

Theater - die Schwester der Philosophie: Wahrheit in der Begegnung Ein persönliches Schlaglicht auf Ursprung und Sinn des Theaters

Der Anfang der Philosophie, so Aristoteles, ist die Verwunderung. Diese brachte er damals auch einem relativ neuem Phänomen entgegen: dem Theater. Große Menschenmassen gingen in tagelange Festivals, um sich gemeinsam die Demonstration schrecklicher Geschehnisse anzuschauen. Warum konnten sie diese Tragödien so genießen? Und was erlebten sie bei den Komödien? Wozu das Ganze? Das sind Fragen, die uns auch heutzutage beschäftigen - Zuschauer wie Theatermacher.

Warum schauen wir uns etwa die uralte Geschichte eines Mannes an, der seinen Vater ermordet hat, mit seiner Mutter eine Ehe eingegangen ist und der, als er den Frevel entdeckt, sich selbst die Augen aussticht? ('Ödipus' von Sophokles)

Welchen Genuss erleben wir, wenn wir der herzerreißenden Liebesgeschichte von zwei Jugendlichen folgen? Neben dem Problem, dass ihre Familien die Verbindung mit allen Mitteln zu verhindern trachten, inszeniert der Autor am Ende auch noch plattes Pech: weil ein Brief zu spät kommt und weil ein Schlafmittel ein bisschen zu lange wirkt, begehen sie nacheinander Selbstmord. Was für eine Geschichte! ('Romeo und Julia' von Shakespeare)
Und warum tun wir es uns an, zwei Stunden lang zwei heruntergekommene Männer zu beobachten, die nichts anderes tun als auf jemanden zu warten, der einfach nicht kommt? ('Warten auf Godot' von Beckett)

Aristoteles sieht den Schlüssel zum Verständnis des Schauspiels in dessen Ziel. Dies sei, so postulierte er, die Katharsis – buchstäblich: Reinigung. Er hielt eine geistige Läuterung des Zuschauers durch das Theater für möglich und sinnvoll - im Gegensatz etwa zu Platon, der der Kunst ablehnend gegenüber stand.

Etwa 2000 Jahre später haben auch Lessing und Schiller dem Theater eine erzieherische Rolle zuerkannt, und selbst die Theatermacher, die sich im 20. Jahrhundert programmatisch von Aristoteles distanziert haben, strebten eine Art Katharsis an: Brecht zielte auf politisches Erwachen, die Postdramatik durch die Dekonstruktion jeglichen Erzählens auf ein pur momentanes Gewahrsein.

Obwohl Aristoteles in den überlieferten Schriften den Begriff der Katharsis nicht weiter definiert, kann man die Bedeutung aus seinen weiteren Argumentationen zum Drama erschließen, zumal, wenn man sie auf die gesamte Theatergeschichte extrapoliert. Mit Katharsis ist eine umfassende Erfahrung gemeint. Es geht immer um eine heftige Krise, durch die eine innere Wende provoziert wird.

Die Worte 'Krise' und 'Kritik' haben sprachlich denselben Ursprung. Eine Krise kritisiert: sie prüft, fordert heraus, bringt in Bewegung. Der normale und gewohnte Ablauf wird unterbrochen; der Mensch wird gezwungen, Dinge anders zu sehen, unbekanntes Land zu entdecken, neues geistiges Vermögen zu mobilisieren, sich selbst und das Leben anders zu definieren. Eine Krise führt zu einem Kampf an zwei Fronten: in der Innen- und in der Außenwelt. Die darauf folgende Einsicht stellt Verbindung und Balance zwischen Innen und Außen wieder her.

Nehmen wir ein einfaches Beispiel aus dem Theater unseres Zeitalters: Tschechows Einakter 'Der Bär'. Er scheint manchem eine Farce, aber es geht faktisch um ein psychologisches Drama, in dem es in kurzer Zeit zu einer mehrfachen Katharsis kommt.

Eine Witwe, Popowa, lebt seit dem Tod ihres Mannes abgeschieden von der Welt wie eine Nonne. Sie hat nach dem Tod ihres geliebten Gatten entdeckt, dass dieser sie

systematisch betrogen hat. Sie will ihm jetzt beweisen, dass sie selbst zu absoluter Treue imstande ist.

Plötzlich aber wird ihre Abgeschiedenheit vom raubeinigen Smirnow gestört, einem Gläubiger ihres verstorbenen Mannes. Er besteht darauf, das verschuldete Geld unmittelbar zu bekommen, da er am nächsten Tag seine Hypothekzinsen zahlen muss. Sie ist bereit zu zahlen, kann das Geld aber erst in zwei Tagen im Haus haben - und will sich jetzt wieder in Ruhe zurückziehen.

Smirnow beschließt daraufhin zu bleiben, um die Bezahlung zu erzwingen. Er ist schon von einer ganzen Reihe von Schuldnern mit Ausreden abgespeist worden und will jetzt starken Willen zeigen – und von Frauen hat er sowieso genug.

Als Popowa ihn in der darauf folgenden eskalierenden Konfrontation bewusst beleidigt, um ihn so vertreiben, fordert er die Frau zum Duell heraus: "Gleiche Rechte, gleiche Pflichten". Sie nimmt es an, rasend vor Wut, und holt die Waffen; er aber merkt, dass er dadurch für diese feurige Frau zu entflammen beginnt. Smirnow interessiert sich nicht mehr für das Geld und weiß Popowa schließlich zu gewinnen - die ihrerseits ihr inszeniertes Leben gerne in auflodernder Leidenschaft aufgibt.

Beide Figuren werden hier in verschiedenen Hinsichten geläutert. So entdecken sie, dass unter ihren anfänglich stark verteidigten Positionen – "Ich will Geld" versus "Ich will Ruhe" – tiefere Motive liegen. Beide werden zudem von ihrem Selbstbild befreit, in dem sie bisher gefangen waren: Popowa sieht ein, dass sie sich selbst als eine Art ideale Frau inszeniert hat, Smirnow vergisst all seine Minderwertigkeitskomplexe und das Bedürfnis nach einem kräftigen Auftritt. Er und sie begreifen auch beide, dass ihr Bild des anderen Geschlechts nicht stimmt. Und beide beschließen endlich, sich trotz all ihrer Vorurteile, ihrer emotionalen Narben und ihrer geschäftlichen Interessen der Liebe hinzugeben. - Ein heftiges Geschehen. Die Schauspieler durchleben dies, die Zuschauer mit ihnen; durch die Identifikation wird auch beim Publikum eine Katharsis zustande gebracht.

Eine Katharsis, so wird an diesem Beispiel deutlich, kann weit gehen. Sie kann unsere Lebenshaltung verändern: die Art und Weise, wie wir leben und uns selbst begreifen. Es geht um eine existentielle Erfahrung. Dabei wird

- unser Denken von Vorurteilen gereinigt
- unser Gefühlsleben von zwanghaften Mustern befreit und
- unser Wille - desorientiert durch Konditionierungen und Impulsivität - geläutert.

Übrigens sind dies die drei Dimensionen, deren Klarheit Aristoteles großen Rednern zuschrieb: Logos, Pathos und Ethos.

In dieser Läuterung wird etwas vom Ursprung des Theaters fühlbar: es entstammt dem religiösen Kultus. Religion strebt eine fundamentale Orientierung des Menschen an; dazu setzt sie auch verschiedene Formen ritueller Reinigung ein. Theater ist die profane, spielerisch-extatische Version dieses Prozesses.

Es ist dann auch kein Zufall, dass das Theater und die Philosophie in derselben Zeit entstanden sind. Beide untersuchen bewusst, was zuvor der Religion vorbehalten war. Was im Theater die seelische Katharsis ist, ist in der Philosophie die argumentative Einsicht.

Sokrates beschrieb seine Gesprächsmethodik als 'maieutikè technè': Hebammentchnik. Er half seiner Auffassung nach bei einer geistigen Geburt. Auf dem Marktplatz unterwarf er Passanten einem kritischem Verhör, um ihnen Vorurteile und unbewusste Annahmen bewusst zu machen. Diese Kritik führte zur Krise, der Einsicht in das Nicht-Wissen - zum beschämenden 'elenchos' - aber gerade damit zum Kontakt mit der Welt.

Nikolaus von Kues hat diesem Paradox auf der Schwelle zur viel-wissenden Neuzeit wieder zu seinem Recht verhelfen wollen: Er spricht vom "nicht-wissenden Wissen". Das Denken wird erst zum Geist, Intellekt zur Intelligenz, wenn das Denken seiner eigenen Grenzen inne wird.

Die geistige Geburt, die im Theater stattfindet, ist jedoch eine andere als die, die der Philosophie zu verdanken ist. Es geht im Theater nicht um abstrahierendes oder systematisches Denken. Das Erlebnis steht im Mittelpunkt. Das führt zu einer anderen Art von Wahrheit: es geht um gefühlte Wahrheit - die immer situativ und persönlich ist. Theater ist nicht an einer allgemein gültigen Quintessenz interessiert - wenn man etwa vom Agitationstheater des christlichen Mittelalters oder der politisierten Neuzeit absieht. Es will Zugang zu einer veränderlichen Wahrheit verschaffen, die für das konkrete Leben relevant ist. Dies ist implizit eine erkenntnistheoretische Position.

Theater und Philosophie sind komplementär. Die Philosophie nimmt Abstand, um erkennen zu können; das Theater stürzt sich ins Leben. Das letztere ist nicht verwunderlich. Theater stammt ja vom Kultus des Dionysos ab. So liebt es die Sinnlichkeit, kennt es die kathartische Wirkung des Rausches, ist mit der kreativen Potenz des Chaos vertraut und spielt auch mit der läuternden Kraft des Gelächters. Das Theater verunsichert, stört, konfrontiert, mischt auf. Das ist der ordnenden Philosophie eher fremd. Dieser Weg kann aber zum Abweg werden: Das Theater kann sich in die Sackgasse eines sinnlosen Karnevals verirren. Um fruchtbar zu sein, braucht es philosophisches Rückgrat - so wie die Philosophie Anschluss an Sinnlichkeit und Lebendigkeit braucht, um sich nicht in weltfremden Abstraktionen zu verlieren.

Es gibt kaum einen Theaterautor, der dieses Gleichgewicht besser zu wahren wusste als Shakespeare: die dramatische Handlung gipfelt bei ihm immer wieder in meditativen Erwägungen. Und so hat auf der anderen Seite Sokrates eine ähnliche Balance gewahrt: er hat immer dialogisch gedacht, immer im Kontext des alltäglichen Lebens philosophiert.

Das Medium des Theaters ist - Aristoteles hat auch das adäquat beschrieben - der handelnde Mensch. Kommt eine Figur zur Einsicht, dann entspringt ihre Entdeckung unmittelbar ihrer Verstrickung und Auseinandersetzung mit der Welt: einem Konflikt - unter der Voraussetzung, dass es nicht bei Konfrontation und Gegensatz bleibt.

Im dramatischen Konflikt geht es nämlich nicht um Gewinnen oder Verlieren; das Durchsetzen des eigenen Willens ist uninteressant. Sieg und Herrschaft, basale Dimensionen unserer Kultur, erweisen sich eher als sinnlose Zielvorgaben, die es in einer Katharsis gerade zu überwinden gilt. Im Theater geht es um die Kraft und Gnade der Begegnung, die beide Seiten berührt, trifft und transformiert - philosophisch gefasst: einen dialektischen Prozess.

Einem Bonmot von Botho Strauß zufolge fängt Theater an, wenn zwei zugleich Recht haben. Theater ist Dialog. Dies gilt nicht nur für die Interaktion der Figuren, sondern auch für das Verhältnis des Menschen zur Welt überhaupt. Was den Griechen angesichts einer von Göttern besetzten Welt noch vertraut war - das Recht der Welt dem Menschen gegenüber - , das ist unserer Kultur abhanden gekommen, die ja Natur und Welt nach eigenem Gutdünken meint ausbeuten zu dürfen. Theater als Stätte der Begegnung nimmt damit auch implizit eine ethische Haltung ein.

Eine Theaterpraxis, die annimmt, es gehe um das Spielen von Rollen, begreift die radikal dialogische Natur des Theaters nicht. Das spiegelt faktisch nur die Verwirrung unseres Zeitgeists wider, die auch großen Teilen der gegenwärtigen Psychologie zu eigen ist: das Individuum wähnt sich eine eigene Welt. Eine Person aber, unabhängig von Beziehungen,

gibt es nicht; Levinas hat das für die Philosophie fundamental durchdacht. Eine Theaterfigur ohne Situation gibt es ebenso wenig. Kein Schauspieler kann einen König spielen; er wird nur König durch das Verhalten derer, die ihn umgeben. Und so wird Julia erst durch Romeo zur Julia, wobei ein anderer Romeo eine andere Julia zum Leben erwecken würde - und umgekehrt.

Theater führt keine Rollen vor, sondern ein Geschehen. Dazu muss der Schauspieler durch eine grundlegende Läuterung gehen, so dass er jenseits jeglichen Selbstbildes in pure Geistesgegenwart treten kann, seine Person zum Prozess wird. Das ist für die heutigen Schauspieler, die ihr Talent vermarkten und unter Zeitdruck produzieren müssen, eine fast unmögliche Aufgabe. Sobald dies aber auf der Bühne geschieht, und sei es nur momentan, ist es spürbar: Die Stille im Publikum verdichtet und vertieft sich schlagartig.

Ein Besuch des Theaters kann heutzutage vielen Zwecken dienen: der Entspannung und Ablenkung etwa oder der Bestätigung des eigenen sozialen Status. Es droht im Wohlstand als rein ästhetische Erfahrung seinen Biss zu verlieren - anders als in gesellschaftlichen Krisenzeiten. Ursprünglich aber dient es dem Wunsch, dem Leben näher zu kommen und seiner Essenz gewahr zu werden.

Das Theater geht diesen Weg über die Konkretion. Nur das Bildhafte, weiß die Kunst, kann der schillernden Vielschichtigkeit des Lebens gerecht werden. Sprachlich zusammenfassen kann man dies nicht; sprachlich deuten schon.

So kann ein Theaterstück keine solide Bedeutung haben, die man wie Münzen einstreichen könnte. In jeder Inszenierung, mit jedem Schauspieler, für jeden Zuschauer entfaltet sich eine andere Wahrheit; sie ist persönliche, relative - oder besser gesagt: relationale - Wahrheit.

Das gilt übrigens auch für die vorliegenden Ausführungen. So braucht auch das hier Behauptete die Begegnung mit dem Leser, um ganz zu seinem Recht zu kommen.

Zurück zu den anfangs genannten Beispielen: Welche Katharsis erwartet den Zuschauer der Tragödie des 'Ödipus'? Auf den ersten Blick geht es um eine existentielle Thematik: unser Verhältnis zum Schicksal. Gibt es ein vorbestimmtes Schicksal? Ist Schicksal unausweichlich? Wie steht es um die Freiheit des Willens?

Allem Anschein nach wird Schicksal durch Sophokles als zwingend und unüberwindlich dargestellt. Ödipus hat zwanghaft vollzogen, was vorhergesagt war. Wer aber genauer hinschaut, kommt der eigentlichen Katharsis auf die Spur. Dabei hilft eine Bemerkung von Aristoteles: in seiner 'Poetica' stellt er fest, dass vollkommen unverschuldetes Unglück auf der Bühne nur abscheuerregend und künstlerisch sinnlos sei. Theater habe zu zeigen, wie der Protagonist sich selbst in sein Los verstrickt.

Im Falle des Ödipus nun kann man zweierlei sehen. Der Vater des Ödipus, Laios, trägt zu seinem eigenen Tode bei, indem er aus Angst vor der Erfüllung des Orakels seinen Sohn aussetzt. Praktisch gesehen, macht er mit diesem Mordversuch den Mord an sich selbst einfacher: Sein Sohn lernt ihn nicht kennen, womit die stärkste Hemmschwelle wegfällt. Ethisch geht es dabei auch um einen Akt radikaler Herzlosigkeit und Ichbezogenheit.

Ödipus selbst nun, der Protagonist, leidet an Impulsivität und Herrschsucht. Er erschlägt seinen Vater im Jähzorn; aufbrausend zwingt er Teiresias, die Wahrheit zu sagen; was Ödipus ähnlicher Weise antrieb, eine so viel ältere Frau zu heiraten, können wir nur vermuten. Aber genauso impulsiv, unverändert, sticht er sich am Ende die Augen aus. Als ob er noch immer nicht sehen will...

Damit öffnet sich eine andere Perspektive auf die Geschichte: wenn unser Herz nicht spricht, wenn Angst und Wut ohne Abstimmung auf das Gegenüber herrschen können, vollziehen sich vorgegebene Lebensmuster und -zwänge. Dann sind wir unser eigenes

Schicksal. Wenn wir Beziehung negieren, entspurnt das Geschehen. Begegnung hingegen verwandelt und schreibt unvorhergesehene Geschichte.

Hat Sophokles das Stück so gemeint? Das ist eine uninteressante Frage. Ein Stück sagt mehr, als der Autor intendiert. Seine Bedeutung ist vielschichtig und entfaltet sich erst im Laufe der Zeit - im Gespräch mit anderen Zeiten und Kulturkreisen. So auch hier.

Ist die Interpretation für Inszenierung und Schauspiel relevant? Ja, das könnte bis in die kleinsten Details nachgewiesen werden.

So zeigt sich auch Shakespeare's 'Romeo und Julia' von ganz unerwarteter Seite. Man mag meinen, dass hier der Kraft der Liebe gehuldigt wird: sie scheint sich trotz und aufgrund unüberwindlicher Hindernisse zu großer Höhe emporzuschwingen. Die Sehnsucht, beieinander zu sein, überwindet selbst die Angst vor dem Tod.

Wer sich aber die Selbstmorde näher anschaut, mag zweifeln. Ist der Selbstmord wirklich eine Katharsis? Geht es nicht auch hier um Impulsivität - aus der Überzeugung heraus, dass der eine ohne den anderen nicht leben kann - und um falsch verstandenes Heldentum? Liebe sollte doch gelebt werden. So gesehen, ist dies nicht das Drama der Liebe, sondern die Tragödie der Verliebtheit. (Zeffirelli hat dies vor langer Zeit durch das überraschende Casting für seinen Film nahegelegt: er besetzte, ganz dem Skript Shakespeare's entsprechend, die Rollen mit 16 jährigen Jugendlichen.)

Wir sehen in diesem Stück, wie sich jugendliche Leidenschaft in fatalen Fanatismus steigern kann, wenn sie in der Umgebung nicht begriffen und unterdrückt wird - gerade weil die jungen Seelen romantisierenden Vorstellungen anhängen. Das Thema des Dramas liegt hier bei den politisierenden Eltern, die der Innigkeit und Kraft dieser Liebe keinen Raum geben und damit auch die schicksalhafte Chance verspielen, ihre blutige und sinnlose Fehde endlich zu beenden. Eine Katharsis findet hier nicht auf der Bühne statt - wohl aber im Publikum, wenn die Inszenierung es daraufhin anlegt.

Und die Landstreicher in Beckett's 'Warten auf Godot'? Das sogenannte Absurde des Geschehens liegt hier ebenso darin, dass auf der Bühne keine Katharsis zustande kommt - wie so oft in unserem Leben. Wichtig ist auch hier der Ton der Inszenierung. Beckett hatte Humor: es geht hier nicht um ein schwermütiges Drama über die Sinnlosigkeit der Welt; es ist im Grunde eine Clownerie, die uns einen Spiegel vorhält.

Zwei Männer warten auf einen Erlöser - und wiederholen während dieses Wartens wieder ihre dumpfen Interaktionsmuster. Sie begegnen sich nicht, sie leben nicht, sie vertreiben nur die Zeit - in der Hoffnung, dass die wirkliche Geschichte nach der Erlösung anfangen kann.

In dieser ironisch präsentierten Endlos-Krise kann es dem Zuschauer dämmern: Solange wir eine bessere Welt in die Zukunft oder ins Jenseits projizieren, solange wir Erlösung von außen erhoffen, so lange verdammen wir uns selbst und werden in Zwängen und Ritualen stecken bleiben. Wir sind ja mit unserer Achtsamkeit nicht im Hier und Jetzt; wir begegnen dem Leben nicht und leben es nicht.

In Becketts Parabel klingt Heraklits uralter Aufruf an: 'Tretet ein; auch hier sind Götter.' Wo hinein? Hierher. In die Geistes-Gegenwart, die Begegnung, den achtsamen Zwischenraum. Diesen vorzuführen und zu ehren, kann Aufgabe des Theaters sein. Dies ist seine metaphysische Position.

Verwunderung, so sagte Aristoteles, ist der Anfang der Philosophie: hier berührt die Welt unseren Geist. Auf der Bühne ist es die Leidenschaft, die zur Lebensweisheit führt: hier verbindet sich die Seele mit der Welt. So wie die Philosophie den Zweifel zur Läuterung nötig hat, so braucht es im Theater die Frustration und den Konflikt. Das selbstsichere Denken läutert sich durch den Zweifel, wenn die Liebe zur Weisheit nur stark genug ist.

Die Katharsis auf der Bühne kommt nur zustande, wenn das verstockte Herz zu fragen und zu denken beginnt.

Philosophie und Theater sind nicht zufällig zu gleicher Zeit entstanden. Unser Kulturkreis hat ihre Verwandtschaft aber nicht immer verstanden und gepflegt. Das ist symptomatisch: im Abendland haben Denken und Fühlen ihre ursprüngliche Einheit mehr und mehr verloren. Sie verleumden einander inzwischen als graue Theorie und als blinde Emotionalität, ohne sehen zu wollen, wie sehr hell-sichtiges Gefühl und scharfsichtiges Denken einander nötig haben. Wenn sie hingegen auf sich allein gestellt sind, entgleisen sie schnell.

Goethes "Faust" hat diese Dichotomie zu Beginn unseres Zeitalters thematisiert: weder die theoretische Kenntnis noch das sinnliche Erleben allein bringen den Menschen in Kontakt mit dem, "was die Welt / im Innersten zusammenhält". Und ebenso wenig, könnte man hinzufügen, bringt ihre Trennung uns zu uns selbst.

Unser Jahrhundert lernt die Besorgnis erregenden Konsequenzen kennen, die sich aus dieser Spaltung ergeben. So agiert einerseits das vorherrschende ökonomische und politische Denken ohne Gefühl für den humanen Kontext seines Handelns und verharrt in Denk-routinen, die ein Goldenes Kalb umkreisen; was den Akteuren, die in dieser Arena die Hauptrollen spielen, an Gefühl bleibt, ist Emotion im Halbdunkel: Habsucht und Egomane. Gefühl andererseits lehnt sich dumpf auf - wie etwa im Populismus - oder zieht sich benebelt in Hedonismus oder modische Spiritualität zurück; was die emotionalen Akteure an Denken zulassen, das bewegt sich in Klischees; wirkliches Denken könnte die emotionale Welle ja zu viel stören.

Präsenz auf der Bühne fordert das Gegenteil: Kongruenz von Körper, Seele und Geist. Die Bühne kann in dieser Hinsicht ein magischer, gnadenlos offenbarer Raum sein: Halbherzigkeit und Geistlosigkeit zeigen dem künstlerischen Gespür ihre Flachheit und fallen unmittelbar durch. Nur unser persönliches Urgestein hält dort stand.

Dementsprechend vermag Theater auch den Blick für unsere soziale Wirklichkeit zu schärfen; einer solchen Sensitivität erscheint die politische Bühne manchmal als Farce, manche Medienstars als schlechte Komödianten, unser Alltag zuweilen als eine ausgeleierter Kassenschlager. Sie kann aber auch in unscheinbaren Momenten Schönheit aufblitzen sehen oder auch bei denen, die Nebenrollen in unserer Welt spielen, seelische Größe erkennen. Diese auszubilden ist die methodologische Potenz des Theaters.

Ganz ähnlich hat der österreichische Kulturkritiker Karl Kraus in seiner Zeit Presse-nachrichten betrachtet, als ob sie Literatur wären. So wie ihm dieses Feingespür in der Poesie den Geist offenbarte, so machte es ihm in den gedruckten Formulierungen den Ungeist der Zeit fassbar, der sich später unter anderem im Faschismus ausgelebt hat.

Hier wird eine andere Arbeitsteilung rückgängig gemacht, die für unsere Kultur charakteristisch und verhängnisvoll ist: Sensitivität wurde ins Reservat der Künste verbannt, der instrumentelle Verstand übernahm die Einrichtung unserer Welt - während es doch darum geht, unsere Welt zu gestalten.

Shakespeare hat das Leben mit einer Bühne verglichen. Das ist mehr als eine literarische Metapher. Das Phänomen Theater selbst hält uns, unabhängig von seinen Inhalten, einen Spiegel vor. Es stellt uns immanent die existentielle Frage: Welche Rollen und welches Drama wollt ihr spielen?