



PERFORMANCE
PHILOSOPHY

“THE SHADOW OF ONE’S OWN HEAD” ODER DAS SPEKTAKEL DER KREATIVITÄT ¹

SUSANNE VALERIE GRANZER UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST
WIEN, MAX REINHARDT SEMINAR

Körper on Stage

Das Verhältnis zwischen Schauspieler_in und Publikum ist äußerst komplex. Es differiert außerdem von Mal zu Mal, da jede Aufführung in sich selbst singular ist. Jeweils bildet sich zwischen allen Beteiligten eine vielschichtige Beziehung, eine Art Assemblage mit einer Vielfalt konnektiver und disjunktiver Beziehungen. Diese entwickeln sich im Verlauf der Aufführung zwischen Schauspieler_innen und Zuschauer_innen, sowie zwischen den Schauspieler_innen auf der Bühne. Aber ebenso spinnt sich in jeder einzelnen Schauspieler_in selbst ein weites Netz von differentiellen Bezügen, die Voraussetzung für ein gelungenes Spiel sind. Man könnte diesen Prozess *artistic research* nennen oder, in der Sprache des Theaters, die Erforschung und Erkundung der Schichten und Geschichten der Figuren, die gesehen, verstanden und aktualisiert, das heißt, sichtbar gemacht werden müssen.

*

In diesem Text soll der Fokus auf ein Ereignis im äußersten Gelingen einer Aufführung gerichtet werden, das in seiner Schärfe durchaus einem Spektakel gleichkommt. Das meint, dass im Spiel auf der Bühne die Position des Subjekts in Frage gestellt wird. Sein Vorrang wird ihm genommen, seine *first person position*, sein sicherer Hafen. Das souveräne Subjekt wird entmachteter. Es verliert seine Krone, die rollt vor die eigenen Füße. Das kann als Destabilisierung bis hin zur narzisstischen

Kränkung des Egos gelesen werden. Gleichzeitig ist diese Deplatzierung in sich widersprüchlich. Ist sie nicht das zentrale Ereignis der Kreativität? Das Herzstück der darstellenden Künste jenseits ihrer ästhetischen Formate? Trifft und betrifft sie nicht gleichermaßen die sinnliche Erfahrung der Spieler_innen als auch die gesteigerte Wahrnehmung der Zuschauer_innen, in der die Zeit wie im Flug vergeht und gleichzeitig still steht? Dieser „Tod des Subjekts“ kann Freude auslösen, aber auch ihr Gegenteil. Denn er ist ein Ereignis, das die Ebene reiner Unterhaltung, den bloßen Gestus der Repräsentation sprengt—und im Spielen wird plötzlich eine nicht-repräsentative *Macht der Kunst* wirksam, an die sich die Schauspieler_innen ausgeliefert erfahren. In diesem Umschlag kommt das Spiel einerseits in dieses wunderbar leichte Fließen, in dem es sich überraschend anreichert und das willentlich nicht hergestellt werden kann, sondern das sich von selbst einstellen muss, wie der Schlaf, den man auch nicht willentlich beordern kann. Andererseits zieht es den Beteiligten, so könnte man es beschreiben, den gewohnten Boden unter den Füßen weg.

*

Als Schauspielerin komme ich selbst aus der Theaterpraxis und bin durch die eigenen Erfahrungen auf der Bühne immer gedrängt und getrieben gewesen, zu fragen und vielleicht näher herauszufinden, was im komplexen Geschehen des Spiels auf der Bühne unter philosophischer Perspektive passiert.

*

Schauspieler_innen arbeiten—augenfällig—mit sich selbst als dem Medium ihrer Kunst. Daher wird an ihnen besonders sichtbar, dass sie als Künstler_innen auf alle sinnlichen und geistigen Vermögen und Vollzüge ihrer menschlichen Existenz angewiesen sind. Denn genau damit arbeiten sie, eins zu eins. Mit Hören, Schauen, Sprechen, Antworten, Gehen, gemeinsam mit anderen da sein, mit Verstehen, Denken, mit dem Sichten und Schaffen von Bezügen; aber auch mit der Frage, *was es denn heißen könnte*, zu hören, zu schauen, zu sprechen, zu antworten, zu gehen, gemeinsam mit anderen da zu sein, zu verstehen, zu denken, Bezüge zu sichten und zu schaffen. Alle diese Ebenen in ihre eigensten und äußersten Potenzen zu aktualisieren, und vielleicht noch grundlegender, noch einmal neu zu erlernen, gehört zu den Aufgaben des Theaters. Eine herausfordernde, schonungslose Arbeit, die primär *Kultivierung* und *Aufpropfung* bedeutet und nicht Herrschen, Beherrschen. Außerdem eine, von außen gesehen, zumeist unterschätzte Arbeit.

*

Eine der entscheidenden Erfahrungen im Spiel auf der Bühne ist, dass es keinen fundamentalen Dualismus zwischen Geist und Materie² gibt. Weder ist der Geist dem Körper, noch der Körper dem Geist überlegen. Es gibt hier keine Hierarchie. Beide sind gegebene Voraussetzungen und Fundus für ein geglücktes Spiel. Versucht eine Schauspieler_in bewusst, oder unbewusst, die materiellen oder geistigen Bedingungen des eigenen Körpers zu ignorieren oder zu manipulieren, dann bleibt ihr Spiel unter seinen Möglichkeiten. Sie muss ihren Willen aufgeben und zugleich höchst wachsam bleiben. In anderen Worten, sie muss sich freigeben und *mit sich selbst* zusammenarbeiten. Geistige und physische Substanz sind dabei in einem ständigen Zusammenspiel, vorgegebene

Größen in Raum und Zeit. Sie lassen sich nicht voneinander trennen. Vorurteile oder Feindschaft zwischen ihnen ergibt auf der Bühne ein Patt. Allerdings schreibt es sich von diesen Vorgängen leichter als sie sich in der Praxis *on stage* vollziehen lassen. Wir haben die Trennung von *mind and matter* und von daher unser spezifisches Verhältnis zu ihnen weit mehr inkorporiert, als uns bewusst ist. Das demaskiert die Bühne klar.

*

Die praktischen Erfahrungen auf der Bühne zeigen unmissverständlich, Geist und Körper bilden eine Union. Man könnte sie mit siamesischen Zwillingen vergleichen. Sie lassen sich nicht isolieren, außer man trennt sie gewaltsam und das beschädigt beide. Eine Schauspieler_in kann und darf dieses Faktum nicht außer Kraft setzen wollen, denn sie ist nicht nur an beide gebunden, sondern mehr noch, *sie selbst IST beides: Geist UND Körper*. Eine duale Interpretation von *mind and matter* funktioniert am Theater nicht. Daher kennt die Bühne auch kein asketisches Ideal, keine Neutralisierung des Begehrens, das letztlich in den Souterrains der Leiblichkeit dann doch heimlich und unbewusst mitspricht. Sozusagen als imaginärer Souffleur mit dem Textbuch der je eigenen Geschichte in der Hand, die er den Betreffenden zuflüstert. Es wäre aber ein Missverständnis, Geist und Körper für ein und dasselbe zu erklären. Auch muss in der Arbeit auf der Bühne mitunter die Aufmerksamkeit einmal mehr dem „Kopf“ und dann wieder mehr dem „Bauch“ überlassen werden und es ist evident, dass beide über ihre je eigene Qualität und Intelligenz verfügen und ihre spezifische Art der Wahrnehmung und des Verstehens ermöglichen. Das müssen Schauspieler_innen in ihrer Kunst differenzieren lernen. Sie werden genötigt, die unterschiedlichen Potentiale der verschiedenen Kräfte zu entdecken, um mit ihnen arbeiten zu können, immer mit sich selbst als Proband_innen im Spiel dieser Kräfte. Mit sich selbst als Versuchskaninchen. Aber nicht mit einem, das in einem Nu aus dem Hut gezaubert wird, sondern eines, das Ernst macht mit der Recherche seiner selbst, die außerdem nicht bloß einmal, also ein für alle Mal, stattfindet, sondern in jedem Probenprozess und in jeder Aufführung erneut und vertieft. Dabei erweist es sich als Sackgasse, als Kontrolleur_in fungieren zu wollen, der/die im Wachturm das eigene Spiel observiert. Das funktioniert nicht und wirkt bloß kontraproduktiv.

Natürlich liegt aller künstlerischen Arbeit fundiertes *Handwerk (téchne)* zu Grunde, das erlernt, geübt, gekonnt, gewusst und schließlich bewusst eingesetzt wird und werden muss. Ein unkontrolliertes Spiel ist nicht nur unprofessionell, sondern könnte fatal enden. Nicht auszudenken. Eine Schauspieler_in weiß natürlich immer, *dass* sie spielt und jede Inszenierung besteht aus einer Fülle von Verabredungen, die als ihre Basis eingehalten werden müssen. Aber zugleich bedarf sie eines Freiraums, eines Freispielraums, in der jede Wiederholung lebendig und einmalig wird. Nie sollte sie mechanisch, nur technisch, also stereotyp sein. Dann wäre sie leer und uninspiriert, würde sich bloß abspulen, wäre ohne Groove, ohne Flow und, um sich mit einer Phrase zu behelfen: dem Spiel würde „kein Leben eingehaucht“. In diesem Prozess zeigt sich immer wieder ein und dieselbe Herausforderung und Schwierigkeit: sein Geschehen entzieht sich der alleinigen Machbarkeit. Es muss jedes Mal wieder glücken. Ist es einmal gelungen, heißt das nicht, dass es auch das nächste Mal wieder so sein wird. Der Stein kann umsonst den Berg hinaufgerollt

worden sein. Die Plage war vergebens. Sisyphos grüßt aus dem Hades. Aber auch Apoll aus dem Olymp, wenn das Spiel gelingt.

*

Das Bild aus dem Hades soll versuchsweise veranschaulichen, dass der Akt des Willens auf der Bühne zum Gelingen des Spiels nicht ausreicht, da die Interpretation des *Subjekts als alleiniger Täter seines Tuns* im schöpferischen Akt auf der Bühne außer Kraft gesetzt wird. Für den Kontrolleur heißt das in der Sprache des Theaters „Abgang“ und um es weiter ungeniert zuzuspitzen: Das Ego einer Schauspieler_in muss ganz einfach „die Klappe halten“. Das meint, dass es seine Kontrollfunktion, seine beherrschende Position aufgeben muss. Körper und Geist können sich dann auf fundierter Basis künstlerischen Handwerks im Spielen kreativ begegnen, im fruchtbaren Streit und der lustvollen Erstreitigung der besten aller Möglichkeiten für das Zusammenspiel. Je intensiver sich beide in diesen Prozessen affirmativ verbinden, je mehr sie einander als Gemeinschaft von Freunden willkommen heißen, je freudvoller Eros ins Spiel kommt, je positiver wird es sich auf die gesamte Situation auf der Bühne auswirken. Zwischen Geist und Materie eine Hierarchie zu etablieren und sie nicht zu gleichberechtigten Protagonisten, sondern zu Antagonisten zu erklären, ist fatal. Zum Beispiel nicht auf den Körper zu hören, seinen Impulsen nicht nachzugeben, ihn zum Störfaktor, das heißt, zu einem Störenfried zu erklären³—wie die Autonomie des Subjekts suggeriert—führt im Spielen zu einer Reihe nutzloser und unangenehmer Probleme. Körper und Geist werden sich gegenseitig blockieren, und als Konsequenz die Kraft, ihre Potenz und Imagination einbüßen. Deshalb ist das *innige Verhältnis zwischen Körper und Geist* in der künstlerischen Herausforderung für das Gelingen einer Aufführung von entscheidender Bedeutung—und der Lustgewinn für die Spieler_innen erstaunlich.

Kriterien der Kreativität

Durch den künstlerischen Prozess auf der Bühne kommen mithin Fragen des Daseins in Bewegung. Fragen im allgemeinen Sinne unserer Existenz. Die Phänomene und Probleme unserer *conditio humana*, in denen wir uns vorfinden und an die wir ausgesetzt sind, drängen sich im Prozess des Spielens förmlich auf. Sie können weder ausgeklammert, noch manipuliert, noch ignoriert werden, ohne dass das Spiel an lebendiger Kreativität einbüßt. Alle die vielen Ebenen unseres Daseins sind die Spielwiese, *und* das Radikale des Theaters. Das ist das besondere Fatum dieser *anthropologischsten* unter den Künsten. Ihr Angebot und ihre Bedrohung. Schauspieler_innen sind eben hautnah mit sich selbst als ihrem eigenen Medium konfrontiert. Sie haben explizit und offenkundig mit und an den Bedingungen ihrer menschlichen Existenz zu arbeiten, aus der sie den Umriss ihrer Figur gewinnen, aus der sie die Skulptur ihrer Arbeit herausmeißeln. Das bedarf großer Sensitivität und Kraft und exponiert an einen permanenten Prozess, der keinen Stillstand kennt und nie ein für alle Mal abgeschlossen ist. In seinen Verläufen zeigt sich ein komplexes System von Zeichen in Körper, Geist, Gemüt und Geschlecht, das weder unterdrückt noch übergangen werden darf, sondern dem sich Schauspieler_innen stellen und mit dem sie in Offenheit arbeiten müssen. Nie ist deshalb eine Rolle ein für alle Mal fertig. Das Spiel entsteht in der Zeit und vergeht in der Zeit. Augenblicklich. Es kann nicht festgehalten werden,

manifestiert sich in keinem Objekt. Immer ist es an einen erneuten Vollzug gebunden, der schiefehen, der scheitern, der misslingen kann. Aber immer ist auch ein Anfang möglich, ein neu Beginnen, ein Aufbruch, ein weiterer Versuch. Das Vermögen, anfangen zu können, ist in jeden Zug des Spiels auf der Bühne hineingesprochen. Ist es misslungen, kann es beim nächsten Mal auch gelingen, ja es kann sogar zu einem Fest werden. Ob Schauspieler_innen allerdings ihre besondere Begabung in anthropologischer Hinsicht nach dem Ende einer Vorstellung an den Haken hängen und in ihrer Garderobe zurücklassen, oder nicht, das ist eine andere Frage.

*

All dieses sensitive, sinnliche Geschehen findet immer vor den Augen anderer Menschen statt, sei es in den Proben vor den Augen des Teams oder in der Aufführung vor den Augen der Zuschauer_innen. Spielen ohne Netz, nennt man das am Theater. Man darf daher nicht verharmlosen, was es heißt, dass Schauspieler_innen im *intimen Ereignis* ihrer künstlerischen Arbeit immer einer *ultimativen Nähe zu Fremden* ausgesetzt sind. Diese befremdliche Intimität müssen sie ertragen. Oder positiv gewendet, vielleicht dient sie ihnen auch als Inspiration. In jedem Fall sind da immer andere, die ihnen zuschauen, während sie selbst sich *nicht* sehen können. Nie wissen sie, wie sie in der Außenwahrnehmung wirken. Immer sind sie auf das Echo der anderen angewiesen mit allen Ambivalenzen, die darin enthalten sind. Öffentlich in der eigenen Kunst dem ständigen Risiko des Werdens ausgesetzt zu sein, bei dem man nie mit Gewissheit rechnen kann, wie es ausgehen wird, erzeugt große Fragilität. Im Gegenzug und als Schutz dazu bewirkt sie womöglich die auffällige Extrovertiertheit bis Exaltiertheit von vielen Schauspieler_innen. Für das Verständnis der darstellenden Künste ist es daher entscheidend zu verstehen, dass die Akteur_innen im Namen der Kreativität immer an einen dynamischen Grund ausgesetzt sind *und* bleiben. Anders gewendet, das Spiel auf der Bühne ist nie ein für alle Mal ein in sich abgeschlossenes Ganzes. Es ist und bleibt einem Werden versprochen. In jeder Probe, in jeder Aufführung, wieder und wieder und immer wieder. Schauspieler_innen müssen diesen Prozess beständigen Werdens auf sich nehmen, sich ihm freiwillig anvertrauen und das bedeutet auch, den verständlichen Wunsch nach Sicherheit aufgeben zu müssen. Sie sind und bleiben in ihrer Kunst dem vielversprechenden, aber eben auch ängstigenden Los andauernder Veränderung anheimgegeben. Diese Herausforderung können sie nicht überspringen. In anderen Worten, sie müssen aufgeben, souveränes Subjekt sein zu wollen—was wir uns gerne suggerieren würden—und sich darauf einlassen, dass ihre Kunst innig zwischen *aktiv und passiv* oszilliert, immer an der Schwelle eines nicht endenden Prozesses, immer in vielen, differentiellen Bezügen zu anderen, die sie nicht in der Hand haben. Einer unter anderen, eine unter anderen. Bleibend exponiert an andere, leibhaftig, sensitiv, körperlich. Nie gibt es Sicherheit, was einmal geworden sein könnte. Immer ist die Dynamik des Werdens am Werk. Theaterspielen ist eine vergängliche Kunst und kein Medium kann sie angemessen widerspiegeln.

*

Um den Prozess des Seins als Werden auf der Bühne noch einmal zusammenzufassen. Als zentrales Ereignis von Kreativität im multisensorischen Spiel auf der Bühne wurde eine Zäsur

beschrieben, die einer Schauspieler_in zustoßen kann. Der „Tod des Subjekts“. Von ihr erfährt sie sich plötzlich gezwungen—nicht reflexiv, nicht intellektuell, sondern sinnlich, körperlich—die ererbte, einverlebte Illusion aufzugeben, „der Täter, der Akteur, das Subjekt“ der „eigenen“ Performance zu sein.⁴ Simultan dazu taucht eine Zone der Ununterscheidbarkeit zwischen Handeln und Nicht-handeln, zwischen *agens* und *patiens* auf (Agamben 1998b, 114–117). Die Schauspieler_in agiert *und* agiert zur gleichen Zeit doch nicht. Sie ist Akteur_in *und* Nicht-Akteur_in—und genau in diesem befremdlichen Paradox wird die Aufführung zum Ereignis. Diese ambivalente, künstlerische Erfahrung katapultiert die Ausführenden in ein offenes Zwischen, in eine irritierende Passage von *with-out-me*. Es ist zwar evident, dass es *jemanden* (*some-body*) geben muss, der agiert, aber die widersprüchliche Bedingung für das Ereignishafte einer Performance ist, dass *niemand* (*no-body*) agiert. Das heißt, es ereignet sich ein Prozess, der eine Akteur_in braucht und gleichzeitig nicht braucht. Eine irritierende Tatsache, die ein Eigenleben führt und nicht in den Griff zu bekommen ist. Was passiert mit mir an dieser Schwelle, mit meinem Selbst, mit mir als Person jenseits von Vernunft und Reflexion? Was bedeutet das für meinen freien Willen, was geschieht mit meiner Selbstbestimmung? Meiner Souveränität? Was geschieht mit mir in der permanenten Exposition vor den Augen der anderen, in diesem gemeinsamen Feld, dem ich offensichtlich in meiner Kunst ausgesetzt bin und ausgesetzt bleibe?

Wir haben die Ideen der Aufklärung weitaus mehr einverleibt als wir gewöhnlich wahrnehmen. Die Metaphysik des Subjekts mit ihrer Illusion von Identität und Souveränität funktioniert wie eine Maschine jenseits unseres Erfassens, und wir sitzen in der Höhle unserer Wahrnehmung mit dem Schattenbild unserer Köpfe vor den Augen.

*

So gesehen lässt *Sein als Werden auf der Bühne* eine Kluft im Menschen aufspringen. Sie kann ängstigend und beklemmend wirken, als Druck, als Last. Oder gegenteilig gelesen, als verheißungsvolle Offenheit. Dann wird sie vom Fatum zur Qualität des Anfangs, der in der Zeit nicht vergeht und in der faszinierenden *Macht der Kreativität* ihren Ausdruck findet.

Werden

Insofern legt der kreative Akt des Spielens eine Wunde offen, die sich im Menschen inkarniert hat, die ebenso gut als die außerordentliche *Gabe* des Spiels auf der Bühne bezeichnet werden kann. Als *the gift of acting*. Das englische Wort *gift*⁵ bedeutet *Geschenk, Gabe*. Hingegen in der deutschen Sprache bezeichnet *Gift* ein *Toxikum*. Kreuzt man nun die deutsche und die englische Bedeutung des Wortes, verschränkt sich Gefahr und Gewinn, Furcht und Freude, Verstörendes und Fruchtbare. Eine paradoxe Zusammenkunft findet statt, ein freudiger Schock, eine schockierende Freude. Man könnte formulieren—oder sogar wörtlich nehmen,—dass das Spiel auf der Bühne in seinem höchsten Anspruch die Schauspieler_in einer „*anthropologischen Mutation*“ (Agamben 1998a, 49, Hervorhebung durch die Autorin) *unterwirft* (*subjects*), in deren Ereignis man die experimentelle, immer riskante Natur der eigenen Disziplin zulassen und sich dem dynamischen Prozess der Transformation überlassen muss. Die Intensität dieses Prozesses macht vor keiner

Schwäche, vor keinem Klischee halt, von denen wir alle voll sind. Sie zeigen sich ohne Ausnahme, zur Überraschung auch jene, von denen wir glaubten, frei zu sein. All das, was bisher ungesehen und verdeckt war, plötzlich bricht es auf, bringt an eine Grenze. Der freie Wille der Akteur_in kollabiert, könnte man es zuspitzen. Kabarettistisch gesehen: der freie Wille verliert seinen Stand, wird ohnmächtig, geht in die Knie und sinkt zu Boden. Da liegt er dann und schnappt nach Luft. Keine Hilfe weit und breit. Seriöser gesprochen und um das Ereignis quasi spiralförmig zu wiederholen: Was geschieht, hängt nicht von der Schauspieler_in selbst als „Objekt“ ab oder gehört auch nicht mehr zu ihr selbst als „Subjekt“. Was wir im Alltag gewöhnlich unser „Eigentum“ nennen, die Bastion unserer Identität, unsers Personseins, muss aufgegeben werden. Das Subjekt erleidet eine Art „Tod“. Oder genauer, es tritt ein Zustand des „Sterbens“ ein, eine Verwandlung. Etwas Fremdes, Unbekanntes zeigt sich, etwas, das nicht wahrnehmbar ist und sich trotzdem zeigt. Leben als es selbst? Ja, vielleicht so: Ein spezifisches, zugleich unpersönliches, unbestimmtes Leben taucht für Momente im singulären Ereignis des Spielens auf.

*

Zeigt sich in einem solchen seltenen Ereignis nicht—in Deleuze' Terminologie—die *Ebene der Immanenz*, in der (ein) Leben sich selbst befreit im niemals endenden Verlangen, sich selbst zu erschaffen? Leben als ein formloser, sich selbst organisierender Prozess, der sich beständig qualitativ aus sich selbst weiter ausdifferenziert?⁶ Dann gewänne am Theater die Kunst der Verwandlung und Befreiung von Leben an Kraft und Bedeutung. *Metamorphose* und nicht *Mimesis* wäre die vorrangige Aufgabe der Schauspieler_innen und das entscheidende Ereignis des Spiels auf der Bühne.

*

Natürlich ist das Theater gebunden und verbunden mit den Problemen und Fragen der Mimesis und dem Faktum der Wiederholung. Theateraufführungen finden in der Regel nicht einmal, sondern wiederholt statt und Wiederholung steht unter einem hohen Anspruch, denn sie genügt sich nicht als perfekte mechanische Repetition. Ein so geartetes Spiel kann virtuos und eindrucksvoll sein. Natürlich. Aber die Quelle der Kreativität besteht in der *aufregenden Wiederholung der radikalen Offenheit des Lebens selbst*, wenn die grammatischen Kategorien von Subjekt und Objekt, von *agens* und *patiens* ihre Entscheidbarkeit verlieren. Dann erscheint die Komfortzone *Personalität* nur noch als *Maske der Person—mit nichts dahinter*. Vielleicht taucht hier die Maske des Dionysos auf? Der Gott Dionysos, dessen kultische Rituale als Ursprung und treibende Kraft in der Entwicklung des griechischen Theaters gelten und der verknüpft und verbunden wird mit dem Thrill der Ekstase, mit Delirium und Tod.

*

Gerade am Theater, das so fixiert auf Person und Persönlichkeit ist, blitzt im Ereignis der Kreativität im Spiel auf der Bühne ein unpersönliches und dennoch singuläres Leben auf, das nichts mit Ruhm, nichts mit Kling Klang im Rummel der Öffentlichkeit zu tun hat. Eine Verwandlung kann erfahrbar

werden, die Nietzsche vielleicht als tanzenden Stern beschreiben würde. Das ist der schöne Anachronismus in dieser korrupten und wunderbaren Kunst.

*

Natürlich offeriert das Theater eine ganze Reihe anderer Interpretationen mit unterschiedlichen Qualitäten. Aber ich bin überzeugt, dass das bemerkenswerteste Ereignis auf der Bühne, der entscheidende Faktor für seine Qualität, der Verlust des *Personseins* ist, der Verlust der *Subjektivität*, der Verlust der *first person position*. Das kann Schauspieler_innen vehement attackieren, weil es das Befremdliche in uns selbst aufscheinen lässt. Es ist wie ein Seiltanz ohne Netz. Aber ist es nicht zugleich, wie im Zirkus, die höchste Attraktion des Spiels für die Spieler_innen und das Publikum, weil die Gefahr, abzustürzen, offensichtlich ist? Selbst wenn diese Selbstüberschreitung nicht in Worte gefasst wird und unbewusst bleibt, wirkt sie subkutan und gibt dem Spiel genau die Inspiration und den Thrill, der nicht mehr herstellbar, der nicht machbar ist, sondern der glücken, der von sich her gelingen muss. Immer am Rande des Abgrunds mit dem Blick in den Abgrund. Ein Spiel mit dem Sturz in den Abgrund. Ein erregendes Spektakel. Das versetzt Spieler_innen und Publikum in eine Verfassung, in der der alltägliche Blick zu taumeln beginnt, weil Leben sich plötzlich in seiner immanenten Dimension öffnet und die Passage zwischen Leben und Tod aufscheinen lässt. Das wäre dann ein Ereignis der Schauspielkunst als das fragilste und intimste Band zwischen Aufführenden und Zuschauenden.

*

Vielleicht ereignet sich das am Theater mitunter tatsächlich so, und weil wir alle sterblich sind, können wir dann sogar verstehen, dass ein derart singuläres Ereignis im Spiel auf der Bühne ein Augenblick ist, der nur darin besteht, dass ein Leben mit dem Tode spielt (vgl. Deleuze 1996, 31).

*

Ein solches Ereignis am Theater ist selten. Singulär. Ein Fest, das jenseits der Kategorien von Unglück und Tragödie stattfindet, auch wenn die Geschichten, die auf der Bühne erzählt werden, voll davon sind. Befreit es nicht vielmehr von den Kategorien Gut und Böse, von Schmerz und Verlust, von Ressentiment und Rachsucht? Generiert es nicht spürbare Freude und Großzügigkeit? Grundsätzliches Wohlwollen? Bejahung? Ergibt sich aus diesem Geschehen nicht in der Tat etwas wie eine „*anthropologische Mutation*“, die Spieler_innen wie Zuschauer_innen ergreift? Auch wenn dieses Geschehen nur kurz aufflackert und im Alltag rasch wieder vergeht. Signalisiert es nicht einen ethischen Appell, was und wie Leben einmal geworden sein könnte?

*

Befreit von sich selbst zu sich selbst durch ein *memento mori* im Akt der Kreativität. So könnte, vielleicht, das eigene Verhältnis zur Welt durch den „Tod der Subjektivität“ neu bestimmt werden. Ein Verhältnis, das sich nicht nur auf Furcht gründen muss, sondern das ebenso gut als ermutigende, vielversprechende Offenheit erlebt werden kann. Die Schauspieler_innen erfahren

sich selbst freigesetzt in das weiteste Potential ihrer Möglichkeiten, und das nicht nur als eine Aussicht im Sinne eines Versprechens für die ferne Zukunft, sondern als ein unmittelbar eingelöstes Versprechen, eingelöst in der Zeit des Spiels auf der Bühne. Hier und jetzt. Immanent.

*

Id est: Furcht und Mitleid sind nach Aristoteles die klassischen Kategorien der Katharsis am Theater. Aber kann nicht die *Ebene der Immanenz*, die sich freisetzt, kann nicht die Freigabe der *immanenten Dimension des Lebens* als kathartische Wirkung am Theater gedeutet werden? Ergäbe sich aus ihr nicht Lust und Freude über die sich stets erneuernde Dimension des Daseins? Über ihre noch ungewordenen Möglichkeiten, die uns an die Ferse geheftet sind, wie unser eigener Schatten?

Zum Schluss: ein Leben ...

Das Theater ist voll von Geschichten. Viele Kulturen sind voll von Geschichten. Darum möchte ich zum Abschluss eine kurze Passage aus Charles Dickens *Unser gemeinsamer Freund* zitieren, auf die Gilles Deleuze in seinem letzten Text *Immanenz: ein Leben...* (Deleuze 1996, 31) Bezug nimmt. Sie veranschaulicht, man könnte auch sagen, sie dramatisiert in einer konkreten Geschichte noch einmal das Ereignis im Akt der Kreativität auf der Bühne, von dem bisher die Rede war. Es ist die Erzählung über den Ausbeuter und Widerling Mr. Riderhood, der vom Ertrinken gerettet, nun im Kampf zwischen Leben und Tod schwebt:

Keiner hat auch nur die geringste Achtung vor Riderhood; alle hatten ihn gemieden, waren ihm mit Mißtrauen und Abneigung begegnet. Doch das Fünkchen Leben in ihm läßt sich nun seltsamerweise von ihm loslösen, und sie nehmen großen Anteil daran, wahrscheinlich, weil es schließlich Leben ist und weil sie selbst leben und doch einmal sterben müssen. [...] Da! Ein Lebenszeichen! Unzweifelhaft ein Lebenszeichen! [...] Er kämpft um seine Rückkehr. Bald ist er schon hier, bald wieder weg. Jetzt kämpft er stärker um seine Wiederkehr. Und sträubt er sich unwillkürlich—wie wir alle, wenn wir ohnmächtig sind—genau wie man täglich beim Erwachen dagegen ankämpft, zum Bewußtsein dieses Lebens zurückzukehren, und lieber weiterschlafen würde. (Dickens 1983, 36–38)

Endnoten

¹ Der vorliegende Text wurde im Rahmen des Forschungsprojekts „Artist-Philosophers. Philosophy AS Arts-based Research“ verfasst, das vom Austrian Science Fund (FWF): AR275-G21 gefördert wurde.

² Siehe Spinoza und sein Konzept des Parallelismus: „Die Ordnung und Verknüpfung von Ideen ist dieselbe wie die Ordnung und Verknüpfung von Dingen.“ (vgl. Spinoza 2007, 109 [2p7]) Deleuze: „Der Dualismus reicht also nur bis zu dem Punkt, an dem er in die Rück-Formung des Monismus zu münden hat“ (Deleuze 1997, 43) sowie Jean-Luc Nancy *Corpus* (2014).

³ Für Plato stellt der Körper ein beständiges Hindernis für die Seele dar: „Es erkennen nämlich die Liebhaber der Wissenschaft, daß die Philosophie, wenn sie ihre Seele übernimmt als geradezu gefesselt im Körper und ihm fest anhängend, dabei gezwungen, durch ihn wie durch ein Gefängnis hindurch das Seiende zu betrachten, nicht aber ganz durch sich selbst, und sich so in gänzlicher Unwissenheit herumtreibend [...]“ (Plato 1991, 75 [82d-e])

⁴ Friedrich Nietzsche: „[...] es giebt kein ‚Sein‘ hinter dem Thun, Wirken, Werden; ‚der Thäter‘ ist zum Thun bloss hinzugedichtet, – das Thun ist Alles.“ (Nietzsche 1999, KSA 5, 279)

⁵ Derrida bezieht sich auf die Vielzahl von Bedeutungen des Wortes „Gift“ im Deutschen (siehe Derrida 1993, 52–53, 109). Und bezgl. des engl. Wortes „gift“ bei Derrida siehe ebenso Derrida, Jacques. 1994. „Den Tod geben.“ In *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, 331–445. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁶ Gilles Deleuze/Felix Guattari: „Es gibt nur Verhältnisse von Bewegung und Ruhe, von Schnelligkeit und Langsamkeit zwischen ungeformten, zumindest relativ ungeformten Elementen, Molekülen und Teilchen aller Art. Es gibt nur Diesheiten, Affekte, Individuationen ohne Subjekt, die kollektive Gefüge bilden. [...] Diesen Plan, auf dem es nur Längen- und Breitengrade, Geschwindigkeiten und Diesheiten gibt, bezeichnen wir als Konsistenz- oder Kompositions-Ebene (im Gegensatz zum Organisations- und Entwicklungs-Plan).“ (Deleuze und Guattari 1992, 362–363)

Bibliographie

Agamben, Giorgio. 1998a. „Bartleby oder die Kontingenz.“ In *Bartleby oder die Kontingenz, gefolgt von Die absolute Immanenz*, übersetzt von Maria Zinfert und Andreas Hiepko, 7–75. Berlin: Merve.

———. 1998b. „Die absolute Immanenz.“ In *Bartleby oder die Kontingenz, gefolgt von Die absolute Immanenz*, übersetzt von Maria Zinfert und Andreas Hiepko, 77–127. Berlin: Merve.

Deleuze, Gilles, und Félix Guattari. 1992. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve.

Deleuze, Gilles. 1996. „Die Immanenz: Ein Leben...“ In *Fluchtlinien der Philosophie*, übersetzt von Joseph Vogl. München: Fink.

———. 1997. *Henri Bergson zur Einführung*. Herausgegeben und übersetzt von Martin Weinmann. 2., überarbeitete Auflage. Hamburg: Junius.

Dickens, Charles. 1983. *Unser gemeinsamer Freund*. Übersetzt von Margit Meyer. Rütten & Loening: Berlin.

Derrida, Jacques. 1993. *Falschgeld: Zeit Geben I*. Übersetzt von Andreas Knop und Michael Wetzal. München: Fink.

———. 1994. „Den Tod geben.“ In *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida—Benjamin*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek, 331–445. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Nancy, Jean-Luc. 2014. *Corpus*. Übersetzt von Nils Hodyas und Timo Obergöker. Zürich/Berlin: diaphanes.

Nietzsche, Friedrich. 1999. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Herausgegeben von Giorgio Colli undazzino Montinari. 3. Auflage. München/Berlin/New York: DTV Walter de Gruyter [=KSA].

Plato. 1991. *Phaidon*. Herausgegeben und übersetzt von Barbara Zehnpfennig. Hamburg: Meiner.

Spinoza, Baruch de. 2007. *Ethik*. Übersetzt von Wolfgang Bartuschat. Hamburg: Meiner.

Biographie

Susanne Valerie Granzer ist seit 1989 Professorin im künstlerischen Fach Rollengestaltung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Max Reinhardt Seminar.

Ausbildung zur Schauspielerin am MRS Wien. Anschließend 18 Jahre lang Engagements in zentralen Rollen am Theater in der Josefstadt, Volkstheater Wien, Theater Basel, Düsseldorfer Schauspielhaus, Schauspielhaus Frankfurt am Main, Schillertheater Berlin und Burgtheater Wien. Parallel Studium der Philosophie an der Goethe-Universität Frankfurt am Main und der Universität Wien. Promotion 1995.

1997 gemeinsam mit dem Philosophen Arno Böhler Gründung der wiener kulturwerkstätte GRENZ_film. Zahlreiche Lecture-Performances „Philosophy On Stage“. Mitbegründerin von BASE (Forschungszentrum für artistic research und arts-based philosophy, Indien) und Leiterin des dortigen Residenz-Programms.

FWF-Forschungsprojekte (Kooperationspartnerin): 2005–2007 „Materialität und Zeitlichkeit performativer Sprechakte“ (P17600). 2010–2013 „Korporale Performanz/Generating Bodies“ (TRP12-G21), 2014–2017 „Artist-Philosophers. Philosophy AS Arts-based-research“ (AR 275-G21). Veröffentlichungen u.a.: *Schauspieler außer sich. Exponiertheit und performative Kunst*, Transcript Verlag, Bielefeld März 2011, zweite Auflage 2014. *Actors and the Art of Performance. Under Exposure*, Palgrave Macmillan 2016.

© 2017 Susanne Valerie Granzer



Dieses Werk ist, sofern nicht anders angegeben, lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz](#).