen beschrieben würde. Aber genau dies ist der Fall. Das folgende Argument macht verständlich, dass es vielmehr die Interaktionen sind, die die sekundären Funktionen szenischer Prozesse erfüllen.

Diese Umkehrung wird im Zusammenhang der Begriffe von Übertragung und Gegenübertragung deutlich. Hierbei wird die psychoanalytische Situation selbst als Szene verstanden. Eine Szene, in der sich die Interaktionsformen der Ausgangsszene, die in der Erinnerungsspur bewahrt und durch Verdrängung verdeckt wurde, in der Beziehung zwischen Analytiker_in und Analysand_in re-inszeniert. Der oder die Patient_in überträgt Erfahrungen aus den Ausgangsinteraktionen auf den/die Analytiker_in und die aktuelle Situation der Analyse. Hier ist erneut die Passage aus der Einleitung hervorzuheben.

Gehen wir von dem eben erwähnten Sachverhalt aus, daß das, worauf der Analytiker unablässig blickt, das „Verhältnis des Patienten zum Analytiker“ ist und daß sich in diesem Verhältnis die Szenen der Realität draußen und die Szenen der Vergangenheit unablässig spiegeln. Der Analytiker ist niemals „außerhalb“ der Erzählungen des Patienten. [...] Das analytische Verstehen ist deshalb genau besehen, keine *Textanalyse*, sondern Artikulation

des eigenen Verhältnisses zum (Mitteilungs-)Text des Patienten. Nicht das Verstehen bildet das Zusammenspiel, sondern die Wirklichkeit des szenischen Zusammenspiels konstituiert das Verstehen. (Lorenzer 2006, S. 35; vgl. auch Lorenzer 1974)⁵⁴

Die Übertragung ist ein psychischer Prozess, der den Überschlag des Szenischen aus den vorsprachlichen, primären und unbewussten Dynamiken des *Es* in die gegenständliche Welt der bewussten sprachlichen Interaktion des *Ich* nachvollziehbar macht. Damit wird deutlich, weshalb es nicht möglich ist, das Szenische lediglich als unbewusste Dimension von Interaktionen, Situationen oder Konstellationen bewusster *Ichs* zu begreifen. Die primären Prozesse des *Es* konstituieren die Art und Weise, in der sich die *Ichs* zueinander arrangieren und in Interaktion treten.

Dieses unmittelbare „Zusammenspiel“ muß der Analytiker erreichen, nicht um agierend in einer folie à deux zu versinken, sondern um aus der eigenen Miterfahrung dieses Spiels die verdrängten und das heißt die von Sprache abgespaltenen, einmaterialisierten Verhaltensformeln wieder mit dem Gefüge der dazu „gehörigen“ Namen verbinden zu können. (Ebd., S.35)

Überträgt man dieses Verständnis des Szenischen auf das Theaters, so wird deutlich, dass Übertragung, Nähe und affektive Abstimmungen zwischen den Spielenden eine bestimmende Funktion für das Sich-Zeigen und Sich-Darstellen erfüllen: Indem Nähe zwischen den Spielenden entsteht, entstehen Übertragungen aus Primärprozessen in Sekundärprozesse und formen Erfahrungsweisen, in denen sich die Spielenden aufeinander beziehen. Hierin liegt ein Zusammenhang zwischen Selbstdarstellung und Spielbeziehungen: Das Szenische des Spiels zeigt sich in den Formwerdungen subjektiver Erfahrung im Angesicht des Gegenübers. In den folgenden Kapiteln werden diesbezügliche literaturwissenschaftliche, psychoanalytische, philosophische und kulturwissenschaftliche Denkweisen analysiert und auf das Theater bezogen. Die leitende Idee dieser Analysen besteht darin, medienkulturellen Einschreibungen zu den Begriffen Subjektivierung, Interpellation und Anerkennung nachzugehen, die in der Schauspieltheorie ab Mitte des 20. Jahrhunderts spürbar werden.

⁵⁴ Lorenzer bezieht sich auf seine Veröffentlichung: *Die Wahrheit der psychoanalytischen Erkenntnis*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.

4. Ethisches Erleben und die Ästhetisierung von Unabgeschlossenheit bei Michail Bachtin

In der frühen Untersuchung *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit aus den Jahren 1924-27* beschreibt Michail M. Bachtin ein ethisch-ästhetisches Gefüge, das sich Vorlage dialogphilosophischer Ansätze denken lässt. Bachtin grenzt sich hier von aristotelisch geprägten Denkweisen, zu denen im Besonderen die Kategorien Immanuel Kants zählen, ab. Er schlägt ethisch-ästhetische Analysen vor, in denen *Ich* und *Anderer* aus gegenseitigen, subjektivierenden Dynamiken entstehen. In dieser Hinsicht steht Bachtin Georg Wilhelm Friedrich Hegel näher als Kant. Gleichzeitig bezieht er sich affirmativ und fortschreibend auf den am Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden Neukantianismus. Hierbei bewegt er sich zwischen dem Neukantianismus eines Hermann Cohen, der nietzscheanisch-bergsonianischen Lebensphilosophie und marxistisch-pragmatischer Sprachphilosophie.

Der Neukantianer Hermann Cohen hatte eine Denkfigur entwickelt, die für Bachtin von zentraler Bedeutung war: Die Welt als Aufgabe (Sasse 2011, S. 5). Sie vereint bewusstseinstheoretische, handlungstheoretische und linguistische Implikationen. Auf dieser Basis entwickelte Bachtin ein analytisches Indiz zur Beschreibung dialogischer Strukturen: die Unabgeschlossenheit. Dass Cohen die Welt als Aufgabe sah (ebd.), heißt nicht, dass für ihn die Welt *aufgegeben* im Sinne von verloren oder unzugänglich gewesen wäre. Die Welt als Aufgabe ist keine normative ethische Setzung, sondern eine erkenntnistheoretische These. Danach liegt die Welt immer vor einem, als Realität, und sie tritt in einem kommenden Handeln, Sprechen und Denken hervor. Handeln und Sprechen waren für Cohen in diesem Sinne gleich:

Der Begriff ist nämlich nicht nur von vornherein nicht gegeben, und er muss erzeugt werden; sondern er ist auch am Ende der Erzeugung nicht gegeben; es gibt keinen Abschluss und Ende für ihn. Sein Ende wäre seine Vernichtung. Sein Dasein besteht nur in seiner Erzeugung; und seine Erzeugung nimmt kein Ende, sofern er ein echter Begriff ist. Das heißt: der Begriff ist Aufgabe. (Cohen 1904, S.162)

Hermann Cohen grenzt den Neukantianismus gegenüber den kantischen Kategorien ab, indem er die zentrale Idee verabschiedet, das Bewusstsein entstehe unabhängig von der

Erfahrung. Die Welt als Aufgegebenheit zu sehen bedeutet, das kantische „Bewusstsein an sich“ zu verabschieden und die Welt zu sehen, wie sie im Akt des In-Erscheinung-Tretens hervorgerufen wird. Cohen verabschiedet die transzendente Apperzeption Kants. Namentlich ist es die Psychologie Johann Friedrich Herbarts (Mayerhofer 2004, S. 120), auf die sich Cohen in kritischer Kleinarbeit bezieht. So ebnet er den Weg für Michail Bachtins Vorstellung eines erfahrungsbasierten Bewusstseins (Bachtin 2008, S. 20).

Mit Verweis auf Edmund Husserls Begriff der Intentionalität (Husserl 1963) entwickelt Bachtin hieraus ein phänomenologisches Konzept des wertenden Erlebens (Bachtin 2008, S. 20). Er übernimmt ein zentrales Motiv aus Husserls Konzept der Intentionalität, nämlich dass jeder Gegenstand, also jedes Etwas, das in das Bewusstsein tritt, stets mit einem vorgemeinten und zu verwirklichenden Sinn bewusst wird. Nach diesem Verständnis gibt es bekanntermaßen keine von der Erfahrung ungefärbte, wertfreie Bewusstwerdung. Die neokantianische Prägung ist spürbar:

Das Moment der Bewertung, oder genauer gesagt, die wertorientierte Haltung des Bewusstseins findet sich nicht nur beim Handeln im eigentlichen Sinne, sondern bei jedem Erleben und selbst beim einfachsten Empfinden: Leben heißt, in jedem Augenblick des Lebens eine Wertposition zu beziehen, sich wertmäßig festzulegen. (Bachtin 2008, S. 20)

Entscheidend ist die Überzeugung, dass diese wertorientierte Haltung über den Anderen – ein konkretes Du – vermittelt wird. Hier kommt Hegels Dialektik ins Spiel. Hegels Bedeutung wird nicht nur in der Abgrenzung gegen den Neukantianismus deutlich, sie markiert auch die Grenze zu Henri Bergson. Das Selbstbewusstsein verdankt sich in Hegels Modell von „Herr und Knecht“ in der *Phänomenologie des Geistes* der abstrakten Vorgängigkeit eines allgemeinen Anderen. Es aktualisiert sich jedoch in der situativen Vorgängigkeit eines konkreten Gegenübers (Hegel 1998, S. 188).

4.1 Monologische Helden

Bachtin beschreibt die Figuren bei Nikolai Gogol und Jean Racine als „monologische Helden“ (Bachtin 1969). Das Typische eines monologischen Helden sieht er darin, dass diese Figur mit einem abgeschlossenen Bewusstsein in Erscheinung tritt und sich in ei-

nem ebenso abgeschlossenen Kosmos⁵⁵ bewegt. Monologische Helden heben sich innerhalb dieses Kosmos von ihrer Umgebung ab, indem ihr Charakter, ihre Typik und ihr Temperament gegeben (Bachtin 1969, S. 92) zu sein scheinen. Abgeschlossenheit des Bewusstseins liegt nach Bachtin vor, wenn Bewusstsein und Umgebung nicht in einem gegenseitigen Konstitutionszusammenhang stehen. Vielmehr durchschreiten monologische Helden ein abgestecktes Terrain und – dies ist ein zweites Merkmal der Abgeschlossenheit – erfahren ihr Bewusstsein als Sein. Fallen beide Bestimmungen zusammen, spricht Bachtin von dem monologischen Erleben. Er erblickt diese Konstellation in der Tragödie bei Jean Racine:

Der Held Racines ist ganz Sein, beharrlich und fest wie eine Skulptur. Der Held Dostojewskis ist ganz Selbstbewusstsein. Der Held Racines ist unbewegliche, endliche Substanz, der Held Dostojewskis ist unendliche Funktion. Der Held Racines ist sich selber gleich, der Held Dostojewskis fällt nicht einen einzigen Augenblick lang mit sich zusammen. Das Selbstbewusstsein als künstlerische Dominante der Konstruktion der Gestalt des Helden reicht aus, um die monologische Einheit der künstlerischen Welt zu zersetzen. (Bachtin 1969, S. 91)

Das monologische Erleben ist funktional in die Struktur der Tragödie eingebettet. Das Tragische scheint per Definition an die Abgeschlossenheit von Erzählkosmos und Selbstbewusstsein gebunden zu sein. Wie ließe sich das Tragische denken, wenn der Kosmos polyphon und das Selbstbewusstsein unabgeschlossen wäre? Das Tragische besteht darin, dass Wertpositionen nicht polyphon nebeneinander bestehen können, sondern dass sie mit Fleisch und Blut gegen andere Wertpositionen durchgesetzt werden müssen. Tragische Figuren gehen unter, wenn ihre Wertpositionen untergehen, dies bedeutet jedoch nicht, dass der Erzählkosmos zu Schaden kommt. Der sie umgebende Kosmos ist abgeschlossen, da er weiterbesteht, auch wenn das Bewusstsein einzelner Figuren zugrunde geht.

Die Bezeichnung monologisch bezieht sich allein auf das Bewusstsein und dessen Relationen zu dem sie umgebenden Kosmos der Erzählung. Sie bezieht sich nicht auf die

⁵⁵ Zur Bedeutung von Georg Lukács' Begriff der transzendentalen Obdachlosigkeit für Bachtin siehe: Barbara Aufschnaiter/Dunja Brotz: *Herr und Knecht. Zur Philosophie und Theorie des Romans bei Georg Lukács und Michail Bachtin*. http://www.kakanien.ac.at/rez/BAufschnaiter_DBroetz1.pdf (letzte Einsicht am 23.03.2016).

Emotionalität und Leidenschaft der Figuren Racines. Wenn sich die Figuren mit den Orten und Zeiten der Handlung identifizieren, und dies ist bei Racine der Fall, spricht Bachtin von monologischen Helden. Wenn das Bewusstsein der Helden die Orte und Zeiten der Handlung hervorbringen, dies ist im polyphonen Roman bei Dostojewski der Fall, so spricht Bachtin von dialogischen Helden.

Dieses Denken von Bewusstsein und Umgebung ist auf die Theatersituation übertragbar. Im aristotelischen Kosmos bei Stanislawski nimmt der Schauspielschüler Naswanow die Umgebung als abgeschlossenen Raum wahr. Er handelt, fühlt und denkt als abgeschlossenes Bewusstsein, das sich zielgerichtet orientiert. Bei Sanford Meisner ist es anders: Die Wahrnehmung von Geräuschen und visuellen Eindrücken wird als Offenheit des Sich-selbst-Wahrnehmens, des Sich-selbst-Empfindens gehandelt. Die Spielenden bringen ihre Umgebung über die Reichweite ihrer Wahrnehmung hervor.

4.2 Dialogische Helden und drei Kennzeichen der Unabgeschlossenheit

Die dialogischen Helden agieren im Roman bei Fjodor Dostojewski aus einer ethischen Unabgeschlossenheit (Bachtin 1969, S. 96) des Bewusstseins heraus. In *Literatur und Karneval* analysiert Bachtin die Romane *Rodion Raskolnikoff* (auch: *Schuld und Sühne*), *Der Idiot*, *Die Brüder Karamasoff* und die romanhafte Erzählung *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*. Im Folgenden werden die Merkmale der Unabgeschlossenheit des Bewusstseins skizziert, und es wird erläutert, weshalb Bachtin von ethischen Dimensionen der Unabgeschlossenheit ausgeht.

Bachtin entwickelte drei Argumente. Mit dem ersten Argument synthetisiert er dialektische Elemente des hegelianischen Begriffs der Anerkennung mit Henri Bergsons Bewusstseinsphilosophie. Das zweite Argument zielt auf einen Zusammenhang von Erzählkosmos und Bewusstseinsbildung der Figuren ab. Das dritte Argument ist sprachphilosophischer Natur und rückt die situative Artikulation *auf das Gegenüber hin* in den Fokus.

Erstes Argument: Bachtin nähert sich dem Leben von einer anderen Seite als Henri Bergson. In der *Philosophie der Handlung* (Bachtin 2011, S. 65) affirmiert Bachtin

Bergsons heterogene Konzeption der *durée*, insbesondere die in *Die schöpferische Entwicklung vorkommenden Varianten* (Bergson 2013). Schmid zufolge teilt er die Ablehnung der Hypertrophierung (Bachtin 2008, S. 24) des Bewusstseins im deutschen Idealismus und die unbedingte Verortung des Bewusstseins in konkreten Lebenszusammenhängen (Bachtin 2008, S. 24). Bachtin bewege sich, aus seiner Richtung kommend, auf einen Begriff der Intuition zu, der mit Bergsons Denken der ursprünglichen Intuition (ebd.) zusammenfallen könnte – wendete sich Bachtin nicht in einem entscheidenden Punkt gegen Henri Bergson: Er ist bestrebt, ethische Setzungen handfest zu legitimieren. Hierfür benötigt er eine Instanz, die verantwortendes Handeln plausibel macht. Die Frage, weshalb Ich und Du in einem Verhältnis gegenseitiger Verantwortung gedacht werden, beantwortet Bachtin in Form einer Synthese aus Hegels dialektischem Modell von „Herr und Knecht“ und Bergsons Bewusstseinsphilosophie. Diese Synthese wird am Beispiel des Bildes des eigenen Leibes veranschaulicht: In *Materie und Gedächtnis* beschreibt Bergson die Art und Weise, in der das Bild des eigenen Leibes die Auswahl und Beschaffenheit der Bilder in der Vorstellung des Menschen mitbestimmt:

Wir wollen uns einen Augenblick vorstellen, daß wir weder von den Theorien über die Materie, noch von den Theorien über den Geist, noch von den Streitigkeiten über die Realität oder Idealität der Außenwelt irgendetwas wüßten. Da sehe ich mich denn umgeben von Bildern – das Wort im unbestimmtesten Sinne verstanden –, Bildern, die ich wahrnehme, wenn ich meine Sinne öffne, und nicht wahrnehme, wenn ich sie schließe. [...] Jedoch ist eines unter ihnen, das sich von allen anderen dadurch abhebt, daß ich es nicht nur von außen durch Wahrnehmungen, sondern auch von innen durch Affektionen kenne: mein Leib. (Bergson 1991, S. 1)

Das Bild des eigenen Leibes wird von Bergson als formgebende Filtration gedacht, durch die die äußeren Bilder (ebd., S. 3) im Vorgang der Aufnahme erst ihre Form und Gestalt erhalten. Das Bild des eigenen Körpers ersetzt in Teilen die formgebenden Funktionen der kantischen, *a priori* gegebenen Kategorien. Die Bilder der äußeren Welt werden durch das Bild des eigenen Körpers hindurch gesehen. Gleichzeitig wirken die äußeren Bilder auf das Bild des Leibes zurück und modifizieren es:

Da sind also die äußeren Bilder, alsdann mein Leib und endlich die Modifikationen, die mein Leib an den ihn umgebenden Bildern bewirkt. Ich verstehe die Art des Einflusses, den die äußeren Bilder auf das Bild, welches ich meinen Leib nenne ausüben: sie übertragen Bewegung auf ihn zurück.

Ebenso verstehe ich den Einfluß meines Leibes auf die äußeren Bilder: er gibt ihnen Bewegung zurück. (Bergson 1991, S. 3)

Das Bild des eigenen Leibes ist ein abstrakter Schnitt, durch den hindurch die äußeren Bilder ihre Form erhalten. In diesem Schnitt laufen innere Affektionen und äußere Bilder des Körpers zusammen. Der Schnitt befindet sich aufgrund der Erfahrung in ständiger Modulation.

Ein ähnliches Bild entwickelte Michail Bachtin. Für Bachtin war jedoch entscheidend, dass das Bild des eigenen Körpers nicht ohne eine Vermittlung durch ein antwortendes Gegenüber zustande kommen kann. Ob es sich hierbei um eine Kritik an Bergson handelt oder um eine Spezifizierung dessen, was Bergson als Modulation durch äußere Bilder beschreibt, sei dahingestellt. Die generative Funktion der Figur des Gegenübers hatte für Bergson keine entscheidende Bedeutung. Für Bachtin stand die generative Funktion im Mittelpunkt des Interesses, da er eine ethische Setzung legitimieren wollte. – Wie dachte Bachtin das Involviertsein des Gegenübers in das Bild des eigenen Körpers?

In *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit* (Bachtin 2008) beschreibt er diesen Zusammenhang in der typischen, auf konkreter Lebenserfahrung basierenden Weise. Sein Hauptargument besteht darin, dass es ohne die Vermittlung eines Gegenübers nicht möglich sei, einen emotional-volitiven (ebd., S. 84) Zugang zu einem Bild des eigenen Leibes aufzubauen.

Ich errichte mein inneres Ich, das über einen Willen verfügt, liebt, fühlt, sieht und weiß, von innen her auf der Grundlage völlig anderer Wertkategorien, die auf mein äußeres Erscheinungsbild unmittelbar nicht anwendbar sind. Mein inneres Selbstempfinden und mein innerer Wert für mich bleiben aber in mir als Vorstellendem und Sehendem, in mir als Vorgestelltem und Gesehenem existieren sie nicht. D. h. es gibt in mir auch keine unmittelbare und mein eigenes Äußeres lebendig machende und einbeziehende emotional-volitiven Reaktion – daher dessen Leere und Einsamkeit. (Bachtin 2008, S. 85)

Um das Bild der eigenen äußeren Gestalt zu beleben, bedarf es einer emotional-volitiven Bejahung der eigenen Gestalt aus dem Erleben eines (ver-)antwortenden Gegenübers.

Zwischen mein inneres Selbstempfinden – das die Funktion meines *leeren* Sehens hat, und meinem äußerlichen zum Ausdruck kommenden Bild muss gleichsam eine durchsichtige Projektionsfläche geschoben werden, die Projektionsfläche einer möglichen emotional-volitiven Reaktion des Anderen auf meine äußere Erscheinung: mögliche Begeisterungsausbrüche, Liebe, Verwunderung, Bedauern, die der Andere mir gegenüber äußert. Indem ich durch diese Projektionsfläche einer fremden Seele schaue, die zu einem Werkzeug herabgestuft wird, belebe ich mein Äußeres und verleibe es der plastisch-bildhaften Welt ein. (Bachtin 2008, S. 85)

Als Beispiel für das reflexartige *Aus-sich-Heraustreten* im Angesicht des eigenen Antlitzes nennt Bachtin den Schritt vor den Spiegel. Tritt man vor einen Spiegel, so zeigt sich immer eine leichte Verschiebung: ein leichtes Posieren, eine zu schnelle Bewegung oder eine zu langsame Bewegung, eine Fixierung des Blickes oder das Erstarren eines Gesichtszuges. An diesen Bewegungen macht Bachtin eine reflexartige Reaktion fest, die darauf aus ist, das eigene Äußere in Richtung eines anvisierten Wertekosmos zu verschieben.

Bachtin übernimmt Bergsons Vorstellung des Bildes des eigenen Leibes und nennt dieses Bild eine Projektionsfläche (ebd., S. 85) des eigenen Körpers, die dem Sehen der umgebenden Bilder (Bergson 1991, S. 3) vorgelagert ist. Entscheidend für Bachtins dialogisches Erleben ist, dass dieses Bild nur im dialektischen Zusammenwirken mit dem Wertekosmos eines Gegenübers zustande kommen kann.

Unabgeschlossenheit bedeutet in diesem Zusammenhang, dass das Bild des eigenen Leibes, das bei Bergson die Funktion eines bildhaft-plastischen Filters einnimmt, durch die Bewusstwerdung hindurch entsteht und immer schon ein vermitteltes Bild ist (Bachtin 2008, S. 85). Das Bild kann nur dann emotional-volitiv Lebendigkeit besitzen, wenn es durch Resonanzen von außen, von einem Gegenüber, mit Wertungen, Emotionen, Begehren oder Ablehnung konfrontiert wird. Am Beispiel der Figur des Rodion Raskolnikoff (Bachtin 1996, S. 99) exemplifiziert Bachtin die Beobachtung, dass sich das Bild des eigenen Leibes entsprechend äußeren Werthaltungen permanent verändert. Es ist nicht abgeschlossen – es wird. Indem die Figuren Dostojewskis dieses Werden erfahren, erfahren sie die dialogischen Bedingungen ihrer Wahrnehmung immer wieder neu und sind durch dieses Erleben miteinander verbunden.

Zweites Argument: Die Grundlage der Figurenanalyse Michail Bachtins besteht in der modernen Setzung, die Erzählstrukturen des Romans aus dem Selbstbewusstsein der Figuren zu entwickeln. Im Sinne Georg Lukács steht den Helden kein gegebener Kosmos zur Verfügung. Sie agieren nicht innerhalb einer homogenen Örtlichkeit, einer kohärenten Zeitlichkeit und einer kontinuierlichen Wertordnung. Bachtin beschreibt wechselseitige Modulationszusammenhänge von Selbstbewusstsein und Erzählstruktur. Indem das Selbstbewusstsein zum tragenden Prinzip des Erzählens erhoben wird, erscheinen Umwelt und Umgebung immer nur in der Art und Weise, wie sie durch dieses Selbstbewusstsein hervorgebracht werden. Gleichzeitig ist das *Sich-selbst-Wiedererkennen* der Figuren in dialektischer Abhängigkeit von Umwelt und Umgebung gedacht.

Dem alles in sich hineinschlingenden Bewusstsein des Helden vermag der Autor nur eine bestimmte Art von objektiver Welt entgegenzusetzen: die Welt anderer gleichberechtigter Bewusstseine. (Bachtin 1969, S. 89)

Das Bewusstsein des Gegenübers tritt an die objektivierende Position des übergeordneten Autors und der tragischen Form. Unabgeschlossenheit bedeutet in diesem Zusammenhang die nicht endenden gegenseitigen Modulationen zwischen Erzählkosmos und Selbstbewusstsein. Sie resultieren aus den unaufhörlichen Modulationen zwischen dem Ich und dem Anderen, die einerseits dialektisch und andererseits affektiv gedacht sind. Bachtin spricht von volitiv-emotionalen Ausdehnungen über die Gestalt des eigenen Körpers hinaus.

Um ein Missverständnis vorzubeugen, sei noch einmal unterstrichen, dass wir hier nicht auf gnoseologische Momente eingehen – also auf Beziehungen zwischen Leib und Seele, Bewusstsein und Materie, Idealismus und Realismus und andere Probleme, die mit diesen Momenten zusammenhängen. Von Bedeutung ist uns hier lediglich das konkrete Erleben und dessen rein ästhetische Überzeugungskraft. Man könnte sagen, dass der Idealismus vom Standpunkt des Sich-selbst-Erlebens intuitiv überzeugend ist. Ist mein Erleben jedoch auf den anderen Menschen gerichtet, so ist der Materialismus intuitiv überzeugend. Davon wird die gnoseologische Rechtfertigung dieser Richtungen überhaupt nicht tangiert. Der Umriss des Körpers genügt wertmäßig zur Bestimmung und Vollendung des Anderen in jeder Hinsicht, er ist aber völlig unzureichend zur Bestimmung und Vollendung meiner Selbst für mich, denn ich erlebe mich im Wesentlichen, indem ich jegliche Grenze, jeglichen Körper umfasse und mich über alle Grenzen hinweg ausdehne. Mein Selbstbewusstsein zerstört die plastische Überzeugungskraft meiner Gestalt. (Bachtin 2008, S. 95)

Das Selbstbewusstsein erfährt die Konturen des eigenen Körpers weder als abgeschlossene Grenzziehung noch als unmittelbare Einbettung in die Umgebung. Hingegen wird dem anderen Menschen eben diese Abgeschlossenheit zugesprochen. Der Andere wird als abgeschlossene und naturhaft (ebd.) mit der Außenwelt verbundene Gestalt erlebt. Die Ästhetisierung dieser Asymmetrie spielt mit der Widerständigkeit der eigenen inneren Aktivität gegen das Außen und die Auflösung der festen Konturen des Gegenübers: Beide Menschen werden ästhetisch in Not (ebd.) gebracht und erfüllen den Raum mit Lebendigkeit.

Als Gegenstand der Umarmung, des Küssens und des Umfängens wird das äußere begrenzte Sein des Anderen zu einem wertmäßig widerständigen und schwerwiegenden, innerlich gewichtigen, sich in Not bestimmenden (?) Material für die plastische Formung und Gestaltung des Menschen nicht als eines physisch abgeschlossenen und begrenzten in einem ebenso physischen Raum, sondern als eines ästhetisch abgeschlossenen und begrenzten in einem ästhetisch ereignishaften und mit Leben erfüllten Raum. (Bachtin 2008, S. 96-97)

Das Dialogische der Figuren Dostojewskis besteht darin, dass sie ihre eigene Unabgeschlossenheit hervorbringen, indem sie die Unabgeschlossenheit des Gegenübers herausfordern. In diesem *Zutagetreten* modulieren die Figuren nicht nur sich selbst und ihr Gegenüber, sie modulieren die Erzählstruktur. Diese geht aus den oszillierenden Bewegungen zwischen den Bewusstseinen beider Figuren hervor.

Drittes Argument: Das dritte Argument ist ein sprachphilosophisches. Es rückt die konkrete Situation der Begegnung und Artikulation in den Fokus. In der Sprach- und Bewusstseinsphilosophie der Leningrader Gruppe, der neben Bachtin auch Valentin Volosinov und Pavel N. Medvedev angehörten, wird dem artikulierten Wort eine Funktion zugeschrieben, die aus heutiger Sicht als psychoanalytisch gefasste Sprachvorstellung erscheint. In der konkreten zwischenmenschlichen Begegnung erhält das artikuliert Wort die Funktion eines äußeren, verbindenden Dritten. In und an diesem Dritten treffen sich die *zu sich gekommenen* Bewusstseine. Die Subjektivität der Gesprächspartner wird nicht als gegeben angenommen, sondern als im Akt der Artikulation *auf ein Gegenüber hin zu sich kommend*.

Im Menschen ist immer etwas, das er selber nur im freien Akt des Selbstbewusstseins und des Wortes öffnen kann, das der verdinglichenden von außen kommenden Definition widersteht. (Ebd., S. 99)

Die Sprachphilosophie Volosinovs beginnt mit dieser Disposition. Sie basiert auf einer Vorstellung, in der das Wort nicht im Wittgenstein'schen Sinne (Wittgenstein 1984) tot ist. Es wird vielmehr als lebendiger Träger eines gesellschaftlichen Werdens vorgestellt (Volosinov 1975, S. 235).

Die *gesellschaftliche Psyche* äußert sich nicht irgendwo innen (in den „Seelen“ der kommunizierenden Individuen), sondern ganz und gar *außen*: im Wort, in der Geste, in der Tat. In ihr liegt nichts Unausgesprochenes, Inneres; alles liegt Außen, alles befindet sich im Austausch, alles wirkt als Material, und vor allem, im Material des Wortes. (Ebd., S. 66)

Das sprachphilosophische Argument zur Unabgeschlossenheit dialogischer Figuren besteht demnach darin, dass deren Subjektivität erst in der sprachlichen Gerichtetheit situativer Artikulation an Gestalt gewinnt. Hierbei wird eine zweifache Bewegung der Ausrichtung und des Gerichtetseins beschrieben. Zunächst ist es die innere Ausrichtung auf die Situation der Begegnung und die physisch-volitve Anwesenheit des Gegenübers. In dieser Situation entsteht die innere Bewegung auf das ausgesprochene Wort hin. Das ausgesprochene Wort wiederum wird als lebendiger Träger eines kollektiven, gesellschaftlichen Erlebens angesehen. In der Artikulation des Wortes kommen die individuellen Bewusstseine der Gesprächspartner durch dieses gesellschaftliche Erleben zu sich selbst.

Auf der Basis der drei dargelegten Argumente spricht Bachtin von ethischen Dimensionen der Unabgeschlossenheit. Sie kommen in Form einer neukantianischen Bedingung zum Tragen, die eingangs angesprochen wurde: das wertende Erleben. Erleben ist in diesem Sinne niemals wertmäßig neutral. „Leben heißt, in jedem Augenblick des Lebens eine Wertposition zu beziehen, sich wertmäßig festzulegen“ (Bachtin 2008, S. 1248). Selbst die zartesten Empfindungen werden als wertende Empfindungen aufgefasst und als situative Resonanz verstanden. Aber wie kann Erleben gleichzeitig unabgeschlossen und wertend sein? Benötigen Werthaltungen nicht einen kohärenten Kontext? Werden sie nicht einer aleatorischen Willkür ausgesetzt, wenn kein kohärenter Wert-Sinn-Kontext (Bachtin 2008, S. 125) gegeben ist? Bachtin antwortet auf diese

Frage mit dem Hinweis auf die dialogische Funktion des Gegenübers, als massgeblicher und situativer Wert-Sinn-Kontext. An die Stelle des übergeordneten Autoren-Bewusstseins tritt das Bewusstsein des Gegenübers ein (Bachtin 1969, S. 89) und liefert den geltenden Wert-Sinn-Kontext. Werthaltungen werden nicht in die Begegnung hineingetragen, sie entstehen in dem Erleben der Begegnung. In dieser Bestimmung liegt die erste tragende ethische Dimension. Werthaltungen entstehen im Wert-Sinn-Kontext des Gegenübers. Sie entstehen aus dessen Geschichte, aus dessen Erfahrungen und Bewusstsein. Das Ich erlebt den Anderen nicht in Bezug auf einen abstrakten normativen Kanon, sondern in Bezug auf dessen situatives Erleben in der Begegnungssituation. Die zweite ethische Dimension besteht darin, sprachliche Artikulationen und körperliche Handlungen verantwortend auf das Erleben des Gegenübers zu beziehen. Verantwortend heißt für Bachtin, all jenes in die Artikulationen hineinzulegen, was im Leben erlebt und in der Kunst verstanden wurde (Bachtin 1919, S. 93).

Mit dieser Formulierung eröffnet Bachtin das Feld ästhetischer Erfahrung und ethischen Erlebens. Die Frage lautet, wie die Unabgeschlossenheit des Bewusstseins selbst in das Bewusstsein tritt. Würde sich das Subjekt seiner dialogischen Verfasstheit per Erkenntnis bewusst werden, so käme dies einer normativen Vermittlung gleich. Bachtin spricht jedoch explizit vom Erleben. Wie segmentiert sich das ethische Erleben im subjektiven Erleben? Es kann nicht normativ gedacht sein. Es ist keine dritte Position. Es ist keine erkenntnisbedingte Anerkennung reziproker Abhängigkeiten. Wie entsteht ethisches Erleben im dialogischen Erleben?

Für das, was ich erlebt und in der Kunst verstanden habe, muß ich mich mit meinem Leben verantworten, damit nicht alles Erlebte und Verstandene darin wirkungslos bleibe. [...] Kunst und Leben sind nicht eins, aber sie müssen in mir einheitlich werden, in der Einheit meiner Verantwortung. (Ebd.)

Bachtin geht in seinem Aufsatz *Kunst und Verantwortung* von Initiationen aus, die sich im Zusammenspiel von ästhetischer Erfahrung und lebenspraktischen, ethischen Akten vollziehen. Dabei kommt es der Ästhetik zu, Unabgeschlossenheit performativ erfahrbar zu machen. Ethische Akte sind im einfachsten lebenspragmatischen Sinne zu verstehen: eine Hand reichen, eine Antwort geben.

5. Das Zwitschern des Schreibers Bartleby: Gilles Deleuze zur ästhetischen Exposition von Vitalität

Die Dekonstruktion funktionaler Handlungsmuster bildet eine Gemeinsamkeit der untersuchten Schauspiel- und Performancetheorien. Keith Johnstones Schlagwörter „don't be prepared“ (Schuler/Harrer 2011, S. 27), „don't be original (ebd., S. 30) oder „don't do your best“ (Dudeck 2013, S. 175) korrespondieren mit Sanford Meisners Word-Repetition-Game und David Mamets prägenden Verzichtserklärungen (Mamet 2001, S. 33 ff.). In diesem Kapitel wird dem Verzicht als Strategie der Unterlassung nachgegangen. Hierbei steht eine Analyse im Mittelpunkt, die Gilles Deleuze an Herman Melvilles Erzählung *Bartleby, der Schreiber* vorgenommen hat. Es wird untersucht, inwiefern Bartlebys Unterlassungen Aufschluss über ästhetische Effekte von Spielbeziehungen geben können. Hierbei werden Deleuzes Analysen zu Herman Melvilles Erzählung mit Deleuzes Nietzsche-Rezeption in Verbindung gebracht. Das Zwitschern des Schreibers Bartleby steht für eine ästhetische Überwindung des aristokratischen Funktionalismus, der von Nietzsche und Deleuze als Bedingung westlich-nihilistischer Denk- und Erfahrungsweisen betrachtet wird (Deleuze 2008, S. 41).

5.1 Unbestimmtheit in Herman Melvilles *Bartleby, der Schreiber*

Der Schreiber Bartleby gerät nur selten in sprachliche Ausdrucksbewegungen. Herman Melville rückt den Körper vor das gesprochene Wort. Bartleby erscheint als körperliche Gestalt, ohne Drang zum Sprechakt. Er tritt ohne Worte auf.

In answer to my advertisement, a motionless young man one morning stood upon my office threshold, the door being open, for it was summer. I can see that figure now – pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn! It was Bartleby. (Melville 1985, S. 16)

Trotzdem lässt sich eine Verwandtschaft zwischen Melville und Dostojewski ausmachen. So treten Dostojewskis *Mann aus dem Kellerloch* und Melvilles *Bartleby* als Geister auf, die stets verneinen. Bartlebys „I would prefer not to“ korrespondiert mit den düsteren Rechenspielen in Dostojewskis *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*. Dostojewskis namenlose Figur rechnet unermüdlich gegen die Gleichung an, dass zwei und

zwei gleich vier sind. Bartleby verweigert die Nahrungsaufnahme mit der Formel „I would prefer not to“.

Der Gründungsakt des amerikanischen Romans – derselbe übrigens wie für den russischen Roman – bestand darin, den Roman weit von den Wegen der Gründe abzubringen und Personen entstehen zu lassen, die sich im Nichts aufhalten, nur in der Leere überleben, ihr Geheimnis bis zum Schluss wahren und Logik und Psychologie herausfordern. Selbst ihre Seele, sagt Melville, ist eine „riesige und schreckliche Leere“ und der Körper Ahabs ein „leeres Gehäuse“. (Deleuze 2000, S. 112).

Im Folgenden wird Deleuzes Lesart vorgestellt, die in diesen Verneinungen eine vitalistische Provokation ausmacht. Indem die Figuren codierte Formen funktionalistischer Lebenserhaltung ablehnen, heben sie Lebendigkeit als solche hervor. In dieser Provokation lösen sich codierte Strukturen von Zeichen und Bedeutung auf. Eine Vorgängigkeit des Lebendigen tritt auf, die von Giorgio Agamben als ontologische Potentialität (Agamben 1988, S. 33) und von Gilles Deleuze als onto-psychische Zone der Unbestimmtheit (Deleuze 2000, S. 112) untersucht wird. Im Zusammenhang mit Deleuzes Nietzsche-Rezeption lässt sich diese Provokation als antiödipale Antwort auf Sigmund Freuds Strukturanalyse des psychischen Seelenlebens konkretisieren. Unter diesen Vorzeichen erscheint Bartleby als Figur, die einen unterschwellig und verdrängten Instinkt der Rache und des Ressentiments herausfordert. Nach Deleuze bilden Rache und Ressentiment die prägenden Kennzeichen des westlichen Nihilismus (Deleuze 2008, S. 41). Deleuze sieht einen Zusammenhang zu Sigmund Freuds strukturaler psychischer Topologie. So erscheint Freuds triadische Ordnung als psychoanalytische Segmentierung des nietzscheanischen Nihilismus. Der Ödipuskomplex gerät in den Verdacht, Negation und Lebensfeindlichkeit in einer psychischen Struktur zu aktualisieren. Aus Deleuzes Bartleby-Lektüre entsteht die Frage, ob Freuds Triade von *Es*, *Ich* und *Über-Ich* abzulösen und in affirmative, antiödipale Unbestimmtheitszonen zu überführen wäre. Für die Beschreibung von Spielbeziehungen in der Theatersituation ist von Interesse, dass hier auch ein Denken der Expressivität von Lebendigkeit formuliert wird. Indem funktionale Handlungsmuster in einem Spiel aus Theorie und Praxis, Ontologie und Erfahrung *weggefaltet* werden, erklingt ein Zwitschern, das als Expressivität des Lebendigen gedacht wird.

These letters

Der Schreiber Bartleby steuert dem Tode entgegen. Auf den Eintritt in eine New Yorker Anwaltskanzlei folgen zehn wesentliche Fälle (Deleuze 2000, S. 96) der Verweigerung. Mit der berühmten Formel „I would prefer not to“ verweigert Bartleby seinem Vorgesetzten die Ausführung von Schreibaufträgen, kleineren Hilfsdiensten und Botengängen. Trotz der geduldigen Fürsorge seines Arbeitgebers führen ihn diese zehn Fälle aus der Mitte des New Yorker Berufslebens zunächst in die Abgeschiedenheit eines leeren Gefängnishofes und schließlich in den Hungertod.

Mit dem letzten Satz der Erzählung öffnet der Ich-Erzähler eine Doppelbödigkeit, die die lineare Struktur dieser Zuspitzung in Frage stellt: „On errands of life, these letters speed to death“ (Melville 1985, S. 66). Hierbei kann die Formulierung „these letters“ zum einen auf die Hinterlassenschaft Bartlebys bezogen werden. Es handelt sich um eine Sammlung handgeschriebener Briefe. Zum anderen wirkt der Satz wie ein Kommentar zu der Erzählung Melvilles. Er kann auf die Buchstaben und Wörter bezogen werden, mit denen die Erzählung verfasst ist: „these letters speed to death“. Jetzt wäre es nicht mehr allein die Figur Bartleby, die zielgerichtet dem Tod entgegengeht. Es wäre eine Ordnung sprachlicher Zeichen und ihrer Bedeutung, die die Bewegung „zum Tode hin“ in sich trägt. Indem Melville diese Doppelbödigkeit zulässt, rückt er die Figur Bartleby in ein anderes Licht.

Gilles Deleuze beginnt seinen Aufsatz *Bartleby und die Formel* (Deleuze 2000) mit dem Verweis auf den französischen Literaturwissenschaftler Philippe Jaworski⁵⁶. Die Formel „I would prefer not to“ ist für Jaworski weder Affirmation noch Negation. Sie ist weder Akzeptanz noch Verweigerung.

Der Anwalt wäre erleichtert, wenn Bartleby nicht wollte, aber Bartleby verweigert nicht, er weist lediglich etwas Nicht-Gewolltes zurück (das Durchlesen, die Besorgungen). (Deleuze 2000, S. 97)

Zwischen dem Bartleby, der zu Beginn der Erzählung in der Tür der Kanzlei erscheint, und dem Bartleby, der drei Tage später kund tut „I would prefer not to“ ist etwas ge-

⁵⁶ Deleuze bezieht sich auf Philippe Jaworski: *Melville, le désert et l'empire*. Paris: Rue d'Ulm, 1986, S. 19.

schehen. Das Abschreiben und Kopieren, die Botengänge und das Durchsehen der Texte sind in eine Lähmung geraten. Zwischen dem, was gemocht wird und dem, was nicht gemocht wird, entsteht eine Praxis der Passivität. Diese Passivität wächst mit jeder Wiederholung des Satzes „I would prefer not to“.

Sie hebt den Term auf, auf dem sie beruht und den sie zurückweist [das Abschreiben, Kopieren, die Botengänge, das Durchsehen] aber auch den anderen Term, den sie zu bewahren schien und der unmöglich wird [das, was gemocht wurde]. Tatsächlich macht sie beide ununterscheidbar: Sie hebt eine Ununterscheidbarkeitszone, eine Zone der Unbestimmtheit aus, die unaufhörlich zwischen den nicht-gemochten Tätigkeiten und einer bevorzugten Tätigkeit wächst. (Ebd., S.98)

Im Folgenden analysiert Deleuze zwei expandierende Unbestimmtheitszonen. Zum einen die Auflösung strukturalistischer Verknüpfungen zwischen sprachlichen Signifikanten und Signifikaten, zum anderen die Zersetzung psychischer Repräsentationen in volitiven Symbolen und Bildern, festgemacht an der Zersetzung der freudianischen Struktur der Vaterfunktion.

Die funktionale Sprache der Kanzlei

Bartleby bringt seine Formeln und Gleichungen in geduldigen Wiederholungen hervor. Diese Wiederholungen sind auffällig und bilden tragende Elemente der Erzählung. Weniger auffällig ist, dass sich auch der sympathische Anwalt und seine kauzigen Angestellten permanent wiederholen. In ihrem Sprechen und körperlichen Handeln bringen sie immerzu die gleichen Beziehungen zwischen Referenten, Zeichen und Bedeutungen hervor: Ein weißes Blatt Papier ist ein weißes Blatt Papier. Ein Sommertag ist ein Sommertag. Ein schriftliches Dokument ist ein schriftliches Dokument. Zu diesen Gleichungen gehört, dass eine Anweisung eine Anweisung ist und eine Aufforderung eine Aufforderung. Die dienstlichen Beziehungen zwischen dem Anwalt und seinen Angestellten beruhen auf diesen Festlegungen. Indem Bartleby diese Wiederholungen verweigert, unterläuft er den dienstlichen Status der Kanzlei.

Der New Yorker Anwalt und seine Mitarbeiter erleben diese Beziehungen als äußere Bedingungen des Alltags und als gegebene Innerlichkeit ihres Verstehens. Sie nehmen

die Welt als funktionalen, aristotelischen Zusammenhang wahr. Melville beschreibt die *sich selbst erhaltende* Rhetorik dieser Herrenrunde.

It is not seldom the case that, when a man is browbeaten in some unprecedented and violently unreasonable way, he begins to stagger in his own plainest faith. He begins, as it were, vaguely to surmise that, wonderful as it may be, all the justice and all the reason is on the other side. Accordingly, if any disinterested persons are present, he turns to them for some reinforcement for his own faltering mind.

„Turkey,“ said I, „what do you think of this? Am I not right?“

„With submission, sir,“ said Turkey, in his blandest tone,

„I think that you are.“

„Nippers,“ said I, „what do you think of it?“

„I think I should kick him out of the office.“ (Melville 1985, S. 22)

Bartleby verändert die Situation. Die Kanzlei verliert ihre Selbstverständlichkeit als Ort der Arbeit, der hierarchischen Ordnung, des Schreibens und Kopierens funktionaler Abläufe. Die Beziehungen zwischen den Figuren werden ungewiss. In dieser Offenheit verliert sich die Sicherheit der alltäglichen Gleichungen: Ist eine Anweisung noch eine Anweisung? Ist ein weißes Blatt Papier ein weißes Blatt Papier, auch wenn feststeht, dass es niemals beschrieben wird?

Die Wiederholung der Formel „I would prefer not to“ entschärft die geläufigen Sprechakte der Anwaltskanzlei. Sie verändert die Beziehungen zwischen den Figuren. Es entstehen neue Beziehungen zwischen Signifikanten und Signifikaten. Sie sind weder stabil noch verkettet, da die Situation der Kanzlei weder stabil noch homogen ist. Die Kanzlei verliert ihre Bestimmtheit.

Würde Bartleby sich weigern, könnte er noch als Rebell oder als aufsässig ausgemacht werden und in dieser Eigenschaft noch eine gesellschaftliche Rolle übernehmen. Doch die Formel entschärft jeden Sprechakt, zur gleichen Zeit, wie sie aus Bartleby einen reinen Ausgeschlossenen macht, dem keinerlei gesellschaftliche Stellung mehr zuerkannt werden kann. (Ebd., S. 101)

5.2 Die Auflösung der Struktur des psychischen Seelenlebens nach Sigmund Freud: Eine Antagonie gegen Friedrich Nietzsches Nihilismus

Indem Deleuze von einem „reinen“ Ausgeschlossenen spricht (Deleuze 2000, S. 101), provoziert er einen intuitiven Widerspruch. Worin besteht Bartlebys Reinheit?

Vorerst scheint es eine Provokation zu sein. Eine Provokation, die mindestens zwei Widersprüche hervorruft: einen erkenntnistheoretischen und einen psychologischen Widerspruch.

Erkenntnistheoretisch könnte die Bezeichnung des reinen Ausgeschlossenen auf eine Figur verweisen, die im Stande ist zu erkennen und zu verstehen, ohne auf sozial vermittelte Beziehungen zwischen Zeichen und Bedeutungen angewiesen zu sein. Es könnte auch heißen, dass Bartleby in der Lage wäre, Referenten unabhängig von der momentanen Sprech- und Handlungssituation in Zeichen und Bedeutungszusammenhänge zu versetzen. Dann wäre Bartleby jedoch ein Held jenseits des linguistischen Pragmatismus.

Psychologisch gesehen könnte „reine Ausgeschlossenheit“ darin bestehen, Erlebnisse unabhängig von Wertungen und intentionalen Haltungen „rein“ affektiv zu erfahren. Dies ließe sich aber nur unbefriedigend mit einer romantischen (Deleuze/Guattari 1992, S. 465) Trennung von Subjektivität und Affektivität legitimieren.⁵⁷ – Deleuze beschreibt etwas anderes. Er beschreibt die Veränderung des Schreibers Bartlebys. Sie entsteht aus der reinen Einfachheit der Artikulation einer Präferenz „I would prefer not to“.

Doch die Formel entschärft jeden Sprechakt, zur gleichen Zeit, wie sie aus Bartleby einen reinen Ausgeschlossenen macht, dem keinerlei gesellschaftliche Stellung mehr zuerkannt werden kann. Eben dessen wird der Anwalt mit Schrecken gewahr: All seine Hoffnungen, Bartleby zur Vernunft zurückzuführen, brechen zusammen, weil sie auf einer *Logik der Voraussetzungen* beruhen, der gemäß ein Arbeitgeber „erwartet“, dass ihm Folge geleistet wird, oder ein wohlwollender Freund, gehört zu werden, während Bartleby

⁵⁷ „Der romantische Held, die romantische Stimme des Helden, handelt als Subjekt, als subjektivierte Individuum, das ‚Gefühle‘ hat; und dieses subjektive stimmliche Element spiegelt sich in einem instrumentalen und orchestralen Ganzen, das demgegenüber nicht-subjektive ‚Affekte‘ mobilisiert und mit der Romantik seine volle Bedeutung bekommt“ (Deleuze/Guattari, 1992, S. 465).

eine neue Logik erfunden hat, eine *Logik der Präferenzen*, die zur Aushöhlung der Voraussetzungen der Sprache ausreicht. (Deleuze 2000, S. 101)

Die sanftmütige Artikulation einer Präferenz genügt, um die Arbeitswelt der Kanzlei zum Einsturz zu bringen. Hierbei gerät nicht nur die New Yorker Wall Street aus den Fugen. Die Logik der Präferenz (ebd., S. 101) leitet über in jene antiödipale Logik (Deleuze/Guattari 2014) des Wunsches und der Wunschmaschinen, die Felix Guattari und Gilles Deleuze der freudianischen Struktur von *Es*, *Ich* und *Über-Ich*⁵⁸ entgegensetzen.

Der antiödipale Vorstoß besteht darin, den Wiederholungen Bartlebys eine Zersetzung des *Über-Ichs* als übermächtiges psychisches Symbolisierungsmuster zuzuschreiben. Die Art und Weise, wie der elterliche Einfluss durch das *Über-Ich* wirkt, ließe sich vorerst als Ansammlung normativer Werthaltung denken.

Als Niederschlag der langen Kindheitsperiode, während der der werdende Mensch in Abhängigkeit von seinen Eltern lebt, bildet sich in seinem Ich eine besondere Instanz heraus, in der sich dieser elterliche Einfluß fortsetzt. Sie hat den Namen des *Über-Ichs* erhalten. Insoweit dieses Über-Ich sich vom Ich sondert oder sich ihm entgegenstellt, ist es eine dritte Macht, der das Ich Rechnung tragen muss. (Freud 2004, S. 43)

Entscheidend ist die Frage, wie das *Über-Ich* seine Dominanz über das *Ich* behauptet. Nach Freuds Beschreibungen in *Totem und Tabu*, *Das Ich und das Es*, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* ereignen sich ödipale Konflikte als Dynamiken des Begehrens und der Zurückweisung. Die familiäre Konstellation von Kind, Mutter und Vater wird insofern problematisiert, als Freud beobachtet, wie sich bewusstes und unbewusstes Begehren eines Kindes in bestimmten Entwicklungsphasen auf den jeweils andersgeschlechtlichen Elternteil richtet. Im Erleben des Kindes kommt dem gleichgeschlechtlichen Elternteil in diesen Phasen die Rolle eines Konkurrenten und Widersachers zu. Der gleichgeschlechtliche Elternteil wird in Freuds Ödipus-Analysen zu einer Figur des Dritten dramatisiert, die für das Kind die Erfahrung der Zurückweisung symbolisiert. Jacques Lacan (1991) beschreibt, dass sich diese dreigeteilte Struktur als sym-

⁵⁸ In der Einleitung zu diesem Teil der Untersuchung wurde bereits dargelegt, dass Sigmund Freud die Schematisierung dieser Dreiteilung als notwendiges Übel der Darstellbarkeit ansieht. Die strukturelle Gegenüberstellung der Instanzen *Es*, *Ich* und *Über-Ich* entspricht nicht dem Erleben des Individuums. Der psychische Apparat vermischt die drei geteilten Instanzen und stellt diese Vermischungen im Traum als ambigue Konstellation von Bildern, Narrativen und Symbolen dar (Freud 2015, S. 516 ff.).

bolische psychische Struktur am Leben erhält, immer dann, wenn Begehren unerfüllt bleibt und Wünsche zurückgewiesen werden. Daher spricht Lacan von der symbolischen Vaterfunktion, die als dritte Instanz zwischen dem begehrenden *Ich* und dem Objekt der Begierde regulierend auftritt. Im späteren Leben des Kindes ist es nicht mehr der andersgeschlechtliche Elternteil, der sich dem Begehren in den Weg stellt, sondern es sind symbolische Ordnungen, unter die sich das *Ich* im Namen des Vaters unterwirft: normative Regelungen, staatliche Gesetzgebung, sittliche Ansichten oder moralische Vorstellungen. Diese psychischen Ordnungen entstehen in einem funktionalen Kosmos, mit dessen Auflösung Melville in seiner Erzählung spielt.

Deleuzes antiöidipale und antifunktionale Kritik sieht vor, die Inhalte des *Über-Ichs* in einer radikalen Auflösung des freudianischen Strukturalismus zu löschen und das Erleben in die Melville'sche Logik der Präferenz zu überführen. Diese methodische Auflösung strukturalistischer Erkundungen des Seelenlebens erfolgt jedoch nicht zum Selbstzweck. Ich denke, dass Deleuze auf eine ästhetische Überwindung des von Friedrich Nietzsche beschriebenen Nihilismus abzielt. In *Nietzsche und die Philosophie* rekonstruiert Deleuze (2008) Nietzsches Analyse zur nihilistischen Psychologie des Ressentiments, der Schuld und der Rache.

Seit Urzeiten schon denken wir fortwährend in Begriffen des Ressentiments und des schlechten Gewissens. Kein anderes Ideal hatten wir je als nur das asketische. Wir haben die Erkenntnis in Gegensatz zum Leben gestellt, um das Leben zu richten, um es zu etwas Schuldigem, Verantwortlichem und Sündhaftem zu machen. Aus dem Willen haben wir etwas Schlechtes gemacht, das mit einem Urwiderspruch geschlagen ist: Wir erklärten, dass er zu berichtigen, zu zügeln, zu begrenzen, ja sogar zu verneinen und zu unterdrücken sei. (Deleuze 2008, S. 42)

Nietzsches Nihilismus entspringt einer bejahenden Instanz (Deleuze 2008, S. 212). Der vernichtende Gestus gilt aristokratischen Denktraditionen, die das Leben oberflächlich affirmieren, während sich sie sich ihm verdeckt und wirkungskräftig entgegenstellen.

Im Wort Nihilismus bedeutet *nihil* kein Nicht-Sein, sondern zunächst einen Un-wert (valeur de néant). Das Leben wird un-wert in dem Maße, wie es verneint, abgewertet wird. Die Entwertung setzt immer eine Fiktion voraus: mittels ihrer verfälscht und entwertet man, mittels ihrer setzt man etwas dem Leben entgegen. (Ebd., S. 161)

Die Fiktionen, die dem Leben entgegengestellt werden, erscheinen häufig im Gewand lebensbejahender, bewahrender und stabilisierender Vorstellungen: Gott, das Wesen der Menschen, der Tiere oder der Dinge, das Gute und das Wahre (ebd.). Diese Vorstellungen sind als übersinnliche Vorstellungen zu behandeln (ebd.). Sie werden als Regulierungen und dritte Instanz in das Erleben von Lebendigkeit hineingedrängt. „Die über dem Leben stehenden Werte lassen sich nicht von ihrem Effekt trennen: der Entwertung des Lebens, der Verneinung dieser Welt“ (Deleuze 2008, S.161).

Deleuze und Guattari erkennen in Sigmund Freuds Dreiteilung von *Es*, *Ich* und *Über-Ich* die strukturelle psychische Segmentierung dieses nihilistischen Unternehmens (Deleuze 2008, S. 40). Hierin liegt die Verbindung zwischen aristokratischem Funktionalismus, Nihilismus und Ödipus-Komplex. Freuds *Über-Ich* ist der psychische Ort, an dem sich Herrschaft als Repräsentation von Ordnung und Regulierung dem freien Spiel des *Ichs* übermächtig entgegenstellt. An die Stelle dieser Ordnungen setzen Deleuze und Guattari ein Denken in offenen Prozessen. Subjektivität erhält ihre Gestalt in der Logik der Präferenz. Voraussetzung ist der Verzicht auf Funktion und Ödipus.

Oft wird geglaubt, das Ödipus-Phänomen sei einfach und insgesamt bekannt. Aber dem ist keineswegs so: Ödipus setzt eine ungeheure Repression der Wunschmaschinen voraus. Warum, und zu welchem Zweck? Ist es wirklich notwendig und wünschenswert, sich dem zu unterwerfen? Und womit? Womit sollte das ödipale Dreieck gebildet werden? Genügt dazu schon die Fahrradhupe und der Hintern meiner Mutter? Gibt es nicht wichtigere Fragen? Etwa: Gegeben sei eine Wirkung, von welcher Maschine kann sie hervorgerufen werden? (Deleuze/Guattari 2014, S. 8)

Bartleby hat den aristokratischen Kosmos der Rechtsanwaltskanzlei verlassen und gibt sich den unbestimmten Wirkungen dieses Schrittes hin.

Es handelt sich zwar noch um einen Identifikationsprozess, der jedoch psychotisch geworden ist, anstatt den Abenteuern der Neurose zu folgen. Ein wenig Schizophrenie entweicht der Neurose der alten Welt. Wir können drei unterschiedliche Merkmale neu gruppieren. Zunächst widersetzt sich der formlose expressive Zug dem Bild oder der ausgedrückten Form. Es gibt zweitens kein Subjekt mehr, das, sei es erfolgreich oder sei es scheiternd, sich zum Bild aufwirft. Man könnte besser sagen, das sich eine Undeutlichkeits-, Ununterscheidbarkeits-, eine Ambiguitätszone zwischen zwei Termen bildet, so als hätten sie den Punkt erreicht, der unmittelbar ihrer wechselseitigen Differenzierung vorausgeht: keine Ähnlichkeit, sondern ein

Gleiten, eine extreme Nähe; eine absolute Kontiguität; keine natürliche Abstammung, sondern ein widernatürliches Bündnis. Es ist eine „hyperboreische“, „arktische“ Zone. Es handelt sich nicht mehr um ein Problem der Mimesis, sondern des Werdens. (Deleuze 2000, S. 107)

Eine Praxis des Werdens erscheint als vitalistischer Gegenentwurf zum Instinkt des Nihilismus. Die strukturelle Beschreibung von Subjektivität wird mit der alten *Welt* verabschiedet. Sie kann nicht mehr als unterworfenen Sich-selber-in-Schuld-und-Mangel-Wiedererkennen gedacht werden. *Es* und *Ich* verlieren ihre Kraft als komplementäre Antipoden. Gleichzeitig nähern sich das erlebende Subjekt und das erlebte Objekt einander an. An die Stelle eines strukturalen *Ichs*, das der Welt als Person gegenübersteht, rückt unbestimmte Lebendigkeit.

Nun aber nicht der Mensch als Krone der Schöpfung, sondern eher jener von allen Formen und Ausprägungen des Lebens ergriffene Mensch, dem selbst Sterne und Tiere zur Bürde aufgegeben sind und der nie aufhören wird, eine Organmaschine an eine Energiemaschine anzuschließen, oder einen Baum in seinen Körper, eine Brust in den Mund, die Sonne in den Hintern einzuführen, ewiger Verwalter der Maschinen des Universums. Darin besteht die zweite Bedeutung des Prozesses; Mensch und Natur stehen sich nicht wie zwei distinktive Begriffe gegenüber, auch nicht in einem Kausalverhältnis (Ursache-Wirkung, Subjekt-Objekt, usw.), vielmehr bilden sie gemeinsam eine wesentliche Realität von Produzent und Produkt. (Deleuze/Guattari 2014, S. 10)

5.3 Stabilisierung in geheimnisvollen Beziehungen und in körperlichen Ausdrucksbewegungen

Auf den ersten Blick scheinen Deleuze und Guattari nicht an der Stabilisierung psychischer Lebendigkeit interessiert zu sein.

Den Menschen von der Vaterfunktion befreien, den neuen Menschen oder den Mann ohne Eigenschaften hervorbringen, das Original und die Menschheit wiedervereinen, indem eine Gesellschaft der Brüder als neue Universalität gebildet wird. Das heißt, dass in der Gesellschaft der Brüder das Bündnis die Abstammung und der Blutspakt die Blutsverwandtschaft ersetzt. Der Mann ist tatsächlich der Blutsbruder des Mannes und die Frau seine Blutschwester: Das ist nach Melville die Gemeinschaft der Junggesellen, die ihre Mitglieder in ein grenzenloses Werden mitreißt. (Deleuze 2000, S. 17)

Wie können diese Gemeinschaft und das Individuum innerhalb dieser Gemeinschaft stabilisiert werden?⁵⁹ Bedeutet der Verzicht auf die Vaterfunktion nicht gleichzeitig, der Gewalt von Dominanz und Unterwerfung Tür und Tor zu öffnen?

Eben diese Gefahr ist es, die die „geheimnisvollen Beziehungen“ (ebd., S. 116) im Melville'schen Abenteuerroman auszeichnet: In der Gewalt zwischen Kapitän Ahab und dem weißen Wal wirkt eine Ununterscheidbarkeit, die Ahab und Moby Dick Deleuze 2000, S. 116) in einzigartiger Weise verbindet. Den fürsorgliche New Yorker Anwalt und Bartleby verbindet eine ungeheuerliche Unbestimmtheit (ebd., S. 115), die sich weit über die Flure der Kanzlei ausbreitet.

[...] and he now persists in haunting the building generally, sitting upon the banisters of the stairs by day, and sleeping in the entry by night. Everybody is concerned; clients are leaving the offices; some fears are entertained of a mob; something you must do, and that without delay. (Melville 1985, S. 57)

Die Beziehungen zwischen Ahab und Moby Dick, zwischen Bartleby und dem Anwalt sind erzählenswert, da mit ihrem Aufeinandertreffen ein unabgeschlossenes Werden seinen Lauf nimmt. Die Vaterfunktion als Überbringer der Geschichte wird ausgesetzt, und es genügt, „zusammen zu sein“, um ein politisches Programm zu vertreten. Der US-amerikanische Pragmatismus schlägt aus Sprache und Philosophie in die Psyche über und modelliert eine neue Utopie: die pragmatische Gesellschaft (vgl. Deleuze 2001, S. 118).

Was bleibt indes den Seelen, wenn sie sich nicht mehr an Besonderheiten heften können, was hindert sie dann, in einem Ganzen aufzugehen? Es bleibt ihnen genau ihre „Originalität“, das heisst ein Klang, den jede wie ein Ritornell an der Grenze der Sprache wiedergibt, den sie aber nur wiedergibt, wenn sie ihr Leben führt, ohne ihr Heil zu suchen, wenn sie ihre tatsächliche Reise ohne besonderes Ziel unternimmt und dann dem anderen Reisenden begegnet, den sie am Klang wiedererkennt. (Ebd., S. 119)

Von diesem Punkt aus untersuchen Deleuze und Guattari Ausdrucksbewegungen als stabilisierende Prozesse des psychischen Lebens. Nietzsches Artistik und Henri Berg-

⁵⁹ Im 6. Kapitel wird eine Diskussion aus der zeitgenössischen feministischen Psychoanalyse vorgestellt. Die amerikanische Psychoanalytikerin Jessica Benjamin und die Philosophin und Linguistin Judith Butler debattieren die Frage nach einem antiödipalen, aber stabilisierenden Dritten, der das Über-Ich ablöst und in der Lage ist, Subjektivität als Intersubjektivität zu stabilisieren.

sons *Schöpferische Evolution* liefern entscheidende Impulse für dieses affirmierende Denken.

Ästhetisierende Dynamiken des psychischen Erlebens

Der Text *über das Ritornell in Tausend Plateaus* (Deleuze/Guattari 1992) ist Teil der Fortsetzung des *Anti-Ödipus*. Der Text wird nicht als Kapitel vorgestellt, sondern als Plateau. Die *Milles Plateaus* erschienen 1980 als zweiter Teil des Untersuchungszusammenhangs *Kapitalismus und Schizophrenie*. Der auffälligen Vorbemerkung, in der explizit darauf hingewiesen wird, nicht von einer Ordnung in Kapiteln, sondern von einer nicht linearen Ordnung von Plateaus auszugehen, soll kurz nachgegangen werden. Denn hier klingen Beziehungen zu Henri Bergson an. *Le Bergsonism* (Deleuze 2007) besteht nach Deleuze in einem immer währenden Zusammenwirken dessen, was ontologisch verstanden, und dessen, was psychologisch erfahren werden kann. Ontologisches Verstehen und psychologisches Erfahren bedingen und erweitern sich gegenseitig. Diese Methode des Ineinanderfaltens von Ontologie und Psychologie führt Deleuze am Beispiel von Bergsons Begriff *durée* vor:

Grundsätzlich zeigt Bergsons Methode zwei Gesichter, dualistisch das eine, monistisch das andere. Zuerst waren die auseinanderlaufenden Linien oder die Wesensdifferenzen bis hinter die „Biegung der Erfahrung“ zu verfolgen; hernach war, noch weiter ab, jener Punkt aufzufinden, an dem diese Linien zusammenlaufen, um einen neuen Monismus wieder zu Geltung zu bringen. (Deleuze 2007, S. 95)

Gibt es *eine* psychische Dauer, also eine personale Wahrnehmung vergehender Dauer, oder liegt den Elementen außerhalb des psychischen Apparates eine eigene Dauer inne? Stehen wir einer Mannigfaltigkeit von Dauern gegenüber?

Die psychologische Dauer, unsere Dauer, ist nur ein Fall unter anderen; man hat „das Gefühl einer gewissen spezifischen Spannung, deren Bestimmtheit wie eine Auswahl zwischen einer unendlichen Zahl möglicher Zeitfolgen erscheint“ (MG 208/1417). Wie in Materie und Gedächtnis ist auch hier die Psychologie lediglich die Schwelle zur Ontologie, ein Sprungbrett, von dem aus man ins Sein „eintauchen“ kann. Doch kaum sind wir dort heimisch, stellen wir fest, daß das Sein vielfältig ist, die Dauer unabsehbare Zeitfolgen hat und unsere Dauer zwischen viel lockerere, gespanntere, intensivere Zeitfolgen eingezwängt ist. (Deleuze 2007, S. 101)

Das Ineinandergreifen von konkreter psychologischer Erfahrung (in Form zeitlicher Spannung) und ontologischer Abstraktion (in Form des Begriff des Seins) durchzieht als philosophische Methode des *Ineinanderfaltens* von Psychologie und Ontologie das Denken Henri Bergsons in *Materie und Gedächtnis* und der *Schöpferischen Evolution* (Deleuze 2007, S. 101). Abstraktion und Intuition vermischen sich in diesen Faltungen und wachsen in die Verästelungen einer rhizomartigen Struktur. Stellt man sich vor, einen Denk- und Erfahrungsweg des Rhizoms an beliebiger Stelle im Querschnitt zu durchteilen, so entsteht das Bild einer Ebene. Eine abstrakte Ebene, auf der sich Wissen und Erfahrung beschreiben lassen: ein Plateau. Die Texte in *Milles Plateaus* bauen nicht in Form einer Kapitelnfolge aufeinander auf, da sie selbst als Etappen, Faltungen und Plateaus gedacht sind. Das Plateau *Zum Ritornell* fordert auf, in Denk- und Erfahrungseinfaltungen in Richtung auf das Ritornell zu unternehmen.

Ein Kind, das im Dunklen Angst bekommt, beruhigt sich, indem es singt. Im Einklang mit seinem Lied geht es weiter oder bleibt stehen. Hat es sich verlaufen, versteckt es sich, so gut es geht, hinter diesem Lied, oder versucht, sich recht und schlecht an seinem kleinen Lied zu orientieren. Dieses Lied ist so etwas wie der erste Ansatz für ein stabiles und ruhiges, für ein stabilisierendes und beruhigendes Zentrum mitten im Chaos. Es kann sein, dass das Kind springt, während es singt, daß es schneller oder lang-samer läuft; aber das Lied selber ist bereits ein Sprung: es springt aus dem Chaos zu einem Beginn von Ordnung im Chaos, und es läuft auch jederzeit Gefahr zu zerfallen. Der Ariadnefaden erzeugt immer Klänge. Oder Orpheus singt. (Deleuze/Guattari 1992, S. 424)

Nach dem Wegfall der ödipalen Struktur wird nach anderen Möglichkeiten der Stabilisierung gesucht. Deleuze und Guattari finden sie, ähnlich wie Michail Bachtin, in ästhetisierenden Dimensionen von Ausdruckshandlungen. Deren stabilisierende Wirkung entfaltet sich für Deleuze und Guattari jedoch weniger in der dialogischen Bezugnahme als in der ästhetischen Form.

Im Umfeld des Begriffs *Ritornell* wird eine Vielzahl von Begriffen angeordnet: Territorium, Milieu, Rhythmus, Gefüge, Expressivität, Stil, Codierung, Transcodierung, Kraft, Signatur, Schild, Ausdrucksmaterie, Pragmatismus.

Das Zusammenspiel dieser Begriffe oszilliert in bergsonianischer Weise zwischen ontologischer Abstraktion und psychologischer Erfahrbarkeit. Im Folgenden werden die Be-

griffe *Territorium*, *Milieu* und *Rhythmus* im Hinblick auf die ästhetische Stabilisierung psychischen Erlebens in Ausdrucksbewegungen vorgestellt.

Territorium, Milieu und Rhythmus

Die Begriffe *Territorium*, *Milieu* und *Rhythmus* bilden keine strukturelle Ordnung, da sie für dynamische Prozesse der Codierung und Decodierung, der Formwerdung und Formaflösung psychischer Funktionen und triebhafter Kräfte stehen.

Das territoriale Gefüge geht unaufhörlich in andere Gefüge über. Ebensovienig wie man das Untergefüge vom Binnengefüge trennen kann, kann man das Binnengefüge von den Zwischengefügen trennen, und dennoch sind diese Übergänge nicht zwangsläufig, sie geschehen „von Fall zu Fall“. Das hat einen einfachen Grund: das Binnengefüge, das territoriale Gefüge, territorialisiert Funktionen und Kräfte, Sexualität, Aggressivität, Herdentrieb etc. und wandelt sie um, indem es sie territorialisiert. Aber diese territorialisierten Funktionen und Kräfte können plötzlich eine Selbstständigkeit bekommen, die sie zu anderen Gefügen umschwenken und weitere deterritorialisierte Gefüge bilden lässt. Die Sexualität kann als territorialisierte Funktion im Binnengefüge auftauchen; und sie kann auch eine Linie der Deterritorialisierung ziehen, die ein anderes Gefüge umreißt; daher die ganz variablen Beziehungen von Sexualität und *Territorium*, als ob die Sexualität „ihre Distanz“ halten würde. (Deleuze und Guattari 1992, S. 443)

Hier bilden Sexualität, Aggressivität und Herdentrieb psychische und physische Milieus. Milieus, im einfachsten Sinne als Orte der Handlung verstanden, sind dadurch gekennzeichnet, dass sie Lebendigkeit in codierter Form präsentieren (Deleuze/Guattari 1992, S. 427): Ein Haus, eine Küche, ein Gespräch unter Nachbarn. Formen und Wiederholungen bilden codierte Orte des Geschehens mit halbwegs stabilen Beziehungen zwischen Signifikat und Signifikant. Aber auch die Sexualität ist ein Milieu – ein Milieu in anderer Konstellation. Es ist von Aggression und Herdentrieb nicht zu trennen. Dies ist nicht nur eine Eigentümlichkeit der Sexualität, es ist eine Eigentümlichkeit der offenen Prozessualität des Milieus. Milieus bilden die Grundlage für andere Milieus (ebd.) und gehen selbst aus vorgängigen Milieus hervor.

Gerade der Begriff des Milieus ist nicht einheitlich: nicht nur das Lebendige geht ständig von einem Milieu ins andere über, sondern auch die Milieus gehen von einem zum andren über und sind ihrem Wesen nach kommunizierend. Die Milieus sind offen für das Chaos, das sie zu zerrütten oder zu

durchsetzen droht. Aber der Rhythmus ist das Gegenmittel der Milieus gegen das Chaos. (Ebd.,S.427)

Rhythmen sind nicht als Wiederholungen codierter Formen gedacht. „Nichts hat weniger Rhythmus als ein Militärmarsch“ (ebd.,S.427). Rhythmen verbinden heterogene Milieus, jedoch nicht in Form signifikanter Taktschläge.

Rhythmus gibt es, sobald es einen transcodierten Übergang von einem Milieu zum nächsten gibt. Also die Kommunikation von Milieus, die Koordination von heterogenen Zeiträumen. (Ebd., S.427)

Nicht-codierte Rhythmen verbinden Milieus. Es ist nicht leicht zu verstehen, welche Elemente diese Rhythmen bilden. Es können keine codierten Formen mit halbwegs stabilen Verhältnissen von Signifikat und Signifikant sein. Deleuze und Guattari zitieren Michel Bachelard und führen eine Dimension des Erlebens ein, die darin besteht, dass „die Verbindung von wahrhaft aktiven Augenblicken (Rhythmus) immer auf einer Ebene geschieht, die sich von der Ebene unterscheidet, auf der die Handlung stattfindet“⁶⁰.

Jetzt entsteht eine Vorstellung dessen, was als nicht-codierte Rhythmik gedacht wird. Es sind Momente der Codierung, Umcodierung und Neucodierung. Nicht-codiertes Erleben tritt fortwährend in Erscheinung, und diese Erscheinungen evozieren ästhetische Erfahrung. Dieses wiederkehrende Erscheinen nichtsignifikanter Erlebnisse, wird als immerwährende Rhythmik der Codierung und Umcodierung erfahren und begleitet das codierte Erleben als ästhetische und expressive Dimension. So ergibt sich eine Beziehung zum Begriff des Territoriums.

Genaugenommen gibt es dann ein Territorium, wenn die Bestandteile der Milieus nicht mehr gerichtet sind und stattdessen zu Dimensionen werden, wenn sie nicht mehr funktionell sind, sondern expressiv werden. Territorien gibt es, sobald es eine Expressivität des Rhythmus gibt. (Deleuze/Guattari 1992, S. 429)

Orte der Handlungen, Milieus, die ihres inneren Zusammenhangs beraubt sind und als offene Anordnung von Kräften, Gegenständen, Farben, Klängen erscheinen, erhalten über ein Rhythmik codierendes und decodierendes Erleben einen Zusammenhalt als Territorium. Die Begriffe *Territorium*, *Milieu* und *Rhythmus* sind im Bereich des mani-

⁶⁰ Deleuze und Guattari zitieren aus Gaston Bachelard: *La dialectique de la durée*. Paris 1936, S. 128-129.

festen Erlebens zu verorten. Ein Erleben, dass sich in der rhythmischen Dynamik von Codierung und Decodierung ästhetisch stabilisiert. Die rhythmischen Spannungen zwischen Codierung und Decodierung, Territorialisierung und Milieubildung bilden die zwitschernde Expressivität des Lebendigen.

Der Vogel *Scenopoietes dentirostris* macht seine Markierungen, indem er jeden Morgen Blätter, die er zuvor gepflückt hat, vom Baum herunterfallen lässt und sie dann umdreht, damit ihre blässere Innenseite vom Boden abstricht: die Umkehrung wird zu einer Ausdrucksmaterie. (Ebd., S. 432)⁶¹

Deleuze und Guattari verwenden diese Beschreibung als Beispiel, um ein form- und farbbedachtetes Tun unabhängig von menschlicher Subjektivität vor Augen zu führen. Bedient man sich der Begriffe Territorium, Milieu und Rhythmus, erscheint diese Ästhetisierung als Expressivität des fortlaufenden Rhythmus unbestimmter Lebendigkeit. Sie geht über in eine Territorialisierung.

Der T-Faktor, der territorialisierende Faktor, muss woanders gesucht werden, nämlich genau im Expressiv-Werden des Rhythmus oder Melodie, das heißt im Auftauchen von Eigenschaften (Farbe, Geruch, Klang, Silhouette). (Ebd., S. 431)

Diese Eigenschaften bilden kein Milieu, da sie keiner bestimmten Subjektivität angehören, sondern lediglich ein Territorium umreißen. Diese Eigenschaften sind Signaturen, aber sie werden nicht durch ein Subjekt in die Landschaft hineingetragen. Sie sind die konstituierende Markierung eines Bereiches, einer Bleibe (ebd.). Diese Bleibe ist frei von Rache, Ressentiment und Nihilismus. Sie exponiert das Lebendige, nicht das Funktionale. Sie zwitschert.

Das Zwitschern des Theaters erklingt, wenn die Komplexe Funktionalität, Ödipus und Nihilismus weggefaltet werden. Unbestimmtheit, geheimnisvolle Beziehungen und die Expressivität von Körpern und Stimmen finden nicht im Hier und Jetzt der Theatersituation statt, sie bringen das Hier und Jetzt performativ hervor. Es entsteht als Territorium im Erleben der Spieler_innen. Es erscheint als Rhythmus von Codierung und Decodierung. Das Hier und Jetzt ist die Expressivität eines Rhythmus. Lebendigkeit zwitschert.

⁶¹ Deleuze und Guattari (1992, S. 432) beziehen sich auf W.H. Thorpe: *Learning an Instinct in Animals*. 1956.

6. Zeit- und Örtlichkeiten der Begegnung: Durative Erfahrungen bei Henri Bergson und raumzeitliche Orte bei Michail Bachtin (Chronotopoi)

Eine Begegnung der Schauspielerin Constanze Becker mit dem Schauspieler Ulrich Matthes wird zum Anlass für eine Reflexion von Zeitlichkeiten in der Theatersituation. Die Frage besteht darin, inwiefern Spielbeziehungen als Performativ der Hervorbringung von Zeitlichkeiten des Theaters gedacht werden können.

Die Begegnung fand in einer Aufführung von *Onkel Wanja* in der Inszenierung von Jürgen Gosch am Deutschen Theater in Berlin am 25. Januar 2015 statt. Beide trafen sich am Ende des ersten Aktes in den Rollen der Figuren Elena und Onkel Wanja. Das Drama sieht vor, dass Wanja Elena seine depressive Ausweg- und Orientierungslosigkeit gesteht und ihr gleichzeitig seine Liebe offenbart. Elena wehrt seine Klagen und sein Liebesgeständnis jedoch entschieden ab. Dieses Aufeinandertreffen ist interessant, da die beiden Schauspielenden unterschiedliche Spielstile verwenden. So entstand eine Begegnung, die verschiedene Zeitlichkeiten auslöste. Tobias Hockenbrink (2014) beschreibt, dass Jürgen Gosch die Heterogenität der Spielstile des Ensembles gezielt einsetzt (S. 163). Ulrich Matthes und Christian Grashof folgen den Prinzipien des Hineinversetzens. Sie führen das Seelenleben der Figuren kommentarlos vor. Jens Harzer und Christine Schorn markieren Distanz zu ihren Figuren. Sie übertreiben und ironisieren, jedoch nicht so heftig, dass ein Castorf'scher Zynismus entsteht. Constanze Becker verfolgt ein *Sich-in-den-Handlungen-der-Figur-Zeigen* und betont ihre Wahrnehmung in der Theatersituation. Sie zeigt ihren Körper und exponiert ihre Stimme als Körper und Stimme der Figur Elena. Diese Vermischung von Zitaten, Distanzierungen und illusionistischen Zeichen werden auch in Bühnen- und Kostümbild eingesetzt: Ein goldbrauner, lehmfarbener Kasten ist in die Bühne eingelassen. Der Kasten erstreckt sich über die gesamte Bühnenbreite und reicht geschätzt circa sieben Meter in die Tiefe. Der erste Auftritt erfolgt über die rechte Foyertüre. Wenn der und die Schauspieler_in nicht an der szenischen Handlung beteiligt sind, dann stehen sie an der linken oder rechten Wand des lehmfarbenen Kastens. Diese Seitenlinien bilden ein Bühnen-Off. Vor der hinteren Wand des Kastens ist eine Stufe zwischen Boden und Wand eingelassen. Sie

reicht über die gesamte Bühnenbreite. Die Stufe dient als Sitzbank. Auf der Bank sind Requisiten platziert: Der obligatorische Samowar, Tassen und ein Teller mit Gurken.

Jürgen Goschs Arrangement vollzog somit eine klare Anleihe an einem traditionellen Spielmodell, das, ganz dem illusionistischen Prinzip der „vierten Wand“ entsprechend, eine andere Realität behauptet. Zugleich wurde diese Illusion zu keinem Zeitpunkt tatsächlich verwirklicht oder behauptet, eben da die Akteure auch nach ihrem Auftritt als Zuschauer sichtbar blieben. Grundlegende theatrale Vorgänge wie Auftritt, Abgang, Maskierung, Kostümierung etc. wurden auf offener Bühne vollzogen und hierdurch selbst „theatralisiert“, d. h. der ihnen zugrunde liegende Inszenierungscharakter wurde offen ausgestellt. (Hockenbrink 2014, S. 163)

Die Kostüme zeigen eine zurückhaltende Ironie. Das Sommerkleid von Constanze Becker und der dunkle Anzug mit Hut von Ulrich Matthes wirken so unschuldig, dass diese naturalistische Garderobe selbst zu einem Zeichen des Abstands wird. Jens Harzer liefert eine offene Übertreibung: Er trägt einen übergroßen, grauen Schnauzbart. Die anderen Kostüme entsprechen einer naturalistischen Bebilderung der Figuren. In Kombination mit dem übergroßen Schnauzbart steht jedoch permanent die Frage im Raum, welche Zeichen der Bebilderung und welche der Ironisierung dienen.

Eine These von Tobias Hockenbrink lautet, dass es die Dauer der Vorstellung ist, die dazu führt, Übertreibungen und Ironisierungen im Spiel von Jens Harzer und Christine Schorn zu erblicken. Die Dauer der Vorstellung ist es auch, durch die empathische Beziehungen zu den Schauspieler_innen entstehen:

Die Ergriffenheit, die Matthes' Spiel in der beschriebenen Szene auslöste⁶², beruhte nicht auf einem Zeichencode, mit dem es einem Akteur gelingt, Traurigkeit „glaubhaft“ auszudrücken. Vielmehr hatte sich das leibliche Verhältnis zwischen Ensemble und den Zuschauern zu diesem späten Zeitpunkt der Aufführung derart intensiviert, dass es offenbar einem Großteil der Zuschauenden möglich war, die Niedergeschlagenheit und Ausweglosigkeit der Wanjafigur ohne Schwierigkeiten mitzuempfinden, also einen emphatischen Zugang zu entwickeln und Mitleid zu fühlen. (Ebd., S. 175)

Im Aufeinandertreffen zwischen Constanze Becker und Ulrich Matthes wird die Unterschiedlichkeit zwischen hineinversetzendem *Als ob* zu der Betonung des eigenen Körpers und der eigenen Stimme gezielt exponiert. Ich beschreibe diese Szene und komme

⁶² Hockenbrink bezieht sich auf den Beginn des dritten Aktes.

anschließend zu einer Gegenüberstellung von zwei philosophisch-kulturwissenschaftlichen Beschreibungsweisen von Zeitlichkeiten.

Constanze Becker/Elena steht auf der rechten Bühnenseite. Ihr Blick ist ins Publikum gerichtet. Onkel Wanja/Ulrich Matthes sitzt auf der Bank in der Bühnenmitte. Nach einer Weile steht er auf. Er beginnt zu pfeifen und geht langsam auf Constanze Becker/Elena zu. Als er in Reichweite ihres Armes kommt, bleibt er stehen. Er streckt seine Hand aus, um sie zu berühren. Sie weicht vor der Berührung zurück. Daraufhin geht er um sie herum und bleibt stehen. Sie weicht erneut aus und macht ein paar Schritte in Richtung der Bühnenmitte. Sie spricht ihn an.

Elena: Sie waren mal wieder unmöglich. Warum verderben Sie Ihrer Mutter die Freude? Perpetuum mobile. Und heute Morgen beim Frühstück. Diese Streitereien mit Alexander. Das ist so kleinlich.

Onkel Wanja/Ulrich Matthes kommt zwei Schritte auf sie zu, und sie weicht zwei Schritte zur Seite aus. Er macht erneut zwei Schritte, sie weicht erneut zwei Schritte aus. Sie bleiben stehen.

Wanja: Ich hasse ihn.

Elena: Dafür gibt es keinen Grund. Er ist genau wie alle anderen, er ist nicht schlechter als sie.

Wanja: Wenn Sie jetzt Ihr Gesicht sehen könnten. Und wie Sie sich bewegen. Wie gleichgültig Sie leben. Wie gleichgültig und träge.⁶³

Constanze Becker bezieht ihre Worte konkret auf die Theatersituation. Sie verortet sich zwischen Ulrich Matthes, den Zuschauenden und den anwesenden Kolleg_innen auf der Bühne. Sie fordert Antworten von Ulrich Matthes. Sie motiviert ihre gesprochenen Worte in der Gegenwart ihres Gegenübers und hört ihm zu. Diese dialogische Bereitschaft kennzeichnet ihr Spiel auch in anderen Konstellationen: Zu Christian Grashof und Maike Droste bestehen aktive Beziehungen durch Zuhören und Reagieren.

⁶³ Zitiert aus der Videoaufzeichnung der Premierenvorstellung. Minute: 1:02:30-1:03:30

Der Bezug ihrer Worte auf die Theatersituation lässt sich auch daran erkennen, dass sie ihre Stimme nicht verstellt. Sie verleiht ihrer Figur Kontur, indem sie ihre Stimme deutlich und klar einsetzt. Sie suggeriert keine Gefühle oder Stimmungen, die nicht als Affekte gegenwärtig sind. Ihre Stimme ist ein Echo der Theatersituation. Ihr Spiel wirkt prozessual. Sie denkt ihre Sätze bis zum Ende, und ihre Worte verselbständigen sich nicht. Sie gibt sich diesen Prozessen hin, ohne sie vollends zu kontrollieren. Diese Geistesgegenwart wirkt in ihrer Ausstrahlung, ihrer Körperlichkeit und ihrem Sprechgestus. Von diesen Prozessen geht eine Zeitlichkeit aus, die sich auf das Publikum überträgt: Es entsteht ein Gefühl geteilter Zeit in der Theatersituation.

Im Spiel von Ulrich Matthes dominieren die Strategien des hineinversetzenden *Als ob*. Seine Stimme und seine Bewegungen stammen aus der Welt der dramatischen Vorlage. Seine Stimme bezieht sich nicht auf die anwesende Schauspielerin Constanze Becker. Er spricht ihre Figur an. In seiner Stimme wirkt die Gemütsverfassung der Figur *Onkel Wanja*: Er bringt dessen Worte in einem tiefen, gedehnten, lethargischen Ton hervor. So signalisiert er die Grundstimmung seiner Figur: Lethargie und Müdigkeit. Auch seine körperlichen Bewegungen folgen dem Ziel, die Erschöpfung des Onkel Wanja zu verbildlichen. Langsam führt er seinen Körper durch die Spielsituationen. Seine Worte und seine Bewegungen sind aufeinander abgestimmt. Sie entspringen seiner Phantasie.

Im Zusammenspiel zwischen Constanze Becker und Ulrich Matthes werden verschiedene Unstimmigkeiten inszeniert: Während sich Constanze Becker auf die Theatersituation bezieht, bezieht sich Ulrich Matthes auf das Drama. Während Becker die Stimmung im Theatersaal aufspürt, spürt Matthes den Stimmungen seiner Figur nach. Besonders deutlich werden diese Unterschiede, wenn sich beide berühren und sich in körperlichen Abstimmungen gleichzeitig bewegen. Die beschriebenen Ausweichbewegungen von Becker wirken inszeniert und choreographiert. Sie entstehen nicht aus körperlichen Impulsen und erscheinen wenig spontan. Während ihre Bewegungen im Zusammenspiel mit Maike Droste überraschend und flüssig anmuten, entsteht hier der Eindruck, dass eine festgelegte Bewegungsfolge durchgeführt wird. Wechselseitige körperliche Abstimmungen scheinen reziproke Resonanzen zu erfordern, die im Zusammenspiel von Constanze Becker und Ulrich Matthes blockiert sind. Daher kann ihr *Tanz* von Nähe

und Distanz nur vorgetäuscht werden. Interessant ist, dass Ulrich Matthes als Onkel Wanja seine Aufmerksamkeit spürbar auf die Elena/Constanze Becker richtet. Er schaut sie unentwegt an. Er reagiert jedoch nicht auf die Schauspielerin Constanze Becker. Er sucht nach den Empfindungen der Figur Elena. Dies macht ihn unempfänglich für aktuelle Bewegungen. Die Aktualität, die von Beckers Spiel ausgeht, wird von Ulrich Matthes Spiel gestört. Sein Tun will die Zeitlichkeiten aus Tschechows Drama hervorrufen, dies gelingt, wie auch Tobias Hockenbrink beschrieben hat, nur in Ansätzen.

Im dramatischen Theater wirken demnach mindestens zwei Dimensionen von Zeitlichkeit: die Zeit des Dramas und die Zeit der Theatersituation. In der Theaterwissenschaft werden zeitliche Aspekte theatraler Aufführungen im Hinblick auf zwei Forschungsschwerpunkte untersucht. Zum einen wird Zeit als ordnendes, kompositorisches Instrument einer Theateraufführung analysiert, zum anderen als ästhetische Hervorbringung von Zeiterfahrung. In der ersten Weise wird Zeit als Organisations- und Strukturprinzip (Fischer-Lichte 2004, S. 227) verstanden. Die Dauer einer Aufführung wird als rahmende Bedingung der Hervorbringung der Materialitäten des Theaters (ebd.) aufgefasst. Räume, Körper, Gegenstände und Sprache treten im Verlauf der Aufführung in Erscheinung. Ihr Erscheinen und Verschwinden wird mithilfe zeitlicher Prinzipien organisiert und komponiert.

In der zweiten Weise werden Zeitdramaturgien als ästhetische Hervorbringung von Zeiterfahrung als Dauer untersucht. In diesem Verständnis ist Zeit nicht als Rahmung und Strukturprinzip gegeben: Dauer wird ästhetisierend hervorgebracht.

Hans Thies Lehmann beschreibt, dass die zeitlichen Strukturprinzipien des Dramas in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an Bedeutung verlieren. An ihre Stelle treten die Zeitlichkeiten der Theatersituation, die als ordnende Prinzipien oder als Hervorbringung von Dauer untersucht werden (Lehman 2018, S. 309). Lehmann veranschaulicht diesen Wandel in einer Analyse von Samuel Becketts *That Time* aus dem Jahr 1974: Die Zuschauer sehen in einen dunklen Bühnenraum. Nicht in der Mitte, sondern „10 feet above stage level midstage off centre“⁶⁴ ist das Gesicht eines Mannes zu sehen. Er steht an

⁶⁴ Samuel Beckett: *That time*. Einzusehen unter: <http://de.scribd.com/doc/135098095/That-Time-by-Samuel-Beckett#scribd> (letzte Sichtung 28.09.2015).

eine Wand gelehnt. Sein Körper ist verdeckt von einer weißen Decke, so als würde man ihn von oben in seinem Bett liegen sehen. Es ist dunkel. Dieses Arrangement schimmert eher, als dass es deutlich zu erkennen wäre. Nur das Gesicht und die geschlossenen Augen sind klar sichtbar. Der Mann trägt den Namen *Listener*. Der gesprochene Text ist auf drei Stimmen verteilt: A, B und C. Sie erzählen in drei Szenen von der Suche nach einer verlorenen Zeit. Die Stimmen kommen aus drei Lautsprechern, die links, rechts und über der Figur *Listener* positioniert, aber nicht zu sehen sind. Die Worte „that time“ werden insgesamt 35-mal verwendet: fragend, verweisend, konstatierend. Die letzten beiden Worte des Stücks lauten „no time“.

Stimme A erinnert sich an den vergeblichen Versuch, einen Ort der Kindheit aufzusuchen. Stimme B beschreibt eine missglückte Liebesszene. Stimme C erinnert sich an die Gewohnheit, wenn es regnet, in ein Museum zu gehen. Nach den letzten Worten „no time“ öffnet *Listener* seine Augen und grinst.

Wie in anderen Stücken Becketts gibt es hier die Einheit von Ort und Zeit nur als Parodie. Das Bett und der schlafende, träumende, phantasierende *Listener* stehen an einem beliebigen Fleck – irgendwo auf der Bühne. Es gibt keine Einheit, sondern einen Zerfall des Zeiterlebens erzählter Zeit. Die erzählte Zeit des Dramas ist unübersichtlich geworden und entzieht sich dem Gedächtnis. Der Protagonist ist ein isolierter Kopf, der sich dreifach Sprechen hört. Die Stimmen aus den Lautsprechern unterbrechen sich, lösen sich ab, gehen ineinander über. Lehmann sieht in diesem Arrangement einen Kommentar Samuel Becketts: Die Zeitlichkeiten des Dramas, die offene und geschlossene Zeit der fiktiven Handlung, das Schema *Anfang-Mitte-Ende*, aber auch Stilmittel wie die knappe Zeit, die ablaufende Zeit und die Endzeit haben für Beckett ausgedient. Sie werden in *That Time* verabschiedet. An ihrer Stelle treten neue Zeitlichkeiten auf: das Öffnen der Augen, das Grinsen am Ende des Stücks. Lehmann sieht beide Aktionen als Verweis auf die neuen Zeitlichkeiten des Theaters: die Zeitlichkeiten der Theatersituation. Formauflösung, Formwerdung, Formlosigkeit – ähnlich den großen ästhetischen Nachkriegsdispositiven entwickelt das Theater seit den 1960er-Jahren Stilmittel, die Lehmann als postdramatische Strategien beschreibt. (Lehmann 2008, S. 324).

Zeit kristallisiert und transformiert die wahrgenommene, z. B. verlangsamte Bewegung oder die Dauer realer Vorgänge auf der Bühne in eine Form der Zeit. Das visuelle Objekt auf der Bühne scheint Zeit in sich aufzuspeichern. Aus dem Zeitverlauf wird ein continuous present, um mit Robert Wilsons Vorbild Gertrude Stein zu sprechen. Theater ähnelt sich einer kinetischen Skulptur an, wird Zeitskulptur. (Lehmann 2008, S. 331)

Mit Constanze Becker und Ulrich Matthes stehen zwei verschiedene *Skulpturen* auf der Bühne. In den folgenden Abschnitten zu Michail Bachtins Begriff der Chronotopoi und Henri Bergsons Philosophie der *durée* werden zwei unterschiedliche Ansätze vorgestellt, die Beziehungen zwischen den Spielenden als Performativ der Hervorbringung von Zeitlichkeiten des Theaters zu beschreiben.

6.1 Chronotopoi der Begegnung in *Onkel Wanja* am Deutschen Theater, Berlin

Michail Bachtin verbindet die Erfahrbarkeit von Dauer mit einer Philosophie des ethischen Erlebens und der Begegnung: Chronotopoi entstehen in mannigfaltiger Weise, jedoch häufig in Kombination mit dem Motiv zwischenmenschlichen Kontakts und kollektiven Handelns. „Die untrennbare Einheit der Zeit- und Raumbestimmungen hat im Chronotopos der Begegnung einen äußerst exakten, formalen, nahezu mathematischen Charakter“ (Bachtin 2008, S. 21). Laut Michael C. Frank und Kirsten Mahlke versteht Bachtin seine chronotopischen Romananalysen als „Beinahe-Metaphorik“ des Begriffs Raumzeit (Bachtin 2008, S. 215).

Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen wollen wir als Chronotopos („Raumzeit“ müßte die wörtliche Übersetzung lauten) bezeichnen. Dieser Terminus wird in der mathematischen Naturwissenschaft verwendet; als man ihn einführte und begründete, stützte man sich auf die Einsteinsche Relativitätstheorie. Der spezielle Sinn, den dieser Terminus innerhalb der Relativitätstheorie erhalten hat, ist für uns hier jedoch nicht von Relevanz; wir übertragen ihn auf die Literaturwissenschaft fast (wenn auch nicht ganz) wie eine Metapher. Für uns ist wichtig, daß sich in ihm der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raumes) ausdrückt. (Bachtin 2008, S. 7)

Räumliche und zeitliche Merkmale verschmelzen im künstlerischen Chronotopos. Die Zeit wird auf künstlerische Weise sichtbar gemacht, indem sie als räumliche Bewegung

erscheint. Zeitliche Verläufe und räumliche Intensitäten bringen sich gegenseitig hervor: „Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert“ (Bachtin 2008, S. 7).

Bachtin beginnt die Analyse mit dem antiken Abenteuerroman. Er beschreibt raumzeitliche Formationen, die im Hinblick auf die Figur des monologischen Helden von Interesse sind. Denn – wie der monologische Held – sind Raum und Zeit des Abenteuerromans rein funktional. Sie bilden den Hintergrund, vor dem sich der monologische Held bewegt. Raum und Zeit verändern den Helden nicht. Und der Held verändert Raum und Zeit nicht. Er geht unberührt aus ihnen hervor.

Die Liebe zwischen dem Helden und der Heldin ist von Anfang an über jeden Zweifel erhaben und bleibt den ganzen Roman hindurch *absolut unverändert*; auch die Keuschheit der beiden bleibt bewahrt, und die Heirat am Schluß des Romans schließt sich *nahtlos* an das Aufflammen der Liebe zu Beginn des Romans an, als ob die Ehe bereits am Tag nach der ersten Begegnung geschlossen würde. [...] Hier gibt es eine völlige Kluft zwischen zwei Momenten der biographischen Zeit, die im Leben der Helden und ihren Charakteren keinerlei *Spur* hinterlässt. (Ebd., S. 13)

Die Zeit des monologischen Helden ist eine äußerliche Zeit. Sie umgibt das Handeln der Helden ohne Berührung. Lediglich der Zufall und plötzliche Ereignisse wirken auf den Helden ein. Unerwartete Schicksalsschläge sowie deren Erleiden oder Bewältigung strukturieren den Roman in eine Abfolge kurzer Abschnitte: eine Nacht, einen Tag, die Dauer einer Wegstrecke. Diese Zeitabschnitte sind äußerlich und technisch organisiert. Der monologische Held bewegt sich in einem abstrakten Chronotopos, in dem Raum, Zeit und Handlung in mechanische Erzählsammenhänge gesetzt sind. Das Menschenbild des antiken Abenteuerromans zeigt monologische und unwandelbare Helden: „Es versteht sich von selbst, daß der Mensch in einer solchen Zeit nur absolut *passiv* und absolut *unwandelbar* sein kann“ (ebd., S. 29).

Die Zeit des dialogischen Helden ist nicht von seinem Körper und den räumlichen Formationen zu trennen, die der Körper mit der Erde eingeht. Bachtins chronotopische Analysen beginnen mit dem antiken Abenteuerroman und enden im 16. Jahrhundert mit den folkloristischen Romanwelten François Rabalais'. Hier beschreibt Bachtin ein kollektives Zeitempfinden, dass mit dem Erleben des dialogischen Helden korrespondiert.

Dieses folkloristische Motiv einer schaffenden und produktiven Zeit, ist die Zeit der ackerbaubetriebenden Vorklassengesellschaft. Es ist die Zeit kollektiver Landarbeit.

Hier bildete sich ein Zeitempfinden heraus, das die Grundlage für die Gliederung und Gestaltung der Zeit des sozialen Alltags, der Feste und der Riten bildete, die mit dem Zyklus der Landbearbeitung, mit den Jahreszeiten und den Perioden des Tages, mit den Wachstumsstadien der Pflanzen und des Viehs zusammenhängen. [...] Diese Zeit ist eine kollektive Zeit; sie wird ausschließlich nach den Ereignissen des *kollektiven* Lebens differenziert und gemessen. Alles, was in dieser Zeit existiert, existiert nur für das Kollektiv. Eine individuelle Reihe des Lebens hebt sich noch nicht ab (die innere Zeit des individuellen Lebens gibt es noch nicht; das Individuum lebt ganz im Außen, im kollektiven Ganzen). (Bachtin 2008, S. 140)

Das hier beschriebene Zeitempfinden hebt sich nicht gegen den Hintergrund einer kontinuierlichen Dauer oder eines gegebenen Raumes ab. Es entsteht in einem gemeinschaftlichen Sich-Abarbeiten an der Erde und dem Ackerboden. Diese Zeit ist räumlich. Sie entsteht konkret als örtliche Dauer. Das folkloristische Leben verschmilzt in den Rhythmen und Intervallen der Landarbeit. Die romanhafte Darstellung der Natur und die Darstellung des Bewusstseins gehen gleichermaßen in diesen Bildern auf. In der Mitte dieser Bilder erscheinen die Körper der Landarbeiter. An ihnen spielen sich Ort und Zeit der Erzählung ab. Sie bilden die Zentren der Chronotopoi und richten den Zeitverlauf nach vorne. Indem das Handeln den ökologischen Abläufen folgt, ist es auf die Zukunft gerichtet. Die Sorge gilt der kommenden Ernte, dem kommenden Wetter und dem nächsten Arbeitstag. So entsteht eine zirkulierende Bewegung der treibenden Kräfte: Treibt der Ackerbau die Menschen in die kollektive Zeit der Landarbeit, oder Treiben die Menschen den Ackerbau durch Saat und Ernte in die Zukunft? In dieser zirkulierenden Eingebundenheit bringen sich Körper, Raum und Zeit des folkloristischen Romans gegenseitig hervor. Zeiterfahrungen im folkloristischen Roman korrespondieren mit dem Erleben des dialogischen Helden. Der Körper, der Raum und die Zeit des dialogischen Helden sind in eine autopoetische Zirkulation eingebunden.

Eine Übertragung auf theaterspezifische Zeitlichkeiten liegt durchaus in Bachtins Blickfeld. Er weist darauf hin, dass Chronotopoi der Begegnung nicht nur in der Literatur anzutreffen sind, sondern auch in anderen Bereichen der Kultur. Hierzu zählen für ihn

politische und religiöse Rituale (vgl. ebd., S. 22), deren Aufführungscharakter von Bachtin betont wird.

Im Aufeinandertreffen von Constanze Becker und Ulrich Matthes entstehen Chronotopoi, die gleichzeitig monologische und dialogische Züge tragen. So werden diskontinuierliche Effekte auf der Ebene der Spielformen hervorgerufen. Die monologischen Züge der äußeren und bestehenden Zeit, des Hintergrundes und der Unwandelbarkeit des Helden werden mit dem Figurenspiel von Ulrich Matthes exponiert. Dagegen steht ein Zeitempfinden, das von dem Körper von Constanze Becker nicht zu trennen ist. Es wird von diesem Körper hervorgebracht. Diese Asymmetrie durchzieht ihre Begegnung. Sie arbeiten sich gerade nicht gemeinsam an der Theatersituation ab. Gleichzeitig entsteht ein Gefühl geteilter Dauer im Verlauf der Aufführung. Tobias Hockenbrink hat diesen Effekt beschrieben und macht ihn dafür verantwortlich, dass überhaupt ein Mitgefühl für die Figur Onkel Wanja entsteht (Hockenbrink 2014, S. 163). Henri Bergsons Philosophie der *durée* und seine Ausführungen über das Rudel-Werden beschreiben Dauer unterhalb und jenseits von Intentionalität und subjektiver Handlungsmacht. Sie werden im Folgenden dargestellt und enden mit einem Verweis auf das Hexenbild in Jürgen Goschs *Macbeth*.

6.2 Die *durée* als psychische Erfahrung und kosmische Dauer

Bachtins Beschreibungen beziehen sich auf die Erfahrbarkeit von Zeitlichkeiten. Somit eignen sie sich für die Beschreibung von Theatererfahrungen. Indem Hans-Thies Lehmann sich auf Henri Bergson bezieht, erweitert er die Perspektiven. Bergsons Begriffe stehen für das Ineinandergreifen psychologischer und ontologischer Denkweisen. Lehmann verfolgt Bergson jedoch nur bis zu den Punkten, an denen sich die Schwellen zur Ontologie auftun, das heißt bis zu den Punkten, an denen Bergson die Grenzen der *durée* als psychische Dauer markiert. Diese pragmatische Trennung ist den phänomenalen Bedingungen der Aufführungsanalyse geschuldet. Die Analyse von Aufführungen kann sich nur auf die Erfahrungen beziehen, die die Analysierenden konkret erleben. Die Trennung ist jedoch insofern problematisch, als sich Erfahrung und Ontologie im Denken von Henri Bergson gegenseitig bedingen. Im Folgenden wird bewusst auf Psychologie und Ontologie eingegangen, auch wenn die Nähe zur Erfahrbarkeit hierbei ver-

nachlässigt wird. Diese Vernachlässigung ist jedoch legitim. Denn hier wird Platz für neue Erfahrungen gemacht. Das Denken nichtlinearer und nichtfunktionaler Zeitlichkeiten beruht auf der Veränderbarkeit von Erfahrungen durch die Ontologie.

Bergson geht von einer „Intuition der Dauer“ aus. Diese Intuition ist keine *a priori* gegebene Kategorie des Bewusstseins, sondern eine elementare psychische Erfahrung. Er nennt sie die „intuition originelle“ (Oder 1991, S. XI).

Meiner Meinung nach wird jede Zusammenfassung meiner Ansichten sie in ihrer Gesamtheit verformen und sie dadurch einer Menge Einwände aussetzen, wenn sie nicht das an den Anfang stellt und ständig auf das zurückgreift, was ich als das eigentliche Zentrum meiner Lehre begreife: Die Intuition der Dauer. (Oder, S. XI.)

Bergson entwickelt eine überwiegend psychische und eine überwiegend ontologische Vorstellung der *durée*. In den ersten beiden Untersuchungen dominiert die Vorstellung von der *durée* als psychische Erfahrung. In den zweiten beiden Untersuchungen rückt die Vorstellung unendlich vieler kosmologischer Dauern in den Vordergrund. In beiden Fällen ist entscheidend, Zeit nicht als homogene Rahmung des Kosmos wahrzunehmen, sondern als Element der Lebendigkeit. Als ontologische Bestimmung ist diese Setzung nachvollziehbar, es fällt jedoch schwer, sie aus einem funktional geprägten Alltag heraus zu akzeptieren.

Es fällt uns aber unglaublich schwer, uns die Dauer in ihrer ursprünglichen Reinheit vorzustellen; und das kommt zweifellos daher, daß nicht allein wir dauern: die äußeren Dinge, so scheint es, dauern gleich uns, und die Zeit, von diesem Gesichtspunkt aus gesehen, gewinnt ganz das Aussehen eines homogenen Mediums. Nicht nur erscheinen die Momente dieser Dauer als einander äußerlich, wie Körper im Raum, sondern die von unseren Sinnen perzipierte Bewegung ist gewissermaßen das greifbare Zeichen für eine homogene und meßbare Dauer. Ja, noch mehr; die Zeit tritt in die Formeln der Mechanik, in die Berechnungen des Astronomen und selbst des Physikers in quantitativer Form ein. Man mißt die Geschwindigkeit einer Bewegung, und das schließt ein, daß die Zeit auch ihrerseits eine Größe ist. (Bergson 2016, S. 82)

Um die *durée* erfahrbar zu machen, bedarf es einer Destruktion des geläufigen Zeitverständnisses und einer Modulation des Bewusstseins (Oder 1991, S. XVI). Mit dieser

Destruktion beginnt Bergson in *Zeit und Freiheit*: Er bringt ein Argument hervor, das ebenso einfach wie verblüffend ist: Er fragt danach, was passiert, wenn man auf einen Uhrzeiger schaut, der im Sekundentakt über das Ziffernblatt einer Uhr kreist. Der voranschreitende Zeiger zeige mitnichten eine Dauer an. Verfolgte man den Zeiger und zählte die Sekunden mit, so verfolgte man lediglich eine simultane Abfolge. Aber außerhalb des Bewusstseins gäbe es immer nur die momentane Lage des sich bewegenden Uhrzeigers: Von den vergangenen Lagen bleibe nichts erhalten (Bergson 2016, S. 83). Stattdessen vollziehen sich Organisations- und Durchdringungsprozesse im Inneren des Bewusstseins und bilden die eigentliche Dauer. Das Bewusstsein stellt sich vor, was Bergson „die vergangenen Schwingungen des Uhrzeigers nennt“ (Bergson 2016, S. 82), und perzipiert gleichzeitig die aktuellen Bewegungen. Stellte man sich vor, das Bewusstsein für einen Moment abzuschalten, so gäbe es nur noch den aktuellen Stand des Uhrzeigers. Die „vergangenen Schwingungen des Uhrzeigers“ haben keinen Ort, an dem sie aufrechterhalten werden. Stellte man sich vor, die Uhr abzustellen, so blieben die heterogenen Schwingungen des Bewusstseins erhalten. Sie verlören jedoch ihre sensomotorische Beziehung zu dem Uhrzeiger. Die Wahrnehmung von Dauer ist nicht die Wahrnehmung eines äußeren, homogenen Raumes. Es ist ein Erleben des Gedächtnisses, das sich in einer sensomotorischen Beziehung zur Gegenwart entfaltet.

Die *durée* ist demnach wesentlich psychisch (Oder 1991, S. XV) – so der Erkenntnisstand am Ende des Essays *Zeit und Freiheit*. Ganz ohne ontologische Implikationen kommt dieses Denken jedoch nicht aus. Die *durée* lässt sich nicht allein als Erfahrung beschreiben. Sie geht aus einem Bewusstsein hervor und wird als Leistung des Gedächtnisses verstanden. Diese Bedingungen führen zu Bergsons typischem Ineinandergreifen von psychologischer Erfahrung und ontologischem Verstehen. In *Materie und Gedächtnis* ist die Psychologie nur noch eine Schwelle zur Ontologie – ein Sprungbrett, von dem aus man in das Sein eintauchen kann (Deleuze 2007, S. 100).

Die Metapher des Kegels. Dauer und Werden

„Sich etwas in Erinnerung rufen.“ – Mit dieser Redewendung geht leicht eine Täuschung einher. Die Täuschung besteht darin, dass nicht etwas Vergangenes hervorgerufen wird, sondern etwas Gegenwärtiges (Deleuze 2007, S. 82): ein Bild, ein Klang, ein

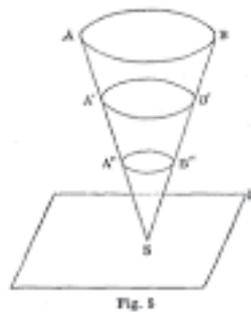
Gefühl oder eine Komposition. Diesen Elementen haftet jedoch etwas Vergangenes an, und die Erfahrung legt den Eindruck nahe, dass es sich eben um Vergangenes handelte. Die Schwierigkeiten entstehen, weil die Redewendung *Sich etwas in Erinnerung rufen* zwei Ordnungen in problematischer Weise miteinander vermischt: die psychologische Erfahrung und das ontologische Verstehen.

Ein ähnliches Problem entsteht mit der Frage nach dem Ort, an dem sich Erinnerungen erhalten. Das Gehirn liegt auf der Linie der Objektivität. Damit ist gemeint, dass die Bestimmbarkeit von Reiz-Reaktionszusammenhängen und ihre Lokalisierung in bestimmten Hirnregionen keine Aufschlüsse über das Erleben von Erinnerungen geben. Erinnerung liegt auf der Linie der Subjektivität (Deleuze 2007, S. 82). Diese Absage an die Anatomie besagt jedoch nicht, dass das Erinnern unabhängig von sensomotorischen Zusammenhängen beschrieben werden kann. Henri Bergsons prominente Metapher des Kegels veranschaulicht die Beziehungen zwischen sensomotorischer Gegenwart und dem Weiterleben der Bilder (Bergson 1991, S. 126) im ontopsychischen Apparat. Mit der folgenden Passage löst Bergson die psychologische Täuschung auf, dass Erinnerungsbilder aus der Vergangenheit emporsteigen. Sie verändern vielmehr ihren Status. Ihre virtuelle Gegenwart wird aktualisiert.

Immer wenn es sich darum handelt, eine Erinnerung wiederzufinden, eine Periode unserer Geschichte wachzurufen, haben wir das Bewusstsein von einem Vorgang *sui generis*, durch welchen wir uns von der Gegenwart loslösen, um uns erst einmal ganz allgemein in die Vergangenheit, dann in eine bestimmte Region der Vergangenheit zurückzusetzen: ein probierendes Herumtasten ähnlich wie beim Einstellen eines photographischen Apparates. Unsere Erinnerung bleibt aber dabei noch virtuell; wir machen uns lediglich geschickt, sie zu empfangen, indem wir die geeignete Haltung einnehmen. Nach und nach erscheint sie wie ein dichter werdender Nebel; vom virtuellen geht sie in den aktuellen Zustand über; und je schärfer ihre Umrisse, je fertiger ihre Oberflächen werden, um so mehr neigt sie, die Wahrnehmung nachzuahmen. Aber sie bleibt der Vergangenheit durch ihre Wurzeln in der Tiefe verhaftet, und wenn sie, einmal realisiert, nicht das Gepräge ihrer ursprünglichen Virtualität behielte, wenn sie nicht, obgleich ein gegenwärtiger Zustand, etwas wäre, was grell gegen die Gegenwart absticht, würden wie sie niemals als eine Erinnerung erkennen. (Bergson 1991, S. 127-128)

In dieser Passage wird die Gleichzeitigkeit von zwei Logiken evident: Einerseits die psychologische Erfahrung, die zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem unterscheidet

det, andererseits die ontologische Erkenntnis, dass zwischen Virtuellem und Aktuellem zu unterscheiden ist. Virtualität und Aktualität liegen hierbei gleichzeitig auf der Linie der Gegenwart. In dieser Ontologie besteht eine Gleichzeitigkeit von psychischer Vergangenheit und Gegenwart. Diese voranschreitende Gleichzeitigkeit ist das Werden (ebd.). Im Werden koexistieren Aktuelles und Virtuelles. Eine Erinnerung hervorrufen, ist kein Ruf in die Vergangenheit, es ist ein Öffnen für die Virtualität der Gegenwart (Abb. 2).



Quelle: Bergson 1991, S. 158.

Der auf den Kopf gestellte Kegel bildet die Totalität der angehäuften Erinnerungen im Gedächtnis ab. Die Spitze S bezeichnet den Moment der Gegenwart. In dem Punkt S konzentriert sich das Bild des eigenen Körpers. Die Spitze bewegt sich unaufhörlich vorwärts und berührt unaufhörlich die Ebene E. Die Ebene steht für die gegenwärtigen Vorstellungen zu dem Universum (ebd.). Im Berührungspunkt zwischen dem Punkt S und der Ebene E liegt die sensomotorische Einbindung des Bewusstseins in die Gegenwart. Die Schnittebene AB ist unbeweglich und steht für die Totalität der Erinnerungen. Zwischen dem Punkt S und den dargestellten Schnitten gibt es Platz für Tausende und Abertausende Plateaus. Sie werden durch die Schnitte A'B', A''B'' usw. dargestellt und stehen für unendlich mögliche Wiederholungen des seelischen Lebens.

Das „normale Ich“, von dem Bergson in seinen Erläuterungen spricht (ebd., S. 158), bewegt sich nicht an den extremen Stellen S oder AB. Es bewegt sich zwischen ihnen und nimmt abwechselnd die durch die Schnitte A'B' angedeuteten Stellungen ein. Wenn es sich in den Extremstellen verliert, dann neigt es in der Gegend AB zur Zerstreung und wird Träumer. Konzentriert es sich im Punkt S, so bindet es sich extrem in die ge-

genwärtige Realität ein und antwortet auf sensorische Reize mit motorischen Reaktionen (ebd.).

Bergsons Verständnis der *durée* steht dafür, dass sich ein Erinnerungsbild aus der Virtualität der Schnitte A'B' stets an die Anforderungen der Gegenwart anschmiegt (Deleuze 2007, S. 77) und aus ihr etwas Aktuelles und Gegenwärtiges macht. An die Opposition von Vergangenheit und Gegenwart rücken in gleichzeitiger Koexistenz Virtualität und Aktualität.

Der Reiz durativer Ästhetiken erschließt sich jedoch erst nach einem weiteren Schritt. Das Werden in *Materie und Gedächtnis* ist ein anderes als das Paar-Werden in Deleuzes Bartleby-Text. Ein erster Unterschied besteht darin, dass das Paar-Werden aus einer psychoanalytischen Argumentation entwickelt wurde, um dann zu einer ontologischen Figur zu werden. Das Werden der *durée* geht aus einem ontologischen Argument hervor. Dies führt zur entscheidenden Frage durativer Ästhetik: Ist diese ontologische Kontur gleich der ästhetischen Erfahrung der Form? Beantwortet man diese Frage mit ja, so erhält die ästhetische Erfahrung den Rang einer Schnittmenge zwischen Ontologie und Psychologie. Die ästhetische Erfahrung wird zu einem Sprungbrett in das Sein (Deleuze 2007, S. 100), das kein Sein, sondern ein Werden ist. Ein Werden, in dem erfahrbares Werden und verstehbares Werden koexistieren, einander aufnehmen und abstoßen, einander äußerlich sind, Einheiten und Vielheiten bilden, die als viele und heterogene Dauern das Zeitverständnis Bergsons in *Materie und Gedächtnis* bestimmen.

Diese Verknüpfung zwischen Werden und Dauer (vielen Werdensblöcken und vielen unterschiedlichen Dauern) wird von Deleuze und Guattari in den *Erinnerungen eines Bergsonianers* (Deleuze/Guattari 1992, S. 323-326) am Beispiel des Tier-Werdens gesetzt.

Das Werden produziert nichts als sich selber. Es ist eine falsche Alternative, wenn wir sagen: entweder man ahmt etwas nach oder man ist. Was real ist, ist das Werden selber, der Block des Werdens, und nicht angeblich feststehende Endzustände, in die derjenige, der wird, übergehen würde. Das Werden kann und muß als ein Tier-Werden bestimmt werden, ohne einen Endzustand zu haben, der das gewordene Tier wäre. Das Tier-Werden des Menschen ist real, ohne daß das Tier, zu dem er wird, real ist; auch Anders-Werden des Tieres ist real, ohne daß dieses Andere real wäre. Folgender Punkt

muß erklärt werden: Wieso ein Werden kein Subjekt hat, das von ihm unterschieden wäre; und auch wieso es keinen Endzustand hat, weil sein Endzustand seinerseits nur in ein anderes Werden eingeschlossen ist, dessen Subjekt es ist und das mit dem ersten koexistiert und einen Block bildet. Das ist das Prinzip der Realität, die dem Werden eigen ist (die Bergsonsche Idee einer Koexistenz von sehr unterschiedlichen „Dauern“, die „der unseren“ über- und unterlegen sind und die alle miteinander kommunizieren). (Deleuze/Guattari 1992, S. 324-325)

Um die Argumentation zu Ende zu führen, fehlt noch ein letztes Element. Es zielt darauf, den Affekt (ebd.) den Fängen psychologischer Erfahrbarkeit zu entziehen, ohne ihn gänzlich auf die Seite der Ontologie zu schieben. Der Affekt bildet einen eigenen Schnitt. Dieses Plateau erklärt sich in der Dynamik des Werdens, das beide Seiten unaufhörlich in Affektblöcke ineinander faltet. So entstehen zusätzliche Abstraktionsebenen – oder: Faltung von Faltungen.

Dieser Schnitt versetzt das *Ich* in einen ontologischen Taumel. Nicht weil das *Ich* vom Affekt als einer dem Ich unbekanntem Natur (ebd., S. 328) heimgesucht wird – dies wäre die psychologische Erklärung. Es wird von einer unbekanntem Mannigfaltigkeit (ebd., S. 326) durchlebt und entfaltet. In den *Erinnerungen eines Zauberers* (ebd.) wird deutlich, dass Tier-Werden nicht bedeutet, ein bestimmtes, anvisiertes Tier zu werden. Dies würde bedeuten, den Affekt psychisch zu verorten: das empathische Gefühl ein Wolf zu werden. Wolf-Werden heißt jedoch, das In-der-Meute-Sein (ebd., S. 326) des Tieres, dessen Relata in die Meute anzunehmen. Eine Auswirkung der Kraft der Meute (ebd., S. 328) zuzulassen. Diese Prozesse sind unbestimmt. Sie gehören nicht dem Wolf, nicht dem *Ich*; am ehesten gehören sie der Meute, aber eigentlich gehört die Meute ihnen. Ein Affektblock ersetzt den Begriff der Zeit und überführt ihn in die ungeheure Dauer des Werdens. Hierin liegt Anregung für die Ermittlung der Ungeheuerlichkeit der chorischen Hexenbilder in *Macbeth*. Sie öffnen eine Zeit, die nicht die Zeit der Theater-situation und nicht die Zeit der Illusion ist. Sie verschlagen in einen Affekt des Chor-Werdens, der in der Begegnung zwischen Constanze Becker und Ulrich Matthes gezielt unzugänglich gemacht ist.

In der dritten großen Abhandlung, der *Schöpferischen Evolution* (Bergson 2013), richtet Bergson den Blick auf zeitliche Orte, die dem Erleben vorerst äußerlich sind. Das Uni-

versum wird als universales Zeitgefüge (Deleuze 2007, S. 101) vorgestellt. Dies kann nur gelingen, indem psychologische Erfahrbarkeit in der beschriebenen Weise als Schwelle und Sprungbrett (ebd., S. 99) in die Ontologie eingesetzt wird.

Die Idee einer virtuellen Koexistenz aller Vergangenheits- und Spannungsebenen wird damit auf das ganze Universum fortgeschrieben: Diese Idee verweist nicht mehr allein auf meinen Seinsbezug, sondern auf den Bezug aller Dinge zum Sein. Das Universum scheint das alles besagen zu wollen, ist gleichsam ein ungeheures Gedächtnis. [...] Diese Fortschreibung der virtuellen Koexistenz auf eine unendliche Zahl selbständiger Zeitfolgen wird in der *Schöpferischen Entwicklung* klar und eindeutig, wo das Leben selbst mit einem Gedächtnis verglichen wird und die biologischen Gattungen und Arten den koexistenten Graden dieses lebendigen Gedächtnisses entsprechen. Hier haben wir eine Ontologie, die von einem uneingeschränkten Pluralismus geprägt zu sein scheint. (Deleuze 2007, S. 100)

Mit diesem für den *Bergsonism* typischen Sprung in die Ontologie, reagiert Bergson auf die Veröffentlichung von Albert Einsteins Relativitätstheorie (Deleuze 2007, S. 108). Dieser Schritt hinter die Biegung der Erfahrung (Deleuze 2007, S. 95) wird nötig, um das eigene Erleben als einen relativen Fall unter anderen darstellen zu können, denn „Bewegung gibt es außerhalb meiner in keinem geringeren Maße als in mir selbst; das Ich selbst wiederum ist innerhalb der Dauer nur ein bestimmter Fall unter anderen“ (Deleuze 2007., S. 97).

7. Spielverletzungen: Affekt und Differenz bei Daniel Stern, Jessica Benjamin und Judith Butler

In einer Diskussion zwischen den US-Amerikanerinnen Jessica Benjamin, Psychoanalytikerin, und Judith Butler, Philosophin, wird der Frage nachgegangen, wie die Stabilisierung psychischen Erlebens nach der antiödipalen Suspensierung der Struktur von *Es*, *Ich* und *Über-Ich* gedacht werden kann.⁶⁵ Der philosophische Begriff Anerkennung wird hier als eine psychoanalytische Option verhandelt, zwischenmenschliche Stabilisierungen zu denken. Der Frage, inwiefern Spielbeziehungen als Verhandlung gegenseitiger Anerkennung gedacht werden können, geht die Frage voraus, wie Anerkennung als reziproke Orientierung gedacht werden kann. Dieser Frage gilt das Interesse des Kapitels, das auf eine Verortung der Begriffe Affekt, Affektabstimmung, Vitalität und Inter-subjektivität in zeitgenössischen Diskursen ausgerichtet ist.⁶⁶

In der besagten Diskussion im Jahr 2009 vertrat Jessica Benjamin die These, dass Vitalität eine Schlüsselfunktion in der Konzeption einer Theorie der Inter-subjektivität einnehme. Sie ging davon aus, dass Affekte als Ausdrucksbewegungen von Vitalität eine zentrale Rolle in zwischenmenschlichen Begegnungen spielten. Die Abstimmung von sogenannten Vitalitätsaffekten bildet demnach eine stabilisierende Dynamik. Gelingt es

⁶⁵ Jessica Benjamin: *Tue ich oder wird mir angetan? Ein intersubjektives Triangulierungskonzept*. In: Martin Altmeyer/Helmut Thomä (Hrsg.): *Die vernetzte Seele. Die intersubjektive Wende in der Psychoanalyse*. Stuttgart: J.G. Cotta, 2006. Benjamin legt mit dem Aufsatz *Tue ich oder wird mir angetan? Ein intersubjektives Triangulierungskonzept* eine pragmatische Zusammenfassung und praxisorientierte Weiterentwicklung ihrer Analysen zu einem psychologischen Begriff der „Inter-subjektivität“ in *Fesseln der Liebe*. Frankfurt/M. und Basel: Stroemfeld/Nexus, 4. Aufl. 2009, amer. Erstveröff. bei Pantheon, New York 1988; und *Der Schatten des Anderen*. Frankfurt/M. und Basel: Stroemfeld/Nexus, 2002; amer. Erstveröff. bei Routledge, London/New York 1998, vor. Vorläufer von Benjamins Konzept intersubjektiver Anerkennung finden sich u. a. in Hegels *Kampf um Anerkennung* (Georg W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von J. Hoffmeister. Hamburg: Felix Meiner, 6. Aufl., 1952. Erstveröff. 1807. Zitiert als: Hegel 1.) in Habermas' Dialogphilosophie (Jürgen Habermas: *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1968) und maßgeblich in der entwicklungspsychologisch orientierten Psychoanalyse bei Donald W. Winnicott (Donald W. Winnicott: *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart: Klett-Cotta, 10. Aufl., 2002. Zitiert als Winnicott 1.) und Daniel Stern (Daniel Stern: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*. Stuttgart: Klett/Cotta, 1998).

⁶⁶ Im 9. Kapitel der Untersuchung werden die genannten Begriffe in der Analyse der Performance *Western Society* auf die Theatersituation bezogen.

Interaktionspartnern, affektiv aufeinander eingestimmt zu sein und gleichzeitig Differenz und Unterschiedlichkeit zu signalisieren, entstehen Benjamin zufolge stabilisierende, triangulierende Regulationen (Benjamin 2006, S. 65 ff.). Judith Butler stimmte dieser Vorstellung grundsätzlich zu (Butler 2009, S. 240 ff.). Das Problem bestand für sie in der Frage nach der Verlässlichkeit dieser *antiödipalen* Beziehungen. Denn sie böten keinen Platz für normativ gesetzte Regeln, Gebote oder Gesetze. Zum anderen problematisierte Butler eine paradoxe Beziehung in der Argumentation von Benjamin: Wie kann es gelingen, die Aufmerksamkeit für affektive Abstimmungen und individuelle Bedürfnisse zur Grundlage zwischenmenschlicher Beziehungen zu machen, ohne dass diese Aufmerksamkeit eine normative Gestalt erhält? Jessica Benjamins Vorstellungen basieren auf philosophisch-psychoanalytischen Synthesen, die sie, ausgehend von ihrer klinischen Erfahrung als praktizierende Psychoanalytikerin, in eine Metatheorie der feministischen Psychoanalyse überführte. Sie kombinierte Elemente aus G.W.F. Hegels Dialektik mit dialogphilosophischen Ideen der Frankfurter Schule. So verbindet sie Sozialphilosophie mit entwicklungspsychologischer Forschung. Hier spielen die Studien des Säuglingsforschers Daniel Stern und die Psychoanalyse von Donald W. Winnicott eine hervorgehobene Rolle. In Abgrenzung zu Gilles Deleuzes und Felix Guattaris Ablehnung strukturaler Ordnungen basiert Benjamins Denken in Teilen auf strukturalen Beschreibungen. Die Pointe ihrer triangulierenden Ordnungen besteht darin, dass sie sich situativ zwischen Strukturbildung und Strukturauflösung bewegen. Angesichts dessen verfolgt sie eine konkrete Forschungsfrage: Benjamin fragt nach regulierenden Praktiken zur Rehabilitation der Beziehungen zwischen Analytiker_in und Analysand_in in der psychoanalytischen Praxis. Die gemeinsame Aufgabe bestehe darin, aus der häufig gemeinsam verschuldeten Komplementaritätsfalle herauszufinden.

In komplementär strukturierten Beziehungen verwandelt sich Abhängigkeit in Zwang, wobei es für Beziehungen, die in einer Sackgasse stecken, charakteristisch ist, dass zwanghafte Abhängigkeit beide Partner faktisch in eine Eskalationsspirale von Aktion und Reaktion zwingt. Ein Konflikt kann dann nicht bearbeitet, wahrgenommen, gehalten, vermittelt oder spielerisch gehandhabt werden, sondern wird in Gestalt eines unaufgelösten, auf beiderseitigen Spaltungsmechanismen beruhenden Dauerstreits agiert, wobei einer dem anderen jeweils mit gleicher Münze heimzahlt (nach dem Muster: „Wie du mir, so ich dir“). (Benjamin 2006, S. 69)

Wenn beide Interaktionspartner das Gefühl haben, ihnen werde vom Anderen etwas angetan, ohne zu merken, dass auch sie dem Anderen etwas antun, zeigt sich die wahre Herausforderung für eine „Theorie der Intersubjektivität“ (ebd., S. 70).

7.1 Vitalität, affektive Abstimmung und Differenz bei Daniel Stern, Jessica Benjamin und Judith Butler

Die Analyse beginnt mit einer Hinführung zur Intersubjektivitätsforschung Daniel Sterns. Sterns Begriffe „Vitalitätsaffekt“ und „Affekt Abstimmung“ (Stern 1998) bilden die Grundlage für Jessica Benjamins Argumentation.

In der darwinistischen Affektenlehre werden Affekte als körperliche Expressionen vorgestellt, in denen sich jeweils besondere Qualitäten des Erlebens vollziehen und ausdrücken: Mimische Ausdrucksbewegungen der Freude, Überraschung, Traurigkeit, Furcht, des Zorns, des Ekels, des Interesses und eventuell der Scham sowie deren Kombinationen bilden für Charles Darwin das angeborene Repertoire körperlicher Expressionen.⁶⁷ Darwin fiel auf, dass diese mimischen Bewegungen in verlässlicher Weise emotionalen Zuständen zugeordnet werden können. Da diese Zuordnungen über den heimischen Kulturkreis hinaus zu beobachten waren, ging Darwin von angeborenen Beziehungen zwischen Emotionen und Ausdrucksbewegungen aus. Er nannte diese Ausdrucksbewegungen „kategoriale Affekte“. Vitalitätsaffekte treten nicht in der Kontur ausgestellter Emotionen auf, sondern spielen sich permanent am lebendigen Körper ab (Stern 1998, S. 83). Lebendigkeit bewegt den Körper.

„Vitalitätsaffekte“ fügen sich in diese allgemein bekannten Affekttheorien [die darwinsche Affektenlehre] nicht recht ein; deshalb müssen wir, um sie zu kennzeichnen, einen neuen Begriff einführen. Dennoch handelt es sich bei den Vitalitätsaffekten zweifellos um Gefühle, die Bestandteil des affektiven Erlebens sind. Wir wollen versuchen, sie mit Hilfe dieses neuen Begriffs von den herkömmlichen oder Darwinschen *kategorialen Affekten* wie Wut, Freude, Traurigkeit usw. zu unterscheiden. Vitalitätsaffekte treten so-

⁶⁷ Erika Fischer-Lichte führt die Beschreibung kategorialer Affekte in *Theaterwissenschaft – Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. Tübingen/Basel: A. Francke, S. 125, nicht auf Darwin, sondern auf Athanasius Kircher: *Musurgia universalis*. Rom: Corbelletti, 1650, zurück und nennt als solche: Liebe, Trauer oder Schmerzausbruch, Freude oder Freudenausbruch, Wut oder Entrüstung, Mitleid oder Rührung, Furcht oder Niedergeschlagenheit, Vorgenuss oder Kühnheit und Bewunderung.

wohl in Verbindung mit kategorialen Affekten als auch ohne diskrete Affekte auf. (Ebd., S. 86)

Die Atmung, das Hungrigwerden, die Verdauung, das Einschlafen, das Aufwachen, das *Gedankenhaben* und das *Gedankenmachen*, das Erleben von Emotionen und das Unterdrücken von Emotionen vollziehen sich in körperlichen Bewegungen. Susanne Langer⁶⁸ beschreibt das permanente Auftreten dieser Codierungen als manifeste und latente Reaktionen der Psyche und des Körpers. Vitalität drückt sich in Bewegungen aus.

In welchem Verhältnis stehen Vitalität und Intersubjektivität? In Fortführung George Herbert Meads sieht Stern das entscheidende intersubjektive Potential darin, psychische Zustände teilen zu können (ebd.).⁶⁹ Während Mead das Teilen intentionaler Absichten und Motive in geteilten Handlungen beschreibt, sieht Stern die entscheidende Dimension darin, sich Menschen in Vitalitätsaffekten aufeinander abstimmen. Das Teilen des Erlebens von Vitalität geht den geteilten Handlungen Meads voraus (Stern 1998, S. 206). Stern geht von der entwicklungspsychologischen Beobachtung aus, dass ein Säugling Vitalisierungen im Verhalten der Eltern erlebt und wahrnimmt, noch bevor intentionale Handlungen erkannt werden können. „Wie der Erwachsene den Tanz nimmt der Säugling seine soziale Welt in erster Linie als Welt der Vitalitätsaffekte wahr, bevor sie sich zu einer Welt formaler Handlungen entwickelt“ (ebd., S. 83).

Wie treten Vitalitätsaffekte in Erscheinung? An welchen Merkmalen werden sie beschrieben? Zum einen treten sie in der Dynamik kategorialer Affekte auf. Zum anderen agieren sie vollkommen unabhängig von ihnen. In beiden Fällen besteht ihr Merkmal in der Art und Weise, wie etwas erlebt wird. Sie bestimmen die Dynamik von körperlichen Bewegungen, die universell als Ausdrucksbewegungen verstanden werden.

Vitalitätsaffekte treten sowohl in Verbindung mit kategorialen Affekten als auch ohne diskrete Affekte auf. Betrachten wir als Beispiel einen „Ausbruch“ der Wut oder Freude, ein Überfluten mit Licht oder eine sich beschleunigende Gedankenfolge, eine durch Musik ausgelöste Woge unermeß-

⁶⁸ Stern bezieht sich auf Susanne Langer: *An Essay on Human Feeling*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.

⁶⁹ Stern bezieht sich u. a. auf Clowyn Trevarthen: *Descriptive analysis of infant communicative behavior*. In: H.R. Schaffer (Hrsg.): *Studies in mother-infant interaction*. London: Academic Press, 1977, S. 227-270.

licher Gefühle oder eine Drogeninjektion: sie alle werden unter Umständen wie ein „Ansturm“ erlebt. Sie haben vergleichbare neuronale Feuerungsraten, wenn auch in unterschiedlichen Teilen des Nervensystems. Die Gefühlsqualität jeder dieser einander ähnlichen Veränderungen entspricht dem, was ich als den Vitalitätsaffekt des „Ansturms“ bezeichne. (Stern 1998, S.86)

Die Art und Weise des Erlebens wird mithilfe von Adjektiven beschrieben, die zeitliche Dynamiken als Merkmale von Vitalitätsaffekten greifbar machen: aufwallend, verblasend, flüchtig, explosionsartig, anschwellend, abklingend, berstend, sich hinziehend (ebd.). Stern geht davon aus, dass ein Säugling Vitalitätsaffekte teilen kann, noch bevor er eine formale Handlung als solche erkennt. Der Griff der Mutter nach einer Windel (ebd., S. 87) erhält seine Relevanz über die Art und Weise, wie der Griff vorgenommen wird. Schnell und hektisch oder langsam und sorgsam, explosionsartig oder sich hinziehend. Im Marionettentheater, so Stern, erlebe das Publikum viel eher die Art und Weise, wie eine Puppe empfinde, als was sie empfinde:

Die Ausdrucksfähigkeit der Vitalitätsaffekte lässt sich mit der eines Marionettentheaters vergleichen. Die Puppen haben wenig oder gar keine Möglichkeit, kategoriale Affekte durch mimische Signale zum Ausdruck zu bringen, und ihr Repertoire an konventionalisierten Gesten oder Haltungen als Affektsignale ist zumeist kümmerlich. Dennoch können wir die verschiedenen Vitalitätsaffekte an den Aktivierungskonturen erkennen, die sich in der Art, wie sie sich allgemein bewegen, abzeichnen. Meistens sind die Charaktere der einzelnen Puppen weitgehend durch bestimmte Vitalitätsaffekte definiert: die eine wirkt lethargisch, Arme und Beine baumeln schlaff herunter, sie lässt den Kopf hängen; eine andere ist kraftvoll, eine dritte schließlich unbeschwert und heiter. (Stern 1998, S. 86-87)

Die Aktivierungskontur der Bewegung kennzeichnet Verhalten und Empfindungsweisen. Sie begleitet das Handeln und Empfinden als deren zeitliche und dynamische Art und Weise. Als solche kann die Aktivierungskontur von einer bestimmten Handlung oder einem bestimmten kategorialen Affekt losgelöst und als Merkmal der Vitalität geltend gemacht werden.

Da nun geklärt ist, wie Vitalitätsaffekte erkannt werden können, besteht die nächste Frage darin, wie die Abstimmung von Vitalitätsaffekten zu erkennen ist. Welche Merkmale stehen für das geteilte Erleben von Vitalität? Der Begriff *Affekt Abstimmung* bezeichnet das Phänomen, dass Vitalitätsaffekte von einem Lebewesen auf ein anderes

Lebewesen übergehen können. Hierin besteht eine Ähnlichkeit zu den kategorialen Affekten. Wie die Emotionen der Freude, der Furcht, des Zorns etc. scheinen Vitalitätsaffekte „ansteckend“ (ebd., S. 198 ff.) zu sein.

Ein neun Monate altes Mädchen gerät beim Anblick eines Spielzeugs in helle Aufregung und streckt die Hand nach ihm aus. Als sie es ergreift, lässt sie ein verzücktes, stolzes „Aaaah!“ vernehmen und blickt ihre Mutter an. Die Mutter erwidert den Blick, zieht die Schultern hoch und führt mit dem Oberkörper einen prächtigen Shimmy auf, wie eine Go-go-Tänzerin. Der Shimmy dauert nur etwa so lange wie das „Aaaah“ des Mädchens, ist aber von der gleichen Erregung, Freude und Intensität erfüllt. (Stern 1998, S. 200)

Hier scheint nicht nur die Freude des kleinen Mädchens auf die Stimmung der Mutter überzuschlagen, sondern auch der gleiche Grad von Erregung und Intensität des Affekts. Es scheint sowohl eine Abstimmung des kategorialen Affekts vorzuliegen als auch eine im Hinblick auf den Grad der Vitalität, die in diesem Affekt zu Tage tritt. Das Beispiel veranschaulicht den inter- oder transmodalen Charakter der Affekt Abstimmung (ebd., S. 217). Die Mutter ahmt das Kind nicht nach. Sie ahmt nicht den Laut Aaah nach, indem sie selbst ein Aaah ausruft. Sie erwidert die Intensität und Dauer des Ausrufes in Form der körperlichen Bewegung eines Shimmys. Der Wechsel des Ausdrucksmediums, bei gleichzeitiger Abstimmung von Intensität und Dauer, gilt als Anhaltspunkt dafür, dass die Mutter vom Erleben ihrer Tochter angesteckt wurde. Hätte die Mutter das *Aaah* nachgeahmt, läge für Stern keine Affekt Abstimmung vor.

Abstimmung und Nachahmung von Vitalitätsaffekten werden anhand des Kennzeichens der Inter- oder Transmodalität (ebd.) unterschieden. Die Nachahmung vollzieht sich in der körperlichen Imitation einer Ausdrucksbewegung. Die Mutter ahmt einen verbalen Laut, eine Bewegung des Kopfes oder ein Lächeln nach und suggeriert damit die Partizipation am Erleben des Säuglings.

Die Abstimmung wird hingegen an der modalen Umwandlung einer Ausdrucksbewegung festgemacht. Die Mutter imitiert nicht die Bewegungen des Säuglings, sie gibt deren Intensität und Dauer eine neue Gestalt. Zum Beispiel in einer in Bezug auf Dauer und Intensität korrespondierenden Bewegung des Körpers.

Ein zehn Monate altes Mädchen findet beim Puzzlespiel endlich ein passendes Stück. Sie schaut die Mutter an, wirft den Kopf hoch in den Nacken und holt in ihrem Überschwang so kraftvoll mit dem Arm aus, daß sie fast den Bodenkontakt verliert. Die Mutter sagt, „Ja, so ein tolles Mädchen!“ Das „Ja“ wird durch ein explosives Crescendo, in dem das Ungestüm des Mädchens nachklingt, stark betont. (Stern 1998, S. 202)

Hier liegt eine inter- bzw. transmodale Umwandlung des Affekts vor. Die überschwängliche Bewegung mit dem Arm wird in einem explosionsartigen Ausruf der Mutter beantwortet.

Insgesamt geht Stern von drei Merkmalen der Affektabstimmung aus: von Intensität, einem Zeitmuster und der transmodalen Umwandlung der Gestalt (ebd., S. 218).

1. Das Intensitätsniveau. Die Intensität einer Ausdrucksbewegung wird in eine andere Modalität des Ausdrucks überführt. Zum Beispiel wird die Intensität einer körperlichen Bewegung in die Intensität eines stimmlichen Ausrufs umgewandelt.

2. Das Zeitmuster. Das Zeitmuster ist in vier Kennzeichen zu unterscheiden. Die Intensitätskontur, den Takt, den Rhythmus und die Dauer. Die Intensitätskontur wird spürbar, wenn Veränderungen der Intensität zeitgleich erfolgen, zum Beispiel wenn die stimmliche Kraft der Mutter mit der körperlichen Kraft des Kindes einhergeht und sich korrespondierende Temposteigerungen oder Verlangsamungen feststellen lassen. Taktschläge werden als Abstimmungssignal gelesen, wenn zum Beispiel das Kopfnicken der Mutter mit Armbewegungen des Kindes im gleichen Takt vollzogen wird.

Wenn unterschiedliche Akzente, Temposteigerungen oder Verlangsamungen in gegenseitiger Abstimmung auftreten, spricht Stern vom Rhythmus als Kennzeichen der Abstimmung:

Ein neun Monate alter Junge haut auf ein weiches Spielzeug los, zuerst ein bißchen wütend, allmählich aber mit Vergnügen, voller Spaß und Übermut. Er entwickelt einen stetigen Rhythmus. Die Mutter fällt in diesen Rhythmus ein und sagt, „kaaa-bam, kaa-bam, wobei das „bam“ auf den Schlag fällt und das „kaaa“ die vorbereitende Aufwärtsbewegung und das erwartungsvolle Innehalten des Arms vor dem Schlag begleitet. (Stern 1985, S. 201)

Halten Mutter und Kind eine Ausdrucksbewegung über eine Zeitspanne, zum Beispiel den oben beschriebene Shimmy und das Aaaaah des Mädchens, so liegt hier noch nicht

das Kennzeichen der Dauer vor. Geteilte Dauer wird erst in Kombination mit dem Teilen eines Rhythmus, Takts oder der Kontur zu einem Merkmal der Abstimmung.

3. *Gestalt und transmodale Umwandlung*. Die Gestalt ist im Gegensatz zur Intensität und dem Zeitmuster ein qualitatives Merkmal. Damit ist gemeint, dass es sich um die kinetische und taktile Fähigkeit handelt, die Gestalt einer Bewegung transmodal umwandeln zu können. Intensitätsniveau und/oder Zeitmuster werden von der Bewegung abstrahiert und in eine andere Modalität überführt. Die angegebenen Beispiele führen die transmodale Umwandlung vor Augen.

7.2 Verletzung und Stabilisierung in der Diskussion zwischen Jessica Benjamin und Judith Butler

Jessica Benjamin beginnt ihre Kritik an Sigmund Freuds ödipaler Stabilisierung mit einer These über die Entstehung der triadischen Struktur.

Ich stimme zu, dass man in manchen klinischen Fällen davon sprechen kann, der Patient müsse seine (inestuösen) Wünsche aufgeben und die bittere ödipale Wahrheit anerkennen: dass die begehrte Mutter selber begehrt und den Vater gewählt hat; diese Anerkennung könnte in der Tat bedeuten, sich dem Dritten in gewisser Weise hinzugeben (Kristeva 1987). Ich respektiere auch die von Aron (1995) übernommene Auffassung Brittons (1988, 1998), die intersubjektive Position des Subjekts bilde sich strukturell in der triangulierenden Beziehung des Kindes zu zwei interagierenden Personen (die nicht unbedingt Vater und Mutter sein müssen), denen es zuschaut. Aber ohne dass die Dyada bereits einen Raum für die dritte Person bereithalten würde, ohne dass der Vater mit dem Kind ebenfalls dyadisch verbunden wäre, könnte er die Funktion des wirklichen Dritten nicht übernehmen. Ohne diesen virtuellen Raum würde der Vater zum Verfolger und Eindringling und eben nicht zum Vertreter des Symbolischen, zu jener Identifikationsfigur oder jenem anderen, den beide – Mutter und Kind – lieben und miteinander teilen. (Benjamin 2006, S. 73)⁷⁰

Ihre These besagt, dass Triangulierungen als psychische Kapazitäten des Ausgleichs, der Kommunikation, Reflexion und Verhandlung von individuellen Bedürfnissen in

⁷⁰ Benjamin bezieht sich auf Julia Kristeva: *Freud and love*. In: Dies.: *Tales of love*. New York: Columbia University Press, 1987; Lewis Aron: *The internalized primal scene*. *Psychoanal Dialogues* 5:1995, S. 195-237; und Ron Britton: *The missing link. Parental sexuality in the oedipus complex*. In: R. Schafer (Hrsg.): *The contemporary Kleinians of London*. Madison, CT: International University Press, 1988, S. 242-258; sowie Ron Britton: *Belief an imagination*. London/New York: Routledge, 1998.

zwischenmenschlichen Beziehungen aus der frühen Mutter-Kind-Beziehung erwachsen. Hierbei ist nicht entscheidend, dass es sich um die leibliche Mutter und ihr Kind handelt. Es ist gut denkbar, dass eine Beziehungsperson und das Kind diese Kapazitäten hervorbringen. Entscheidend ist, dass triangulierende Verhandlungsräume aktiv geschaffen werden müssen.

Das Dritte ist *per definitionem* nur dann verwendbar, wenn es von Zweien geteilt wird. Deshalb behaupte ich, dass Triangulierung nicht erst durch den Vater (oder eine andere im buchstäblichen Sinne „dritte Person“) eingeführt wird. Sie entstammt überhaupt nicht dem Freudschen Beziehungsdreieck, wo der ödipale Vater als Vertreter des Inzestverbots und der Kastrationsdrohung erscheint. Entscheidend ist vielmehr, dass der Raum des Dritten zunächst von der Mutter (oder der primären Bezugsperson) geschaffen werden muss: indem sie in der Lage ist, die Spannung zwischen sich selbst als Subjekt mit eigenen Wünschen und eigenem Bewusstsein auf der einen Seite, den Bedürfnissen des Kindes auf der anderen Seite aufrechtzuerhalten. (Benjamin 2006, S. 73)

Das „Dritte in der Gemeinschaft“ und die „Gemeinschaft im Dritten“

Das Konzept von Jessica Benjamin sieht das gleichzeitige Wirken von zwei Dimensionen gegenseitiger Bezogenheit vor. Die erste Dimension beginnt mit der angeführten Hingabe an den Prozess der Gegenseitigkeit. Diese Hingabe ermöglicht einen mentalen Raum der Reflexion. Zwischenmenschliche Spannungen, die aus der Unterschiedlichkeit von Bedürfnissen, Wünschen und Anliegen entstehen, können hier reflektiert werden. Die reflektierte Artikulation von eigenen Interessen und Präferenzen bildet eine Praxis der Gegenseitigkeit, die stabilisierend und regulierend, als das *Dritte in der Gemeinschaft* wirken.

Denn im triadischen Raum halten wir uns am Dritten nicht fest, wir geben uns ihm hin (surrender), um einen glücklich gewählten Begriff von Ghent (1990) zu übernehmen. Diesen Gedanken weiter denkend, könnte man sagen, das Dritte sei etwas, dem wir uns hingeben, und Triangulierung sei jener mentale Raum für Intersubjektivität, der Hingabe ermöglicht oder durch Hingabe entsteht. Hingabe bedeutet für mich in gewisser Weise, sich dem anderen zu überlassen, schließt also die Fähigkeit des Selbst ein, den Blick des anderen einzunehmen, und von dessen Perspektive bzw. dessen Realität auszugehen. Insofern verweist Hingabe auf Anerkennung: Wer sich hingibt, ist fähig, die innere Verbindung zu einem anderen aufrechtzuerhalten, während er dieser Eigenständigkeit und Unterschiedenheit zugesteht. Insofern

bedeutet Hingeben auch, sich von jeder Absicht zu Kontrolle oder Nötigung freizumachen. (Benjamin 2006, S. 68)⁷¹

Hingabe bedeutet nicht, sich dem Anderen unterzuordnen, ihm blind zu folgen und die eigenen Interessen zu verleugnen. Gemeint ist nicht die bedingungslose Hingabe an den Anderen. Gemeint ist die Hingabe an den Prozess der Gegenseitigkeit, und das heißt die Hingabe an die alltägliche Aushandlung von Einstimmung und Differenz.

Die Fähigkeit, innerlich seiner selbst gewahr zu bleiben und die Spannung auszuhalten, die sich daraus ergibt, dass sich die eigenen Bedürfnisse von denen des Patienten unterscheiden, während man auf ihn eingestimmt bleibt – diese Fähigkeit bildet die Grundlage für das, was ich das „sittliche Dritte“ oder das „Dritte in der Gemeinschaft“ nenne. (Ebd., S. 74)

Hier setzt ein Kritikpunkt von Judith Butler ein. Sie argumentiert, dass das Aufspüren eigener Bedürfnisse und Präferenzen in der Einstimmung auf ein Gegenüber stets gefährdet ist. Tatsächlich benötigen die Interaktionspartner das stabilisierende Dritte, um die eigene Position aufrechterhalten zu können. In *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen* (2009) stellt Judith Butler die emanzipatorischen Fähigkeiten des Einzelnen, sich seiner Selbst in der Einstimmung mit dem Gegenüber gewahr zu bleiben, in Frage. Ihre Kritik geht auf G.W.F. Hegels Begriff des Außer-sich-Seins⁷² zurück.

Er [Hegel] behauptet, dass, was auch immer Selbstbewusstsein ist, was auch immer das Selbst ist, nur über Reflexion seiner selbst in einem Anderen zu sich selbst finden wird. Um es selbst zu sein, muss es den Selbstverlust durchlaufen; und wenn es diesen durchlaufen hat, wird es nie zu dem „zurückgeführt“, was es war. [...] Der Andere bietet die Möglichkeit, dieses Selbstwissen sowohl zu sichern als auch zu untergraben. Was jedoch klar wird, ist, dass das Selbst nie frei vom Anderen zu sich selbst zurückkehrt, dass seine „Relationalität“ dafür bestimmend wird, wer das Selbst ist. (Butler 2009, S. 240)

Demnach sieht Butler einen Kurzschluss in Benjamins Argumentation. Indem die Artikulation individueller Bedürfnisse von der stabilisierenden Wirkung symbolischer In-

⁷¹ Benjamin bezieht sich auf Emmanuel Ghent: *Masochism, submission, surrender*. In: *Contemporary Psychoanalysis* 26 (1990), NY, S. 169-211.

⁷² Butler bezieht sich auf: G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes. Kapitel A. Selbstständigkeit und Unselbstständigkeit des Selbstbewusstseins; Herrschaft und Knechtschaft*. S. 145-155.

stanzen abhängig ist, kann sie nicht selbst als stabilisierender Prozess verstanden werden. Wie kann eine stabilisierende Spannung entstehen, in der die Beziehung zwischen Ineinanderfallen und Auseinanderfallen gehalten wird, wenn es gerade die Beziehung ist, die die Identifikation und Bestimmung eigener Bedürfnisse gefährdet? Hier kommen Daniel Sterns Affektabstimmungen ins Spiel. Jessica Benjamin überführt Sterns Ausführungen in eine weiter gefasste Vorstellung „affektiver Resonanzen“. Sie bilden die Grundlage der zweiten Dimension der Einstimmung: „Die Gemeinschaft im Dritten.“

Diese Form des Dritten ist bereits in jenem frühesten, gestisch vermittelten Austausch zwischen Mutter und Kind wirksam, der der so genannten symbiotischen Phase angehört. Ich sehe darin bereits eine Form der Triangulierung und schlage vor, das Prinzip der Affektresonanz, das Mutter und Kind miteinander verbindet und sich buchstäblich in der symbiotischen Einheit konstituiert, die „Gemeinschaft im Dritten“ (one in the third) zu nennen. (Benjamin 2006, S. 76)

Benjamin erweitert Sterns Bestimmungen zu der Abstimmung von Vitalitätsaffekten, indem sie eine Vorstellung gegenseitiger Anpassung entwickelt, die auf der Abstimmung von affektivem Erleben beruht.

Die Urform wechselseitiger Anpassung besteht im Herstellen, Justieren und Reparieren von Interaktionsmustern, die auf affektiver Resonanz beruhen und an denen Mutter und Kind gemeinsam teilhaben. In seiner Auseinandersetzung mit der Säuglingsforschung hat Sander (2002) das der Affektresonanz zugrunde liegende rhythmische Prinzip als „Rhythmizität“ bezeichnet; es ist für ihn eines von zwei Prinzipien menschlicher Interaktion (das andere nennt er „Spezifizität“). Dieses Prinzip hilft uns dabei, die Fähigkeit zur Triangulierung auszubilden, womöglich liefert die rhythmische Erfahrung sogar das Grundmodell für die gemeinsame Erzeugung von Interaktionsmustern, denn sie schafft in der sozialen Welt Kohärenz in der Interaktion mit anderen und nach innen so etwas wie Koordination im organismischen Gefüge. (Benjamin 2006, S. 76)

Ein Beispiel für das Wirken affektiver Anpassungen sieht Benjamin in dem erwiesenen Zusammenhang (ebd.), dass Neugeborene sich schneller auf den Tag-Nacht-Rhythmus der Eltern einstellen, wenn sie nach ihrer eigenen Bedürfnislage gestillt werden und nicht nach einem externen Zeitplan. Anpassung, so interpretiert Benjamin diese Studie, folgt den Regeln der Gegenseitigkeit. Hier wirken Prozesse, die auf der angeborenen Neigung beruhen, symmetrisch auf den anderen zu reagieren, sich auf ihn einzustellen und sich in ihm zu spiegeln. „In Wirklichkeit stellt sich der Säugling darauf ein, dass

sich die Mutter auf ihn einstellt – ganz ähnlich, wie es auch in der Paarbeziehung ist: Wenn der eine loslässt, kann auch der andere loslassen“ (ebd., S. 77). Indem das Erleben der Beziehung in Form affektiver Resonanzen geteilt wird, entstehen stabilisierende, rhythmische Dynamiken. Es wird einsichtig, weshalb Benjamin in affektiven Resonanzen eine Antwort auf Butlers Einwand sieht: Die Beziehung ist als Teilen des Erlebens gedacht. Dieses Teilen hält an, auch wenn die Partner Rückzugsräume nutzen, um eigenen Positionen und Bedürfnissen Platz zu verschaffen. Das Loslassen des Anderen ist die Voraussetzung dafür, sich in der notwendigen Artikulation von Differenz begegnen zu können. In dieser Weise wirken das „Dritte in der Gemeinschaft“ und die „Gemeinschaft im Dritten“: Eine verbindende Spannung entsteht, wenn Differenz und Unterschiedlichkeit in der Einstimmung affektiver Wechselwirkungen artikuliert werden.

Ein weitere Kritikpunkt Judith Butlers besteht in dem Zweifel, dass diese Triaden verlässlich genug seien, um zwischenmenschliche Beziehungen in der Unübersichtlichkeit gegenwärtiger Lebenswelten nachhaltig zu stabilisieren (Butler 2009, S. 237 ff.). Sie befürchtet, dass Benjamin versuche, die Beziehung zwischen zwei Menschen auf ihre Zweisamkeit zu reduzieren. Dies könne, wenn überhaupt, nur im geschützten Raum der psychoanalytischen Situation funktionieren. Im Alltag stünden Beziehungspartner unter dem Einfluss der äußeren Formationen des Dritten. Butler spielt diesen Gedanken an zwei Beispielen durch: Was geschieht, wenn ein Kind eine elterliche Begegnung unterbricht? Was geschieht, wenn ein früherer Geliebter unangemeldet vor der Tür steht? Die Unabänderlichkeit der Vergangenheit, die Unverfügbarkeit der Zukunft und letztlich das Unbewusste selbst, das sich der bewussten Vermittlung und Artikulation entzieht, stellen für Butler Formationen des Dritten dar, die sich nicht ignorieren lassen. „Dies sind sicherlich alles Negativitäten, ja sogar Quellen der Zerstörung, die nicht vollständig bewältigt, aufgehoben oder in die harmonische Musik des Dialogs aufgelöst werden können“ (Butler 2009, S. 237).

Butler zeigt selbst einen Ausweg auf. Den Anderen anzuerkennen, bedeutet anzuerkennen, dass dieser Andere notwendigerweise mit einer Geschichte kommt, die einen selbst nicht im Zentrum hat. „Ich glaube, Benjamin würde sagen, dass man, wenn man anerkennt, dass man nicht im Zentrum der Geschichte des Anderen ist, damit auch schon

Differenz anerkennt“ (ebd., S. 238). Diese Haltung ist der Hingabe an den Prozess der Gegenseitigkeit zuzuordnen und müsste sich Jessica Benjamin zufolge im Zusammenspiel ihrer Triangulierungen regulieren lassen.

Der letzte Kritikpunkt besteht in dem Verweis auf die paradoxe Konstellation, Aufmerksamkeit für affektive Abstimmungen und individuelle Bedürfnisse zur Grundlage zwischenmenschlicher Beziehungen zu machen, ohne davon auszugehen, dass diese Aufmerksamkeit eine normative Gestalt annimmt. Indem Butler auf diese Konstellation aufmerksam macht, fragt sie gleichzeitig nach dem psychischen Ort, an dem sich „Anerkennung“ ereignen soll.

Die Dyade [bei Benjamin: die Gemeinschaft im Dritten] ist ein Ergebnis, keine Voraussetzung. Die Schwierigkeiten, sie zum Laufen zu bringen, rühren zum Teil daher, dass sie innerhalb eines psychischen Horizonts erzeugt wird, der ihr gegenüber im Grunde indifferent ist. (Butler 2009, S. 239)

Für Butler stellen Benjamins Regulierungen ein idealistisches und normatives Handlungskonzept dar. „In Benjamins Aneignung des hegelianischen Begriffs der Anerkennung ist Anerkennung ein normatives Ideal, ein Streben, das die klinische Praxis leitet“ (Butler 2009, S. 216). Benjamin stimmt dieser Kritik insofern zu, als sie nicht von einem gegebenen psychischen Ort ausgeht, an dem sich Anerkennung als psychische Instanz lokalisieren ließe (Benjamin 2006, S. 77). Benjamin hatte ihre Argumentation zuvor mit der These eröffnet, dass der Raum des Dritten von einer Bezugsperson geschaffen werden müsse (ebd., S. 73). Dieses Erschaffen ist nicht als Lernvorgang des Kindes zu verstehen. Es ist als antiödipale Initiation und als Erfahrung von Gegenseitigkeit zu denken.

8. Spielbeziehungen in *Western Society*, Ringlokschuppen, Mülheim 2015, und in Jürgen Goschs *Macbeth*, Düsseldorfer Schauspielhaus 2005

8.1 Western Society

Das Künstlerkollektiv Gob Squad arbeitet seit Beginn der 1990er-Jahre mit gezielten Interaktionen zwischen professionellen Bühnenperformern und spontan involvierten Lai_innen. Das Künstlerkollektiv bereitet sich sorgfältig auf solche Begegnungen vor. Gleichzeitig besteht der typische Witz von Gob Squad darin, nicht zu wissen, wie ihr Gegenüber reagieren wird. In der Performance *Western Society* aus dem Jahr 2013 werden Spielbeziehungen eingesetzt, um zwei unterschiedliche Ensembles zu inszenieren. Ein unvorbereitetes und spontan zusammengesetztes Laienensemble und ein Ensemble professioneller Performer_innen agieren gemeinsam auf der Bühne. Hierbei werden die Lai_innen als affektiver Chor inszeniert und die professionellen Performer_Innen als Individualisten und Selbstdarsteller_innen.

Die Analysen beziehen sich auf eine Aufführung im Mülheimer Ringlokschuppen Ruhr am 12. Juni 2015. Das Konzept sieht ein szenisches Reenactment vor. Es besteht in der Nachstellung des am wenigsten angeklickten Videos der Videoplattform *Youtube*. Die Performance besteht in der Organisation, Herstellung und Durchführung dieses Reenactments. Die professionellen Performer_innen von Gob Squad moderieren diese Vorgänge. Sie erläutern die Spielregeln und inszenieren das Reenactment. Sie exponieren sich hierbei als private Personen, indem sie von eigenen Liebesbeziehungen erzählen und Einblicke in ihr Familienleben geben. Ein Spiel der Performance besteht darin, dass sie sich gegenseitig mit intimen Fragen herausfordern. Die Fragen werden so gestellt, dass sich die Performenden für eine von zwei vorgegebenen Antworten entscheiden müssen. Zum Beispiel wird die Frage gestellt: „One-Night-Stand oder Selbstbefriedigung?“ Um auf diese Frage zu antworten, muss sich der/die herausgeforderte Performer_in für eine der beiden Antwortvorschläge entscheiden. Die Person muss Position beziehen. Sie äußert vor dem Publikum, ob sie sich lieber selbst befriedigt oder einen One-Night-Stand sucht. Andere Fragen lauten zum Beispiel: „Willst Du lieber ein Kind

oder lieber kein Kind?“, „Würdest eher ein häßliches Kind haben wollen oder ein Dummes?“⁷³

Die Vorlage für das Reenactment bildet der Videomitschnitt einer Familienfeier in einem Wohnzimmer „irgendwo am Rande der westlichen Welt“.⁷⁴ Der Witz dieses Videos besteht darin, dass sich die Gäste augenscheinlich langweilen. Sie stehen uninspiriert herum, führen kurze Gespräche und schweigen sich an. Sie gehen lethargisch zum Buffet und setzen sich alleine auf ein Sofa. Für das Reenactement werden die Gäste der Familienfeier aus dem Publikum akquiriert. Sie werden auf die Bühne geführt. Dort sind Möbel und Gegenstände entsprechend der Videovorlage aufgebaut: Ein Sofa, ein Tisch, eine Stehlampe und ein Buffet bilden das Wohnzimmer der Familienfeier. Die unvorbereiteten Partygäste erhalten Kopfhörer. Über die Kopfhörer werden Spiel- und Handlungsanweisungen gegeben. Diese sind nur für die Lai_innen hörbar, nicht die für das Publikum. In der Rekonstruktion der gelangweilten Handlungen aus der Videovorlage entsteht schlagartig Komik. Die gezielten Nachstellungen bewirken einen ironischen Witz. Da die nichtvorbereiteten Darsteller_innen ihre Handlungsanweisungen live über die Kopfhörer erhalten, befinden sie sich in einer Art Wartehaltung. Sie wissen nicht, was als nächstes passiert. Dadurch wirken sie anfangs ungeschickt. Sie stoßen gegen Möbel und kollidieren miteinander. Sie wissen nicht, wie sie sich orientieren können. Diese Orientierungsschwierigkeiten schwinden jedoch, je besser sich die Laien aufeinander einspielen. Hierbei werden sie von den professionellen Performer_innen aktiv gestört. Die Performer_innen überfordern die Lai_innen mit zusätzlichen Aufgaben. Sie übertönen die Handlungen mit eigenen Statements und spielen laute Musik ein. Diese Störungen werden von den Lai_innen mit Witz und Leichtigkeit hingenommen. Anfangs kommunizieren sie über Handzeichen und Blicke. Trotz der Störungen entwickeln sich körperliche und gestische Abstimmungen zwischen ihnen. Sie gewöhnen sich daran, nicht zu wissen, was als nächstes passiert. Sie sind gelassen und reagieren mit fließenden körperlichen Bewegungen aufeinander. Nach einer Weile scheinen räumliche Nähe und körperliche Abstände keine Frage des Blickkontakts mehr zu sein. Es scheint, als organisierten sie sich wie von selbst. Es zwitschert. Jetzt fördern die professionellen

⁷³ Die Fragen wurden im Verlauf der Aufführung am 12.06.2015 gestellt.

⁷⁴ Vgl. <http://ringlokschuppen.ruhr/spielplan/westernsociety/> (Eingesehen am 14.05.2016).

Performer_innen von Gob Squad die gute Laune, indem sie lustige und absurde Situationen zwischen den Spielenden herbeiführen. Die Lai_innen sprechen nicht miteinander. Sie reagieren auf die Bewegungen der Anderen. Erinnert man sich an die Erzählung von Stanislawskis Schüler Naswanow, wird deutlich, wie geschickt *Gob Squad* subjektivierende Prozesse auf der Bühne inszeniert. Naswanow berichtete von einer Initiation: Sie wurde durch die Angst vor bewertenden Blicken aus dem Zuschauerraum ausgelöst (Stanislawski 1996, S. 20). In schauspieltheoretischer Hinsicht geriet Naswanow auf offener Bühne in eine Blockade (Johnstone 2002, S. 148 ff.), die ihn daran hinderte, seine Aufwärmübungen durchzuführen. Aus subjekttheoretischer Perspektive wurden hier desubjektivierende Vorgänge sichtbar, die die Intentionalität des Schauspielschülers durchkreuzten und ihn handlungsunfähig machten. Die Initiation erfolgte im Anschluss an die Erfahrung des Aufsammelns der Nägel: Während Naswanow die Nägel sammelte, verließen ihn seine Ängste und er konnte seine Handlungsfähigkeit zurückgewinnen. Naswanow reflektierte diese Vorgänge in Tagebuchform und kam zu der Überzeugung, dass ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen zielgerichteten Handlungen und der Bewältigung von Bühnenängsten besteht. Diese Annahme Naswanows, die in der Beschreibung einer subjektivierenden Verknüpfung liegt - vielleicht ein verdecktes Dispositiv des Theaters - war leitender Anlass, diesem Phänomen in der vorliegenden Untersuchung nachzugehen: Bühnenängsten und ihrer Bewältigung in Form von zielorientierten Handlungen. Stanislawski hat mit Naswanows Anekdote eine Über-Ich-Funktion eingeführt, die in subjektivierenden Prozessen des Spiels die Oberhand behalten soll. Allerdings – und hierin liegt eine wichtige Kritik aufseiten der Nachfolgegeneration Stanislawskis – führt diese Verknüpfung häufig zu einer Verleugung des Partnerbezugs und der Responsivität des Spiels (Meisner 1987, S. 22). Der Clou in dem Konzept von *Western Society* besteht nun darin, diese Über-Ich-Funktion aufzulösen. Die Laiendarsteller_innen dürfen nicht selbst entscheiden, was sie auf der Bühne tun. Ihre Handlungen werden live arrangiert. Die Stimme, die ihnen ihre Handlungen über die Kopfhörer vorgibt, ersetzt die Über-Ich-Funktion. So entsteht eine affektvolle Befreiung der Spieler_innen. Sie können sich von dem szenischen Geschehen in subjektivierende Prozesse verwickeln lassen, ohne dafür die Verantwortung zu tragen. Die zweite Pointe dieses Arrangements besteht darin, dass die szenischen Vorgänge in einer Weise arrangiert

werden, in der sie auf die Initiation von Momenten der Anerkennung und der Eröffnung intersubjektiver Felder im Sinne von Jessica Benjamin und Daniel Stern abzielen.

In diesen Momenten taucht eine „wirkliche Erfahrung“ auf, es geschieht etwas Unerwartetes, und zwar zwischen (mindestens) zwei Personen. Das, was geschieht, betrifft ihre Beziehung. Es beansprucht nur eine sehr kurze Zeitdauer, die als *Jetzt* erlebt wird. Dieses *Jetzt* ist ein Gegenwartsmoment mit einer Dauer, in der sich ein Mikrodrama, eine emotionale Geschichte über die gemeinsame Beziehung, entfaltet. Diese gemeinsam erlebte Erfahrung wird insofern mental geteilt, als beide Beteiligte intuitiv am Erleben des Anderen teilnehmen. Das intersubjektive Teilen der gemeinsamen Erfahrung wird verstanden, ohne dass es verbalisiert werden muss, und wird Teil des impliziten Beziehungswissens. Die Gemeinsamkeit erzeugt zwischen den Beteiligten ein neues intersubjektives Feld, das ihre Beziehungen verändert und es ihnen ermöglicht, zusammen andere Richtungen einzuschlagen. (Stern, 2005, S. 41)

In *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag* verbindet Daniel Stern (2005) die Erscheinung von Vitalitätsaffekten mit der Erfahrung von Gegenwartsmomenten, die er als existentielle Affekte (S. 43) untersucht. Von Gegenwartsmomenten geht eine Dauer aus, die als geteilte Dauer erfahren werden kann. Gleichzeitig bewirken sie ein Selbstgefühl (ebd.). Stern beschreibt sie als konkrete psychische Erfahrung des Vitalen, freigesetzt in den mimetischen Prozessen der Affektabstimmung. Gegenwartsmomente zwitschern.

Das Zwitschern des Theaters ist ein Präsenzeffekt, der zwischen den Spielenden entsteht. Das Zwitschern entsteht zwischen den Komplexen Subjektivität, Beziehung und Dauer. Wie Deleuzes und Guattaris Ritornell können Gegenwartsmomente als Formierungen gedacht werden, die nicht gänzlich ohne die Falten von oder zwischen Ontologie und Erfahrung auskommen.

8.2 Spielbeziehungen in Jürgen Goschs *Macbeth*, Düsseldorfer Schauspielhaus, 2005

Die Premiere von *Macbeth* fand am 29. September 2005 im Großen Haus des Düsseldorfer Schauspielhauses statt. Die Regie führte Jürgen Gosch in Zusammenarbeit mit dem Bühnen- und Kostümbildner Johannes Schütz. Die beteiligten Schauspieler waren: Michael Abendroth, Thomas Dannemann, Jan-Peter Kampwirth, Horst Mendroch, Ernst

Stötzner, Devid Striesow und Thomas Wittmann. In der Analyse beziehe ich mich auf den Besuch der Premiere und auf zwei weitere Aufführungen im Herbst 2005. Neben der Erinnerung an diese Theaterbesuche basieren die Beschreibungen auf der Videoaufzeichnung einer Endprobe, die als DVD vorliegt.

Die Theaterwissenschaftler Stefan Tigges und Tobias Hockenbrink befassen sich in unterschiedlicher Weise mit Jürgen Goschs Inszenierungen. Ihre Forschungsprojekte werden einleitend vorgestellt. Darauf beginnt die Analyse mit einer Beschreibung des Bühnenbildes und der Kostüme und mit der Erörterung einer durchgängigen, zentralen szenographischen Struktur der Inszenierung. Diese Struktur, die in auffälliger Weise zwischen Ensemblebildern und einzelnen Auftritten wechselt, ist für das darstellerische Handeln der Akteure von elementarer Bedeutung ist.

Nach diesen einleitenden Passagen erfolgt die Untersuchung der Handlungsstile von Jan-Peter Kampwirth, Devid Striesow und Thomas Dannemann. Es entspricht den Thesen dieser Untersuchung, dass das Handeln dieser drei Schauspieler nur dann angemessen beschrieben werden kann, wenn hierbei die Aktionen der anderen Schauspieler berücksichtigt und dargestellt werden.

Stefan Tigges und Tobias Hockenbrink zu Jürgen Goschs „Macbeth“

Die Inszenierungen von Jürgen Gosch und Johannes Schütz sind Gegenstand verschiedener theaterwissenschaftlicher Forschungsprojekte. Ich stelle die Untersuchungen von Stefan Tigges und Tobias Hockenbrink vor.

Der Theaterwissenschaftler Stefan Tigges leitet seit dem Jahr 2009 das von der Deutschen Forschungsgesellschaft geförderte Projekt *Theater als Raumkunst. Die Spiel und Kunsträume von Johannes Schütz und Jürgen Gosch*. Er untersucht das Zusammenwirken der

[...] radikalen Spielräume von Jürgen Gosch (Regie) und Johannes Schütz (Ausstattung), die durch ihre Reduktion, kalkulierte Künstlichkeit und Transparenz im gegenwärtigen Theater avancierte ästhetische Kommentare leisten [...]

und den Spielformen, in denen

[...] Sprache neue Funktionen übernimmt, Theater als experimentelle literarische Praxis verstanden und dabei das konzeptlastige Regietheater-Modell abgelöst wird.⁷⁵

Das Projekt zielt auf theatertheoretische Beschreibungen ab, die den Wechselwirkungen zwischen Theater, bildender Kunst und Performance Art nachgehen und die späten Inszenierungen von Jürgen Gosch und Johannes Schütz als entsprechenden Kommentar verstehen. In *Die Haut als Bühne – der Körper als Aktions-Raum: Jürgen Gosch und Johannes Schütz sezieren Shakespeares Macbeth* (Kreuder/Bachmann 2009) stellt Stefan Tigges drei Forschungsschwerpunkte vor:

Die Sprache erscheint in diesem Stadium längst nicht mehr von den Figuren entkleidet bzw. beherrscht, sowenig wie die Schauspieler die Sprache eindeutig kontrollieren bzw. ihren Text „festlegen“. So zerbricht die dramatische Rahmung und das Drama tritt aus sich heraus. Die Sprache widersetzt sich radikal einer Sinn-Eingemeindung bzw. Sinn(be)setzung und tritt stattdessen im Zusammenspiel mit den Körpern und dem Raum programmatisch unbehindert, ungeschützt und nackt auf, wodurch sich völlig neue Bildräume in der und durch die Sprache öffnen bzw. sich die Sprache mit und am Körper suchend durch den Raum bewegt. (Tigges 2009, S. 257)

Tigges untersucht eine phänomenologische Annahme. Sie besteht darin, dass die Erscheinung menschlicher Körper und gesprochener Sprache in *Macbeth* als ästhetische Erfahrung vor die Erzählung des Dramas tritt: Ebenso wenig wie die Sprache den Körper des Schauspielers in das Drama zwingt, zwingt der Schauspieler die Sprache in das Drama. In *Macbeth* bewegen sich Körper und Sprache voneinander losgelöst und entgleisen der Rahmung des Dramas.⁷⁶

Stephan Tigges stellt einen Vergleich an. Er vergleicht dieses Hervortreten von Körpern und Sprache mit ästhetischen Praktiken des Wiener Aktionismus:

Diagnostiziert Oliver Jahraus bei den Wiener Aktionisten grundsätzlich eine „Intensivierung von Realität“, die auch dadurch entsteht, dass die Malvorgänge aufgewertet werden bzw. die „Sprachlichkeit des Textes“ herausge-

⁷⁵ Die zitierten Passagen stammen aus der Projektbeschreibung, einzusehen unter:

<http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/129760380> (letzte Einsicht am 22.05.2016)

⁷⁶ Stephan Tigges bezieht sich auf Jean Luc Nancy: *Corpus*. Berlin: Diaphanes, 2003, S. 51. „Die Körper sind für die Sprachen undurchdringlich – und die diese sind undurchdringlich für die Körper, da sie selbst Körper sind.“

stellt wird, indem „der Text seiner Ausdrucksfunktion enthoben und lediglich als Aktionstext zu einem Sinnanteil der Aktion verwandelt wird“⁷⁷, so fällt auf, dass Gosch/Schütz ebenso die szenischen Prozesse, d. h. die theatralen Vorgänge und damit die Schauspieler selbst stark aufwerten. Dazu gehört insbesondere auch das Interesse an den (körper)sprachlichen Dimensionen. Anstatt jedoch in der *Macbeth*-Aufführung ausschließlich Sinnverlust zu bilanzieren – in der Rezeption wurden wiederholt Textabwertungen und die Unmöglichkeit von Bedeutungszuschreibungen konstatiert –, sollte vielmehr die Aufmerksamkeit auf die neu entstandenen körpersprachlichen Freiräume und auf die von ihnen ausgehenden aktiven situationsgebundenen Erlebnis- und Assoziationsspektren gelenkt werden. (Tigges 2009, S. 258)

Das Plädoyer von Tigges besteht in der Behauptung, der Reiz der Inszenierung liege nicht in der Suche nach der Erzählung des Dramas, sondern in dem Neuen, das sich in dieser Ausstellung von Körpern und gesprochenen Worten zeige, und erzählt:

Produktiver wäre es dementsprechend, die von Oliver Jahraus geleisteten folgenden Beobachtungen in den Theaterraum zu übersetzen und dabei die von der Funktion des Inhalts bzw. des Repräsentierens befreite Form zu untersuchen: „Die Rezeption wird vom Gemalten, vom fertigen Produkt abgelöst und an den Produktionsvorgang gebunden. Wirklichkeit wird im Malen nicht mehr abgebildet, sondern die Malaktion stellt selbst eine Wirklichkeit, eine reale, sich vollziehende Situation dar.“ (Ebd., S. 125.)

Abschließend fragt Stefan Tigges, ob der feuilletonistische Begriff des Regietheaters für die Inszenierung von *Macbeth* passend sei. Er macht den Begriff „Regietheater“ an drei Bestimmungen fest: an der Aktualisierung des Textes gegen die Intentionen des Textes, der Dekonstruktion des Dramas und der fixen Konzeption der Inszenierung zu Beginn der Proben.

Er sieht keine der drei Bestimmungen in den Produktionsvorgängen zu *Macbeth* erfüllt. Die Inszenierung stelle sich weder dekonstruierend gegen den literarischen Text – wobei die Frage offenbleibt, weshalb eine solche Vorgehensweise problematisch wäre –, noch lasse sich in den Produktionsverfahren bei Jürgen Gosch und Johannes Schütz von einer fixierten Umsetzung eines festgelegten Konzepts sprechen. Das Forschungsprojekt von Tobias Hockenbrink stützt diese beiden Annahmen.

⁷⁷ Stefan Tigges zitiert aus Oliver Jahraus: *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewusstseins*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001, S. 124.

Hockenbrink sieht ebenso ein Verfehlen feuilletonistischer Diskussionen hinsichtlich der Inszenierung von *Macbeth*. In seiner 2014 erschienenen Dissertation zur frühen und späten Theaterarbeit von Jürgen Gosch resümiert er einschlägige Debatten:

Vor dem Hintergrund dieser Analyseergebnisse erscheint die durch den Ekeltheaterbegriff geprägte Feuilletondebatte um respektvolle Werktreue einerseits und die Unerträglichkeit willkürlich verfahrenender Theaterregisseure andererseits umso belangloser. Was Jürgen Goschs Umgang mit dem Stück anbelangt, so liegt weder eine persönliche Umdichtung noch Beliebigkeit oder „Klassikerzertrümmerung“ vor, sondern eine äußerst konzise Lesart des Textes, die die konkreten szenischen Vorgänge in Shakespeares Stück zu keinem Zeitpunkt aus den Augen verliert. Bei der Auswahl der Inszenierungsmittel handelt es sich keineswegs um eine Geste künstlerischer Koketterie im Sinne einer skandalheischenden Verweigerungshaltung gegenüber den Zuschauererwartungen. Vielmehr schien sich im Düsseldorfer Shakespeare-Abend ein grundlegendes Interesse des Regisseurs zu manifestieren, die Grenzen möglicher Erfahrungs- und Aktionsräume auszuloten, wobei die Textvorlage des Stücks das dramaturgische Vehikel zu diesem Vorhaben darstellte. (Hockenbrink 2014, S. 70)

Hier klingt eine andere Sichtweise an als die von Stefan Tigges. Tobias Hockenbrink geht von der Frage aus, welche Stilmittel zu der heftigen Ablehnung durch Teile der Zuschauer und des Feuilletons geführt haben könnten. Er nimmt an, dass die körperliche Nacktheit der Männer und die verwendeten Materialien (Kunstblut) in Kombination mit den Gewaltbildern der literarischen Handlung zu einer „ästhetischen Erfahrung des Imaginativen“ geführt haben. Diese Erfahrung des „Imaginativen“ weist die losgelösten Körper und die freigesetzte Sprache in Stefan Tigges' Beschreibung zurück in die Rahmung des Dramas:

Dass es die Einbildungskraft des Publikums gewesen ist, welche die heftigen Protest- und Fluchtreaktionen hervorrief und nicht das artifizielle Blut auf der Bühne, scheint mir offenkundig. Dafür sprechen sowohl die „bildlastigen Ausführungen“ der euphorischen als auch die Reaktionen der empörten Zuschauer, die die Aufführung vorzeitig verließen. Denn auch wenn der artifizielle Grundcharakter des Theaters zu keinem Augenblick „übersehen“ werden konnte, vermochten es die Strategien Jürgen Goschs – so meine Eingangshypothese – die Grenzziehung zwischen Realität und Vorstellung kollabieren zu lassen, um dem Zuschauer hierdurch Schwellenerfahrungen im Sinne jenes „unverfügbare[n] Zwischen“ (Wihstutz) zuteil werden zu lassen. In dieser Hinsicht soll meine analytische Annäherung an die Aufführung darin bestehen, die Inszenierungsstrategien zu durchleuchten,

welche dem Zuschauer ästhetische Erfahrungen des Imaginativen ermöglichen. (Hockenbrink 2014, S. 28)

Die Möglichkeit körperlicher Gewalt im Theaterraum wird in den Ordnungen semiotischer Repräsentanz und phänomenologischer Präsenz spürbar (Hockenbrink 2014, S. 39) und löst Imaginationen von Gewalt aus. In diesen Imaginationen verortet Tobias Hockenbrink den Schrecken, der seiner Annahme zufolge zu den häufig beschriebenen Ablehnungshaltungen geführt habe. Er erläutert seine These am Beispiel der Begegnung zwischen dem Hauptmann (Jan-Peter Kampwirth) und König Duncan (Ernst Stötzner) in der zweiten Szene des Stücks. Der Hauptmann schildert die Schlacht der schottischen Truppen gegen den norwegischen König Sweno, in der sich Macbeth und der Verräter Macdonwald als Feinde gegenüberstehen:

Die Situation zwischen beiden Akteuren korrespondierte so auf bedrohliche Weise mit der entsprechenden Textreplik des Hauptmanns, die die Konfrontation Macbeths mit dem Hochverräter Macdonwald beschreibt: „Und sieht dem Sklaven ins Gesicht“. Analog zu den gesprochenen Textrepliken näherte sich der Hauptmann/Kampwirth drohend langsam Duncan/Stötzner, vollzog mit einer ausgestreckten Hand in einer langsamen Aufwärtsbewegung die Geste des Aufschneidens entlang Duncans/Stötzners Bauch („Schlitzt er ihn auf vom Nabel bis zum Kinn“), umfasste dann mit beiden Händen den Kopf und drehte diesen mit einer groben Bewegung, wie zur Präsentation, in Richtung Zuschauerraum: „Und pflanzt dann seinen Kopf auf unsere Zinnen“. Beide Akteure verharrten sekundenlang in dieser Position, das Gesicht des Hauptmanns/Kampwirth zu einer irre grinsenden Maske verzerrt, Duncan/Stötzner in starrer Regungslosigkeit verharrend, bis der erste schließlich losließ und sich in einer befremdenden Mischung aus Lachen und Weinen von seinem Gegenüber abwandte. (Hockenbrink 2014, S. 39)⁷⁸

Als Zuschauer erfährt Hockenbrink hier für einen Sekundenbruchteil die ästhetische Erfahrung einer körperlichen Bedrohung zwischen Jan-Peter Kampwirth und Ernst Stötzner (ebd.). Er beschreibt, dass er zwar nicht damit gerechnet habe, dass die Schauspieler sich gegenseitig ernsthaft verletzen würden, jedoch habe sich in seiner Betrachtung die Suggestion eingestellt, es könne tatsächlich passieren. Diese Imagination verursache Unbehagen (ebd., S. 40):

Die hier durchlebte ästhetische Erfahrung lässt sich insofern als eine Schwellenerfahrung charakterisieren, in der die Grenzziehung zwischen

⁷⁸ Tobias Hockenbrink zitiert aus dem Stücktext der zweiten Szene in der Übersetzung von Jürgen Gosch.

Spiel vs. Ernst, Verabredung vs. Improvisation als durchlässig erfahren wurde, und zwar unabhängig davon, ob das Wahrgenommene tatsächlich eine nicht abgesprochene Improvisation darstellte oder nicht. Reale Körperverletzung erschien diesbezüglich als eine tabuisierte Vorstellung dessen, was im Theater nicht passieren durfte, aber einzutreten drohte. (Hockenbrink 2014, S. 40)

Die Imaginationen, die hier drohen, werden von Hockenbrink als Imaginationen tatsächlicher körperlicher Gewalt im Theaterraum beschrieben. Diese Suggestionen führen zu einer Verunsicherung seiner Rolle als Zuschauer. Die Theatersituation veränderte sich in beunruhigender Weise, als ereignete sich körperliche Gewalt auf der Bühne. „Diese Verunsicherung bezog ich dabei nicht auf ein Unverständnis der Handlung, sondern bezog sich explizit auf die Situation des Spiels, da die Grenze zwischen verabredetem Spiel und möglichen Übertretungen durchlässig erschien“ (ebd., S. 38). Tobias Hockenbrink führt diese Sichtweise auf die Inszenierung an verschiedenen szenischen Beispielen aus. Seine Argumentation lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Nicht die tatsächliche Materialität von nackten Körpern, Kunstblut und Mousse au Chocolat führte zu den heftigen Ablehnungshaltungen gegenüber der Inszenierung, sondern die Imaginationen tatsächlicher körperlicher Gewalt. Die angedeuteten Gewalthandlungen evozierten in Kombination mit der Rahmung des Dramas diese Imaginationen. Sie führten zu einer Verunsicherung der Zuschauenden, weil sie die Grenzen zwischen Spiel und Gewalt, Zuschauer_innen und Spieler_innen durchlässig gemacht haben.

Hinführung zu den Analysen

Die Inszenierung weist eine auffällige szenographische Struktur auf. Sie besteht in einem wiederkehrenden Wechsel von chorischen Bildern und Monologen. Jürgen Gosch hat Auftritte einzelner Figuren als Loslösungen aus einem chorischen Zusammenhang inszeniert. Abgänge werden häufig als Wiedereintreten in chorische Kollektive vollzogen. Hierbei sind die chorischen Strukturen niemals Synchronität und Gleichschaltung, sondern körperliche Abstimmung, schnoddrige Zusammengehörigkeit und geteilte Aufmerksamkeit. Diese chorischen Passagen bilden ein Gegengewicht zu den zahlreichen Monologen Shakespeares. Es sind Ensemblebilder, die nicht vom Text vorgegeben sind, assoziative und kommentierende Bilder oder Szenenübergänge, die als chorische Aktionen inszeniert sind. So entstehen Kontraste innerhalb der szenographischen Struk-

tur, die Anlass geben, die Entstehung von Individuation, Figuration und Selbstdarstellung in der Inszenierung von *Macbeth* genauer zu untersuchen. Die Allgegenwart der sieben Schauspieler auf der Bühne bildet hierbei selbst eine chorische Vorgängigkeit individuellen Werdens, das sich stets als ein Solistischwerden „aus dem Chor heraus“ vollzieht. Nietzsches historisch-philosophische Beschreibung des Hervortretens des Schauspielenden aus dem Chor (Nietzsche 1993, S. 56 ff.) erhält in der Düsseldorfer Inszenierung von *Macbeth* ein bildgewaltiges Exempel. Der Begriff des Hervortretens passt jedoch nicht richtig zu den beobachteten Vorgängen. Das Heraustreten aus dem Chor wird in *Macbeth* nicht als intentionaler Schritt in die Individuation gezeigt. Es wird als Entstehung und Werden performativ hervorgebracht. Die Loslösung aus dem Chor ist etwas, was den einzelnen Spielern geschieht. Es passiert ihnen und nimmt seinen Lauf. Es ist ein Spiel von Wahrnehmungen, körperlichen Abstimmungen, Berührungen, Verletzungen, Hierarchien und gesprochener Sprache. In der Spannung von Chor und Individuation verändert sich das Spielen und Handeln zwischen den Schauspielenden. Ihre Beziehungen verändern sich. Diesen Veränderungen gilt das Interesse der folgenden Aufführungsanalyse.

Ein großer schwarzer Holzkasten ist in die Bühne eingelassen. Der Kasten erstreckt sich über die Bühnenbreite und eine geschätzte Bühnentiefe von 15 bis 18 Metern. Der Kasten kann nur durch den Zuschauerraum betreten werden. In seiner Mitte hängt ein weißes Papier in der geschätzten Größe von vier mal fünf Metern. Es ist an der oberen Längsseite an einem Holzstab befestigt. Dieser Holzstab hängt an einem einzelnen Faden. Das Papier kann sich um sich selbst drehen. Vor dem Papier steht eine Tischtafel, bestehend aus sieben Tischen und sieben roten Plastikstühlen. Die Tafel ist mit ihrer breiten Seite zum Publikum platziert. Sie steht parallel zu den Zuschauerreihen und ist ca. drei Meter von der ersten Reihe entfernt. Die erste Reihe ist für die Zuschauer gesperrt. Sie dient den Schauspielern als Bühnen-Off. Hier ziehen sie sich um, holen Requisiten, warten auf ihren Auftritt und schauen dem Geschehen zu.

Thomas Wittmann trägt eine graue Hose und ein dunkles T-Shirt; Thomas Dannemann eine dunkle Hose, ein helles Hemd und eine Lederjacke; Devid Striesow hat einen freien Oberkörper, trägt einen Rüschenrock und ist barfuss. Jan-Peter Kampwirth trägt ein

weisses T-Shirt, eine graue Hose und weisse Turnschuhe. Horst Mendroch ist barfuss, hat ein hellblaues Trägerunterhemd und eine hellblaue Turnhose an. Michael Abendroth trägt ein weißes Hemd und eine schwarze Hose; Ernst Stötzner eine schwarze Hose mit grauem T-Shirt. Abgesehen von Horst Mendrochs Unterhemd und Devid Striesows Rüschenrock erinnert diese Garderobe an Alltagskleidung. Es wirkt, als hätte jemand das Ensemble bei der Einkleidung und Auswahl von Probenkostümen unterbrochen und gesagt: „Kommt einfach mal her, so wie ihr jetzt seid.“

Jeder Schauspieler übernimmt mehrere Rollen. In den Szenenübergängen treten sie als Spieler auf, die aus einer Rolle in eine andere wechseln. Diese Rollenwechsel erfolgen auf offener Bühne und werden zur Schau gestellt.

Die Gleichsetzung von Schauspieler und dramatischer Rolle sowie das Auftreten als Spieler zwischen den Rollenwechseln und in chorischen Bildern werden in dieser Analyse durch die gleichzeitige Schreibweise der Namen von Schauspieler und Rolle markiert. Wenn der Name eines Schauspielers ohne weitere Rollenzuweisung genannt wird, dann bedeutet dies, dass der Schauspieler als Spieler in chorischen Bildern, Szenenübergängen und ausgespielten Rollenwechseln auf der Bühne steht.

Wird zuerst der Name des Schauspielers und anschließend der Name der dramatischen Figur genannt, so bedeutet dies, dass der Schauspieler sich in diesem Moment mit der Rolle gleichsetzt, wobei der Eindruck dominiert, dass er sein eigenes Erleben gegenüber der dramatischen Figur betont. Dies ist bei Thomas Dannemann fast durchgängig der Fall. Diese Spielweise wird durch die Schreibweise Thomas Dannemann/Macbeth markiert. Betont der Schauspieler die dramatische Figur, wird die Reihenfolge umgekehrt, zum Beispiel: Banqou/Michael Abendroth. Wenn sich Beschreibungen ausschließlich auf die dramatische Handlung beziehen, werden die Namen der dramatischen Figuren ohne Nennung der Schauspieler angeführt, also: Macbeth, Lady Macbeth und so weiter.

Jan-Peter Kampwirth

Der erste Auftritt erfolgt über die rechte Foyertür. Die sieben Männer betreten den Zuschauerraum und kommen zügig auf die Bühne. Sie wirken befreit und unbeschwert. Sie strahlen Tatendrang und Neugier aus. Ihre Körperlichkeit hat etwas Provokantes und

erzeugt eine gespannte Atmosphäre. Noch bevor nackte Haut, Kunstblut und vorge-täuschte Fäkalien die Empörung des Premierenpublikums aufrufen, wirkt dieser Auftritt wie eine Überschreitung. Zwischen den Schauspielern ist etwas freigesetzt, was sich nicht an die räumliche Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum hält. Dieses Etwas und seine raumgreifende Dynamik werden gezielt durch das Bühnenbild unterstützt. Das Licht im Zuschauerraum bleibt erleuchtet und verbindet sich mit der Bühnenbe-leuchtung zu einer homogenen Atmosphäre. Die Spielfläche ist weit nach vorne gezo-gen. Obwohl schnell klar wird, dass die Spieler die räumliche Grenze zu den Zuschau-enden nicht übertreten, entsteht im Publikum ein Gefühl des Ausgestelltseins. Man fühlt sich beobachtet. Jan-Peter Kampwirth steigt mit einem Bein erst auf einen Stuhl, dann auf den Tisch. Er kniet sich auf allen Vieren hin, den Oberkörper auf die Hände gestützt. Ihm folgt Thomas Dannemann. Er rückt in gleicher Haltung neben ihn und steckt seine rechte Hand zwischen die Hände von Jan-Peter Kampwirth. Sie rücken Schulter an Schulter zusammen und erwarten Ernst Stötzner, der sie beide als Pferde zwischen seine Beine nimmt. Links neben ihnen haben Michael Abendroth auf allen Vieren und Tho-mas Wittmann stehend über ihm eine ähnliche Formation als Ross und Reiter einge-nommen. Rechts von ihnen sitzt Horst Mendroch auf dem Rücken von Devid Striesow. Er greift Striesow an beiden Ohren. Sie schauen ins Publikum.

Nach einer kurzen Pause setzt sich die Formation in Bewegung. Auf der Stelle reitend leiten die *Reiter* Thomas Wittmann, Ernst Stötzner und Horst Mendroch die rhythmischen Bewegungen der Gruppe. Als *Pferde* klatschen Michael Abendroth, Jan-Peter Kampwirth, Thomas Dannemann und Devid Striesow ihre Hände auf die Tische. Es entsteht ein rhythmisches Schlagen, das wie der Hufschlag galoppierender Pferden klingt. Während alle Beteiligten mit dem Oberkörper nach oben, nach unten und zur Seite wogen, ihre Augen verdrehen und mit den Händen auf den Tisch klatschen, begin-nen Horst Mendroch, Ernst Stötzner und Thomas Wittmann die Texte der Hexen zu sprechen. Horst Mendroch spricht die Worte der ersten Hexe. Thomas Wittmann spricht die der zweiten und Ernst Stötzner die der dritten Hexe. Durch das Klatschen der Hände und das Sprechen der Verse entstehen Rhythmen, über die die Spieler sich koordinieren und gegenseitig abstimmen.

1. Hexe: Wann sehen wir uns in dieser Welt.
Bei Donner, Blitz, wenn regen fällt?

Horst Mendroch fügt sich in den Rhythmus der *Hufschläge* ein.

2. Hexe: Nach dem Chaos, nach dem Krieg,
Und nach Untergang und Sieg.

Thomas Wittmann spricht langsamer, als es der Rhythmus der Hufschläge vorgibt.

3. Hexe: Noch eh ich in meinem Bettchen lieg'.

Ernst Stötzner schließt nahtlos an Thomas Wittman an.

1. Hexe: Wo genau?

Horst Mendroch folgt dem Rhythmus.

2. Hexe: Wo nichts mehr wächst.

Thomas Wittmann behält das langsame Tempo bei.

3. Hexe: Und dort treffen wir Macbeth.

Vor dem Namen *Macbeth* macht Ernst Stötzner eine lange Pause. Das Klatschen der Hufschläge verstummt und die gesamte Gruppe erstarrt. Mit den folgenden Zeilen zieht die Gruppe das Tempo an: Das Klatschen und die gesprochenen Texte werden schneller.

1. Hexe: Ich komme, Grauchen.
 2. Hexe: Kröte ruft.
 3. Hexe: Jetzt los!
- Alle: Schön ist schlimm und schlimm ist schön:
Fliegt weiter über die verseuchten Höhen.⁷⁹

Die letzten Zeilen werden von allen Beteiligten im Chor ausgerufen. Das Tempo und die Kraft der körperlichen Bewegungen sind vollkommen aufeinander abgestimmt. Ebenso die Lautstärke des Klatschens und des Sprechens. Diese Koordinationen erfolgen, ohne

⁷⁹ Die Dialoge wurden dem vorliegenden Probenvideo entnommen. Minute 2:00-5:30

dass die Spieler sich gegenseitig sehen können. Sie blicken frontal zum Publikum und koordinieren sich über den Rhythmus des Klatschens. Der Begriff der Koordination passt jedoch nicht richtig zu diesen Abstimmungen. Der Begriff erinnert zu stark an intentionale und kontrollierte Handlungen. Hier geschieht etwas anderes. Von den Spielern geht etwas Unkontrolliertes aus. Sie scheinen in dieser zügellosen und provozierenden Stimmung lauthals aufzugehen. Im Folgenden wird diese Sequenz noch einmal beschrieben. Diesesmal gilt die Aufmerksamkeit allein dem Schauspieler Jan-Peter Kampwirth und dessen Loslösung aus dem Chor.

Jan-Peter Kampwirth kniet auf allen Vieren. Ernst Stötzner steckt ihm seine Finger in Mund und Nase und reißt das Gesicht von Jan-Peter Kampwirth wie an Zügeln erst zur Seite und dann nach oben. Er nimmt ihn an die Kandare, und Jan-Peter Kampwirth verdreht die Augen. Er schielt und richtet die Pupillen so weit nach oben, dass nur noch zwei weiße Kugeln zu sehen sind. Sein Rumpf und seine Hände übernehmen das Tempo und den Schwung der rhythmischen Auf- und Abbewegungen von Ernst Stötzner. Die Hände von Jan-Peter Kampwirth klatschen auf den Tisch. Sein Kopf wird erneut nach oben gerissen. Dann wird er fallengelassen. Direkt neben Jan-Peter Kampwirth wird Thomas Dannemann von Ernst Stötzner im gleichen Griff gehalten. Ernst Stötzner reitet Jan-Peter Kampwirth und Thomas Dannemann im gleichen Rhythmus.

Kampwirth und Dannemann entwickeln unterschiedliche emotionale Haltungen innerhalb dieser Konstellation und der gemeinsamen Bewegungen. Kampwirth wird irre. Sein Kopf kugelt von links nach rechts. Seine Augen sind weiß. Er sabbert, lechzt und wiehert. Er wird ein Pferd.

Der ungehemmte Irrwitz, den Jan-Peter Kampwirth in seinem Gesicht, den verdrehten Augen und seinen ungezügelten Bewegungen zeigt, entsteht im Kontakt zu den Mitspielern: festgemacht an dem Zuhören und den rhythmischen Abstimmungen. Die Emotionen entstehen als Reaktionen innerhalb dieses wogenden Tableaus vivant. Sie entstehen aus dem Reagieren in der Situation und werden zu einer Spielhaltung vergrößert: dem Irrwitz, als fliegendes Pferd von der Hexe Ernst Stötzner beritten zu werden. Diese Haltung ist nicht improvisiert. Sie wurde in Proben entwickelt. Trotzdem entsteht sie aktuell, als Reaktion innerhalb der affektiven Abstimmungen. Der Irrwitz grenzt Jan-Peter

Kampwirth von den anderen Spielern ab und hält ihn gleichzeitig in den chorischen Abstimmungen gefangen. Als Zuschauer teile ich diese Ereignisse und erlebe mit, wie sich Kampwirth in dem Irrwitz verliert, um sekundenschnell wieder zu sich als Spielendem zurückzufinden.

Auch die anderen Spieler reagieren individuell innerhalb der geteilten Bewegungen. Sie spüren eine Emotion auf, vergrößern diese Reaktion zu einer Spielhaltung: Michael Abendroth zeigt sich in lethargischer Demut, Thomas Dannemann explodiert in Aggressivität, Ernst Stötzner wiegt sich in Überlegenheit und Devid Striesow geht im körperlichen Schmerz der Kandare wiehernd auf. Das Chorbild wird zu einem dynamischen Geflecht der Selbstdarstellung.

Diesem Zusammenhang von chorischen Abstimmungen und affektiven Reaktionen gilt ein leitendes Interesse der Untersuchung. Im ersten Teil der Arbeit wurden Schauspieltheorien des 20. Jahrhunderts analysiert, auf deren Basis mit den beschriebenen Reaktionen experimentiert wurde, um darstellerische Handlungskonzepte zu entwickeln. Welche Schulen in welchen Traditionen arbeiten in dieser Weise? Mit welchen Bedingungen und Problemen sind sie konfrontiert? Wie wird Handeln als affektives Reagieren schauspieltheoretisch beschrieben?

Obwohl Jan-Peter Kampwirth in der nächsten Szene eine andere Rolle übernimmt, trägt er Züge seiner Spielhaltung in das nächste Bild hinein. Er wechselt die Rolle vom Pferd der Hexe zum Hauptmann, der König Duncan Bericht erstattet. Das Spannende an diesem Rollenwechsel besteht darin, dass körperliche und psychische Dynamiken der Spielhaltung des Chorbildes weiterhin spürbar sind. Die Darstellung des Hauptmanns im zweiten Bild trägt noch das Erleben des Chorbildes in sich. Jan-Peter Kampwirth folgt den Affekten des Chorbildes und entwickelt die Rolle in Form relationaler Statusabstimmungen mit der Gruppe.

Mit dem Übergang in die zweite Szene wird Jan-Peter Kampwirth *jäh* aus dem Chor gerissen: Thomas Dannemann und Devid Striesow springen vom Tisch. Sie greifen ihn an Armen und Beinen und ziehen ihn mit Gewalt aus der Formation. Er fällt mit dem Oberkörper zu Boden. Sie halten ihn am linken Bein fest und zerren ihn zur Seite. Dort kommt ihnen Michael Abendroth zu Hilfe. Zu dritt reißen sie ihm das T-Shirt, die Schu-

he und die Hose vom Leib. Sie schlagen ihn heftig mit Hose und T-Shirt. Er schreit. Michael Abendroth öffnet eine Plastikflasche mit künstlichem Blut und schüttet sie über ihm aus. Thomas Dannemann und Devid Striesow ziehen ihn durch die Lache. Während dieser Aktionen hat sich Ernst Stötzner entkleidet. Mit einer goldenen Krone aus Pappe auf den Kopf steht er auf dem Tisch und sieht den Aktionen zu.

In der Begegnung mit Ernst Stötzner/Duncan entwickelt Jan-Peter Kampwirth/Hauptmann seine Spielhaltung in Form eines großen Statuswechsels zwischen ihm und Ernst Stötzner/Duncan. Als Ernst Stötzner/Duncan die ersten Worte an Jan-Peter Kampwirth und die Gruppe der Schauspieler richtet, liegt Jan-Peter Kampwirth von Kunstblut bedeckt auf der rechten Bühnenseite. Ernst Stötzner/Duncan steht in der Mitte des Raumes auf der Tischtafel. Diese Position liegt nicht nur in der Mitte der Bühne, sie liegt auch in der Mitte zwischen Bühne und Zuschauerraum. Die Position dominiert den Raum der gesamten Theatersituation. Dies involviert mich als Zuschauendem in eine räumliche Statusbeziehung zu Ernst Stötzner/Duncan. Er nimmt mir gegenüber, stolz sein Geschlecht präsentierend, eine räumliche Hochstatusposition ein. Indem Jan-Peter Kampwirth am rechten Bühnenrand auf dem Boden liegt, hat er die tiefste räumliche Statusposition inne. Die Gruppe der Schauspieler Devid Striesow, Thomas Dannemann, Michale Abendroth und Thomas Wittman organisiert sich in einer räumlichen Statusposition in der Mitte zwischen Jan-Peter Kampwirth und Ernst Stötzner/Duncan. Mit den folgenden Sätzen steht Jan-Peter Kampwirth auf und bewegt sich schwankend – die Hände schützend vor sein Geschlecht haltend – zwischen Thomas Dannemann und Devid Striesow hin und her. Durch die Ansprache von Ernst Stötzner/Duncan und Horste Mendroch/Malcolm wird ihm die Rolle als Hauptmann zugewiesen.

Duncan: Wer kommt da voller Blut? Dem Zustand nach
 Kann er vom letzten Stand der Rebellion
 Bericht erstatten.

Malcolm: Dieser Hauptmann schlug sich,
 Als ich fast in Gefangenschaft geriet,
 Voll Mut auf meine Seite. – Tapfrer Freund!

Der König fragt, wie's stand, als du den Kamps verlassen
hast.⁸⁰

Die Gruppe treibt ihn in Richtung der Tischtafel. Sobald er dort ankommt unterbricht er den letzten Satz von Horst Mendroch/Malcolm mit einem lauten Ausruf. Durch sein Aufstehen und die Bewegung in Richtung der Tischtafel hebt sich seine räumliche Statusposition. Indem er das Wort ergreift und Ernst Stötzner/Duncan anspricht, beginnt ein rapider Aufstieg in der hierarchischen Konstellation dieser Szene.

Hauptmann: Völlig unklar;
Wie zwei erschöpfte Schwimmer sich umklammern
Und ihre Kunst ersticken. Hier MacDonwald,
Rebellenbrut, den das natürlich Böse,
Das sich wie aus sich selbst heraus vermehrt,
Gleich einem Schwarm umgibt, hat von den Inseln
Zuhäuf Verstärkung rüber kommen lassen;
Und auch Fortuna sah ihm lächelnd zu,
Ganz des Rebellen Hure; doch umsonst,
Macbeth, der Held, und er verdient den Namen,
Scheißt auf Fortuna, schlägt mit seinem Stahl,
Den blutiges Geschäft geräuchert hat,
Sich frei, als hätte ihn der Krieg geboren,
Und sieht dem Sklaven ins Gesicht;
Noch vor dem Handschlag, ohne Lebewohl
Schlitzt er ihn auf vom Nabel bis zum Kinn,
Und pflanzt dann seinen Kopf auf unsre Zinnen.⁸¹

Die Statusbeziehungen werden durch die Gänge und Bewegungen von Jan-Peter Kampwirth sowie von Thomas Wittmann, Thomas Dannemann, Devid Striesow und

⁸⁰ Die Dialoge wurden dem vorliegenden Probenvideo entnommen. Minute 7:10-8:05

⁸¹ Die Dialoge wurden dem vorliegenden Probenvideo entnommen. Minute 8:05-10:25

Michael Abendroth, in deren Mitte er hin- und hergeschoben wird, bestimmt. Sobald er einem von ihnen zu nahe kommt, werden seine Schritte durch ein gezieltes Schubsen zurück in die Mitte der Gruppe gelenkt. Die Spieler reagieren auf seine Bewegungen. Mit den Worten „Scheißt auf Fortuna, schlägt mit seinem Stahl“ vollzieht Jan-Peter Kampwirth/Hauptmann den ersten Schritt eines weiteren Statuswechsels: Unter den Augen der Gruppe betritt er den Tisch, auf dem Ernst Stötzner/Duncan steht, und geht auf ihn zu. Mit jedem Schritt, mit dem er sich ihm nähert, steigt sein Status. Als er die Worte „Noch vor dem Anschlag, ohne Lebewohl“ spricht, hat er sein Gesicht dem Gesicht von Stötzner/Duncan bis auf wenige Zentimeter angenähert. Für einen kurzen Moment vertreibt er Ernst Stötzner aus der Mitte des Tisches und nimmt die dominierende räumliche Position ein. Ernst Stötzner/Duncan erduldet diesen Statuswechsel, bis Jan-Peter Kampwirth/Hauptmann erschöpft auf dem Tisch zusammenbricht.

Jan-Peter Kampwirth entfaltet sein Spiel mithilfe von Statusbeziehungen. Im Fluss der affektiven Dynamiken des Chorbildes folgt er aktuellen Spielerlebnissen und setzt sich relationale Ziele. Er ringt Ernst Stötzner/Duncan für einen kurzen Augenblick den Hochstatus ab. Dies ist ein Beispiel für eine gezielte schauspielstrategische Ausnutzung momentaner körperlich-räumlicher Beziehungen zwischen den Spielenden. In den schauspieltheoretischen Analysen des ersten Teils der Untersuchung wird gefragt, ob sich anhand solcher Strategien von relationalen Spieltechniken sprechen lässt? Wie gezielt und intentional kann Handeln als Reagieren vorgehen? Wie werden Affektivität und Intentionalität als Dimensionen des Reagierens schauspieltheoretisch beschrieben und organisiert?

Das Spiel von Jan-Peter Kampwirth führt zu einem aktuellen Hineinversetzen des Schauspielenden in die Beziehungen auf der Bühne. Jan-Peter Kampwirth bindet sich in Spielbeziehungen zu den Mispielenden ein. Diese Beziehungen sind in *Macbeth* von den dramatischen Beziehungen der Figuren angeregt, gehen aber nicht in ihnen auf. Das Wirken der aktuellen affektiven Resonanzen verhilft ihm einerseits, sich in eine Rolle zu begeben, gleichzeitig zeigt sich eine Distanz und Abständigkeit zwischen dramatischer Figur und Spieler.

Thomas Dannemann und Devid Striesow treiben Distanzierung und Abständigkeiten noch ein Stück weiter. Indem sie auf ihre Mitspieler reagieren, verfremden sie sich und die dramatische Figurationen. Beide Schauspieler setzen sich mit der Figur gleich, wobei sie ihre eigene Person deutlicher in den Vordergrund stellen, als Jan-Peter Kampwirth dies tut. Wenn Thomas Dannemann die Bühne betritt, dann steht zuerst er selbst auf der Bühne. Ähnlich gilt dies für Devid Striesow. Betritt er die Szene, treten zugleich Devid Striesow und Lady Macbeth in das Spiel ein. Diese Gleichsetzung von Schauspieler und Figur führt zu einer Variante der Verfremdung, in der das Reagieren in der Situation als Verfremdung der dramatischen Figur wirkt.

1. Aufzug, 12. Auftritt

In der dramatischen Handlung treffen König Duncan und sein Gefolge am Hof von Macbeth ein. In einem nächtlichen Aufeinandertreffen zwischen Macbeth und Lady Macbeth offenbart Macbeth seine Angst und sein Zaudern. Er ist sich nicht sicher, den geplanten Mord an König Duncan begehen zu können. Lady Macbeth wird ihn überzeugen.

Tempowechsel als Stilmittel der Verfremdung

Die Szenenfolge beginnt mit einem Bild, das das Ensemble in körperbetonte Aktionen verwickelt: Der lautstarke Einmarsch König Duncans erfolgt als wackeliger Gänsemarsch barfüßiger Männer über die mit Kunstblut, Wasser und Mousse au Chocolat beschmierten Holztische. Die Tische stehen nicht mehr als Tafel zusammen. Manche liegen umgedreht auf dem Boden, andere sind zur Seite geschoben. In der Bühnenmitte stehen drei Tische in loser Formation beieinander. Ihre Oberfläche wirkt rutschig. Die barfüßigen Männer halten sich aneinander fest. Sie schieben sich gegenseitig im Gänsemarsch voran. Es entsteht der Eindruck, dass nur einer von ihnen fallen müsste, um alle Anderen zu Fall zu bringen. Schritt für Schritt arbeiten sich Ernst Stötzner, Michael Abendroth, Thomas Wittmann, Horst Mendroch und Jan-Peter Kampwirth von einem Tisch zum nächsten vor. Devid Striesow liegt auf einem Tisch in der Mitte und stellt ein zusätzliches Hindernis für sie dar. Sie steigen über ihn hinweg. Dabei pfeifen die Männer, sie singen, winken und rufen Freudensprüche aus. Nach diesem Einmarsch

lassen sich die Akteure auf Tischen und Stühlen nieder. Aus ihrer Mitte tritt Thomas Dannemann hervor. Er beginnt den zaudernden Monolog des *Macbeth*.

Wäre es damit getan es nur zu tun, wäre es gut es schnell zu tun,
Wenn Meuchelmord in seinem Netz auch gleich die Folgen schluckt
Dieser Stoß der Anfang und das Ende wäre, so auch hier,
Nur hier auf dieser Sandbank in der Zeit, das Jenseits wäre mir gleich
In solchen Fällen wird aber hier gerichtet. Kaum erteilt,
beginnt die blutige Lektion den Peiniger zu quälen.⁸²

Er spricht ruhig und leise. Es entsteht ein atmosphärischer Kontrast zu dem vorherigen Auftritt. Er kontrastiert die körperliche Dynamik und die euphorische Stimmung, indem er die einzelnen Gedankengänge seines Textes sachlich, kühl und präzise sprechend präsentiert. Er macht Pausen, in denen er die anderen Spieler und das Publikum anschaut. Er lässt sich Zeit und hört der Stille zu. Aus dem Anschauen und dem Zuhören entsteht eine Spannung zwischen ihm, den anderen Schauspielern und dem Publikum. Es gibt keinen Ausweg aus diesem geteilten Moment. Er provoziert sensibel und ohne Übermaß einen Moment geteilter zeitlicher Erfahrung von Dauer.

Aus dem geteilten Erleben dieser Dauer heraus, listet er seine Gedanken sorgfältig auf. Obwohl er zügig spricht, entsteht ein Gefühl der Langsamkeit, in der ich mit seinen Worten mitgehe.

Unparteiisch führt das Recht den Kelch mit selbstgebrautem Gift
zurück an unsre Lippen. Er vertraut mir doppelt.
Zuerst als Untertan und sein Verwandter das Widerspricht der Tat.
Und hier als Hausherr. Der ihn vor seinem Mörder schützen sollte
anstatt das Messer selbst zu ziehen.⁸³

Am Ende der Passage beschleunigt er das Tempo. Die einzelnen Sätze erhalten weniger Raum. Er wird schneller, und indem er diese Schnelligkeit übertreibt, hängt er mich als Zuhörer ab. Ich kann nicht mehr folgen und verliere den Kontakt zu ihm. Dannemann spielt mit dem Erleben von Kontakt und Kontaktverlust. Er signalisiert dem Publikum: „Seht, zuerst habe ich ein geteiltes Erleben hergestellt, jetzt breche ich dieses Erleben ab.“ So entsteht eine Distanzierung, die Vorgänge als Bühnenvorgänge exponiert und

⁸² Die Dialoge wurden dem vorliegenden Probenvideo entnommen. Minute 1:25:05-1:28:30

⁸³ Probenvideo Minute 1:25:05-1:28:30.

ihm ermöglicht, Macht und Gewalt von *Macbeth* in dem Verhältnis zwischen ihm und dem Publikum spürbar zu machen. Mit den folgenden Zeilen verlangsamt er das Tempo und stellt wieder eine geteilte Situation her:

Zudem regierte dieser Duncan sanft und blieb so rein im Amt,
Dass seine Qualitäten wie die Engel mit Trompetenzungen
Laut die Sünde seines Todes verdammen werden und
Mitleid, nackt neugeboren wie ein Baby, dem Sturm die Sporen gebend,
Cherubine rittlings auf luftigen Kurieren werden die Greuelthaten in jedes
Auge blasen bis Tränenflut den Wind ertränkt
Kein Sporn stößt in die Flanken meines Ziels.
Ich habe nur heißen Ehrgeiz, der sich überstürzt und auf den Boden
schlägt.⁸⁴

Indem er langsamer wird und Pausen einbaut, spielt er erneut mit dem Publikum: Durch die Langsamkeit der gesprochenen Worte entsteht eine emotionale Intensität, in der er der Anerkennung der Figur Macbeth gegenüber seinem Opfer König Duncan Platz verschafft. Dannemann spielt mit den Effekten von Verfremdung und Distanzierung, indem er auf die aktuelle Situation und auf sein Erleben in der Situation reagiert: Zunächst reagiert er in seinen Handlungen auf die vorgängige Situation. Zum Beispiel indem er die Dynamik der vorherigen Szene durch einen ruhigen und sachlichen Sprachgestus kontrastiert. Sobald dieser Sprechgestus etabliert ist, reagiert Thomas Dannemann auf sein eigenes Spiel. Er übertreibt dessen mechanische Dynamik. Er steigert das Tempo, und dies führt zu einem verfremdenden Effekt: Als Zuhörer wird es fast unmöglich, den einzelnen Gedanken zu folgen. Sobald diese Temposteigerung als Spiel mit dem Spiel erkennbar geworden ist, reagiert er erneut, indem er das Tempo verlangsamt. So entsteht ein Sprachgestus, der nah an die Grenze zu einem figürlichen Hineinversetzen führt. Eine Pointe besteht darin, dass dieses Hineinversetzen in die Figur jetzt wie ein verfremdendes Reagieren auf seine vorherigen Aktionen wirkt.

Die Logik, die hier wirkt, ist die Logik wechselnden Erlebens auf der Bühne. Hier wirkt nicht ein situativer Point of View im Sinne Sanford Meisners. Hier wirkt ein Spiel mit vielen Points. Die Entstehung, das Anschwellen, das Vergehen und das unbestimmte Zwischen inmitten situativer Positionsbestimmungen verweisen auf ein dynamisches

⁸⁴ Probenvideo Minute 1:25:05-1:28:30.

Erleben der Theatersituation der Spielenden, das sich darin zeigt, dass sie die Distanz zum eigenen Reagieren theatralisieren.

Devid Striesow beantwortet die sachliche Emotionalität von Thomas Dannemann mit einem rüden Gestus der Übertreibung. Er kreischt, spricht hoch und mit verzerrter Stimme. Er bewegt sich schnell und provoziert damit, eine alberne Erscheinung abgeben zu wollen: auf Stöckelschuhen, im grauen Faltenrock, mit freiem Oberkörper und einer Zigarette in der Hand.

War die Hoffnung trunken, mit der Du Dich geschmückt hast
und wurde müde? Ist sie jetzt erwacht und schaut ganz bleich auf
das was sie so fröhlich tat? Ab jetzt sehe ich auch Deine Liebe so.
Bestürzt Dich, in Wort und Tat derselbe Mensch zu sein, der wie Du
wünschst ist? Willst Du besitzen, was Dir als größte Zier des Lebens gilt?
Oder vor Dir selber als ein Feigling stehen, dem auf „Ich will“, „Ich wag’ es
nicht“ einfällt? (ebd.)

Devid Striesow übertreibt den Enthusiasmus und die Eindringlichkeit der Lady Macbeth. So entsteht eine Karikatur. Er spricht eindringlich und heftig gegen das Zaudern von Thomas Dannemann/Macbeth an. Devid Striesows Übertreibung reagiert auf Thomas Dannemanns ruhige Haltung. So bewirkt er eine atmosphärische Veränderung. Die Ruhe und die Langsamkeit des Monologs sind aufgehoben. Schnelligkeit, hohe Töne und körperliche Bewegungen bestimmen erneut die Dynamik.

Zwischen den Sätzen macht er Pausen, die denen von Thomas Dannemann ähneln: Er schaut seine Mitspieler, die Bühne und das Publikum an. Er hört in die Situation hinein und lässt den karikierenden Gestus fallen. So entsteht eine Distanzierung zu den verfremdenden und karikierenden Übertreibungen. Eine Verortung im Sinne der Gegenüberstellung von Schauspieler und Figur ist fast unmöglich. Seine Übertreibungen exponieren vielmehr ihn selbst, als die Figur Shakespeares. Gleichzeitig stellen sie die Ungeheuerlichkeit der Worte Lady Macbeths gehörig aus.

Ähnlich wie Thomas Dannemann reagiert Devid Striesow zuerst auf die gegebene äußere Situation: Er beantwortet die Ruhe und Langsamkeit von Thomas Dannemann mit Schnelligkeit und Lautstärke. Dann reagiert er auf sein eigenes Spiel, indem er zwischen den Sätzen Pausen macht und seinen Gestus fallen lässt. Er reagiert auf seine

Übertreibungen, indem er sich kurzzeitig entspannt. Sein Erleben der Situation bestimmt diese Wechsel zwischen Anspannung und Entspannung, zwischen Schnelligkeit und Langsamkeit, Übertreibung und gelassenem Gestus.

Literaturverzeichnis

Agamben, Giorgio: *Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz*. Berlin: Merve Verlag 1998.

Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Hamburg: VSA Verlag, 2010.

Aristoteles: *Nikomachische Ethik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2006.

Aristoteles: *Der Protreptikos des Aristoteles*. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1969.

Bachtin, Michail: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch, 2008.

Bachtin, Michail: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/M.: Edition Suhrkamp 2015.

Bachtin, Michail M.: *Zur Philosophie der Handlung*. Berlin: Matthes und Seitz, 2011.

Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Carl Hanser Verlag 1969.

Barthes, Roland: *Die Rauheit der Stimme*. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1990.

Barthes, Roland: *Die Körnung der Stimme*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 2002.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1989.

Benjamin, Jessica: *Like Subjects, Love Objects. Essays on Recognition and Sexual Difference*. Yale: Library of Congress, 1995.

Benjamin, Jessica: *Tue ich oder wird mir angetan? Ein intersubjektives Triangulierungskonzept*. In: Martin Altmeyer/Helmut Thomä (Hrsg.): *Die vernetzte Seele. Die intersubjektive Wende in der Psychoanalyse*. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, 2006.

Bergande, Wolfram: *Lip-sync jouissance – Weibliche Subjektivität in David Lynchs Mullholland*. In: Geiger, Anette/Rinke, Stefanie/Schmiedel, Stevie/Wagner, Hedwig (Hrsg.): *Wie der Film den Körper schuf*. Weimar: VDG, 2006.

Bergson, Henri: *Schöpferische Entwicklung*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2013.

- Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1991.
- Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinsstatsachen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2016.
- Bergson, Henri: *Die beiden Quellen der Moral und der Religion*. Olten: Walter Verlag 1989.
- Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater 4*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1963.
- Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseinsstatsachen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2016.
- Bergson, Henri: *Die beiden Quellen der Moral und der Religion*. Olten: Walter Verlag, 1989.
- Bierbichler, Josef: *Verfluchtes Fleisch*. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 2001.
- Butler, Judith: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. Frankfurt/M: Suhrkamp: 2009.
- Butler, Judith: *Die Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt/M: Suhrkamp: 2017.
- Coblener, Horst/Muhar, Franz: *Atem und Stimme. Anleitung zum guten Sprechen*. Wien: ÖBV Pädagogischer Verlag GmbH, 1993.
- Cohen, Herman: *Ethik des reinen Willens*. Berlin: Bruno Cassirer, 1904.
- Eisenstein, Sergej: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig: Reclam, 1988.
- Dam, Hans van: *Ohne Scheu erzählten alle, was sie zu sagen hatten. Ein Essay über Luk Perceval*. In: Thomas Irmer: *Luk Perceval. Theater und Ritual*. Berlin: Alexander Verlag, 2013.
- Darwin, Charles: *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren*. Kritische Edition. Frankfurt/M.: Eichborn, 2000.
- Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*. Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 2008.

- Deleuze, Gilles: *Kritik und Klinik*. In: Karl Heinz Bohrer (Hrsg.): *Aesthetica*. Frankfurt/M.: edition suhrkamp, 2000.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch, 2014.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Tausend Plateaus*. Berlin: Merve Verlag 1992.
- Dörger, Dagmer/Nickel, Hans-Wolfgang: *Improvisationstheater. Das Publikum als Autor. Ein Überblick*. Berlin, Milow, Straßburg: Schibri Verlag 2008.
- Dostojewski, Fjodor: *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*. Stuttgart: Reclams Universalbibliothek, 1986.
- Dreysee, Miriam/Malzacher, Florian: *Experten des Alltags: Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin, Alexander Verlag 2007.
- Duden-Redaktion: *Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. 5. Aufl., Band 7, Berlin: Bibliographisches Institut (Dudenverlag), 2013.
- Duden-Redaktion: *Duden. Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. 4., aktualisierte Aufl. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 2007.
- Eggebrecht, Harald: *Der Film*. München: Süddeutsche Zeitung Cinemathek, 2012.
- Fischer-Lichte, Erika/Kollesch, Doris/Warstat, Matthias (Hrsg.): *Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co KG., 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2004.
- Freud, Sigmund: *Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene*. Wien: Neurologisches Zentralblatt, 1893.
- Freud, Sigmund: *Abriß der Psychoanalyse*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1938.
- Freud, Sigmund: *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*. In: *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, Bd. 2 (6), 1914.

- Freud, Sigmund: *31. Vorlesung. Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit*. In: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft mbH & Co.Kg., 2015.
- Ghent, Emmanuel: *Masochism, submission, surrender*. In: *Contemporary Psychoanalysis* 26, NY, 1990.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Regeln für Schauspieler*. In: Roselt, Jens: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München, Zürich: Pieper, 2009.
- Gortschakow, Nikolai: *Die Wachtangow-Methode. Die Wiederentdeckung der Improvisation für das Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2008.
- Grotowski, Jerzy: *Für ein armes Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2006.
- Hegel, G.W.F.: *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp-Taschenbuch-Wissenschaft, 6. Aufl., 1998.
- Hoffmann, Ludwig (Hrsg.): *Theater der Kollektive*. Berlin: Henschelverlag, 1980.
- Hopper, Hedda: *Looking at Hollywood*. In: *World-Herald*, 13.02.1949.
- Hruschka, Ole: *Magie und Handwerk. Reden von Theaterpraktikern über die Schauspielkunst*. Erschienen in der Reihe Medien und Theater. Band 3. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2005.
- Husserl, Edmund: *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*. Husserliana I, Den Haag: Nijhof, 1963.
- Jahraus, Oliver: *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewusstseins*. München, Wilhelm Fink Verlag, 2001.
- Johnstone, Keith: *Improvisation und Theater. Die Kunst spontan und kreativ zu reagieren*. Berlin: Alexander Verlag, 6. Aufl., 2002.
- Klein, Melanie: *Bemerkungen über einige schizoide Mechanismen*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. III. Hrsg. von Ruth Cycon. Stuttgart: Frommann-holzboog, 2000.

- Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. 24. Aufl., Berlin/New York: de Gruyter, 2002.
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2005.
- Kreuder, Friedemann/Bachmann, Michael (Hrsg.): *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Krome, Sabine (Hrsg.): *Wahrig Band 6. Herkunftswörterbuch*, 5. Aufl., Gütersloh/München: Wissenmedia, 2009.
- Kurzenberger, Hajo: *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper, Probengemeinschaften und theatrale Kreativität*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Lang, Franzius: *Abhandlung über die Schauspielkunst*. In: Roselt, Jens: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- Langer, Suzanne: *An Essay on Human Feeling*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.
- Lantermann, Ernst D.: *Interaktionen. Person, Situation und Handlung*. München: U&S Psychologie, 1980.
- Lanoye, Tom/Dam, Hans van/Perceval, Luk: *Synopsis ten Oorlog*, Gent 1996.
- Laplanche, J./Pontalis, J.-B.: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1973.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 2008.
- Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2015.
- Lösel, Gunter: *Das Spiel mit dem Chaos. Zur Performativität des Improvisationstheaters*. Bielefeld, transcript verlag, 2013.
- Mamet, David: *Richtig und Falsch*. Berlin: Alexander Verlag, 2001.

- Matzke, Annemarie: *Inszenierte Co-Abhängigkeit. Zur Aufgabe einer souveränen Darstellerposition im zeitgenössischen Performance -Theater*. In: Roselt, Jens/ Weiler, Christel: *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.
- Matzke, Annemarie: *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2005.
- Mayerhofer, Herta: *Der philosophische Begriff der Bewegung in Herman Cohens „Logik der reinen Erkenntnis“* Wien: Universitätsverlag, 2004.
- Mead, George Herbert: *Geist, Identität und Gesellschaft*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978.
- Meisner, Sanford: *On Acting*. New York: Random House, 1987.
- Melville, Herman: *Bartleby*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG., 1985.
- Mersch, Dieter: *Präsenz und Ethizität der Stimme*. In: Sybille Krämer/Doris Kollesch (Hrsg.): *Stimme*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006.
- Moseley, Nick: *Acting and reacting. Tools for the modern Actor*. Routledge 2005.
- Nickel, Hans-Wolfgang: *Rollenspielbuch*. Recklinghausen: Landesarbeitsgemeinschaft für Spiel und Amateurtheater in Nordrhein-Westfalen, 1972.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 1993
- Oder, Erik: *Einleitung*. In: Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Jena, 1991.
- Rapp, Uri: *Rolle, Interaktion, Spiel: Eine Einführung in die Theatersoziologie*. Wien: Böhlau, 1993.
- Roselt, Jens: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum zum post-dramatischen Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- Sasse, Sylvia: *Vorwort*. In: Bachtin, Michail M.: *Zur Philosophie der Handlung*. Berlin: Matthes und Seitz, 2011.
- Schechner, Richard: *Environmental Theatre*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 1994 (1973).

- Schuler, Margarete/Harrer, Stephanie: *Grundlagen der Schauspielkunst*. Leipzig: Henschel Verlag in der Seemann Henschel GmbH, 2011.
- Spalmberg, Eva/Berend, Uwe: *101 Szenen für 2 Personen. Zum Vorsprechen, Studieren und Kennenlernen*. Berlin: Henschel Verlag, 2004.
- Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*. [Teil 1]. Berlin: Henschel Verlag, 1996a.
- Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*. Teil 2. Berlin: Henschel Verlag, 1996b.
- Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch: *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*. Berlin: Henschel Verlag, 2001.
- Stegemann, Bernd: *Stanislawski Reader*. Berlin: Henschel Verlag, 2007.
- Stern, Daniel: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2003.
- Stern, Daniel: *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag*. Frankfurt/M.: Brandes und Apsel, 2005.
- Strasberg, Lee: *Schauspielen und das Training des Schauspielers*. Hrsg. von Wolfgang Wermelskirch. Berlin: Alexander Verlag, 2007.
- Volosinov, Valentin N.: *Marxismus und Sprachphilosophie*. Frankfurt/M.: Ullstein Buch, 1975.
- Weber, Samuel: *Stattfinden. Vom Wandel des Ortes im Zeitalter der Medien*. In: *Zeugnis und Zeugenschaft*. Berlin: Akad. Verlag, 2000
- Weber, Samuel: *Walter Benjamin: Medium als Störung*. In: Kümmel-Schnur, Albert/ Erhard Schüttpelz (Hrsg.): *Signale der Störung*. München: Fink, 2003.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. In: *Werkausgabe Bd.1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1984.

Aufführungen

Jeder stirbt für sich allein. Regie: Luk Perceval. Aufführungsbesuch am 5. 11.2013 im Hamburger Thalia Theater.

Western Society. Konzept/Regie: Gob Squad. Aufführungsbesuch am 12.06.2015 im Ringlokschuppen, Mühlheim an der Ruhr.

Macbeth. Regie: Jürgen Gosch. Düsseldorfer Schauspielhaus. Aufführungsbesuch am 29.09.2005.

Onkel Wanja. Regie: Jürgen Gosch. Deutsches Theater Berlin. Aufführungsbesuch am 25.01.2015.

Filme

Sanford Meisner – The Theater's best kept Secret. Regie: Sydney Pollock, NY: 1990.

Der Marathon-Mann. Regie: John Schlesinger. USA, 1976.

Dionysus in 69. Regie: Brian de Palma, USA, 1970.

Mulholland Drive. Regie und Buch: David Lynch. Frankreich/USA 2001.

Internet

Popik, Barry: http://www.barrypopik.com/index.php/new_york_city/entry/acting_is_re-acting_acting_adage. (Letzte Einsicht am 02.07.2014).

www.gobsquad.com (Letzte Einsicht am 08.03.2016).

<http://improgedanken.blogspot.de> (Letzte Einsicht am 23.03.2016)

Barbara Aufschnaiter, Dunja Brotz: *Herr und Knecht Zur Philosophie und Theorie des Romans bei Georg Lukács und Michail Bachtin.* http://www.kakanien.ac.at/rez/BAufschnaiter_DBroetz1.pdf (Letzte Einsicht am 23.03.2016)

Samuel Beckett: *That time*. Einzusehen unter: <http://de.scribd.com/doc/135098095/That-Time-by-Samuel-Beckett#scribd> (Letzte Einsicht am 28.09.2015)

<http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/129760380> (Letzte Einsicht am 22.05.2016)

<http://ringlokschuppen.ruhr/spielplan/westernsociety/> (Eingesehen am 14.05.2016)