



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Unheimlich überwältigend: Das Unheimliche als
wesentliches Element der theatralen
Zurschaustellung“

Verfasserin

Marina Gschmeidler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317 295

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theaterwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Monika Meister

Inhalt

I	EINLEITUNG	7
II	DAS UNHEIMLICHE.....	10
II.1	Begriff und Bedeutung des Unheimlichen.....	11
II.2	Zur Psychologie des Unheimlichen bei Ernst Jentsch und Sigmund Freud	13
	Exkurs: Das Unheimliche bei Robert Pfaller	17
II.3	Zusammenfassung zu Freuds Analyse des Unheimlichen.....	19
III	UNHEIMLICHE MIMESIS	21
III.1	Mimesis.....	21
III.1.1	Mimesis: Begriff und Bedeutung	22
III.1.2	Mimesis heute: die Repräsentation.....	25
III.1.3	Mimesis und Wirklichkeit.....	27
III.1.4	Theater und Mimesis: zur Anwendbarkeit des Mimesisbegriffs im Theater der Gegenwart.....	30
III.2	Das Unheimliche der Darstellung als gespenstische Repräsentation.....	32
III.3	Das Unheimliche der Nachahmung: Das Motiv des Doppelgängers im Prinzip der Nachahmung.....	35
III.3.1	Platons Kritik der mimetischen Verdoppelung	37
III.3.2	Artauds „Theater und sein Double“.....	39
III.4	Mimesis und die „Allmacht der Gedanken“	42
III.5	Mimesis und Wahnsinn: die Angst vor dem Selbstverlust.....	44

III.6	Mimesis und Tod	45
IV	DIE WIRKUNG DES UNHEIMLICHEN UND SEINE BEDEUTUNG FÜR DIE ÄSTHETIK	49
IV.1	Das Unheimliche als das Überwältigende	49
IV.2	Momente der Überwältigung: das Unheimliche, das Erhabene, das Heilige.....	51
IV.2.1	Das Unheimliche und das Erhabene	51
IV.2.2	Das Unheimliche und das Heilige	56
IV.3	Furcht, Schrecken und Angst	60
IV.3.1	Karlheinz Bohrs Theorie des Schreckens	61
IV.3.2	Theater und Angst.....	64
IV.3.2.1	Vor die Augen treten: Die theatrale Zurschaustellung	64
	Exkurs: ANSTECKUNG	66
IV.3.2.3	Die Bühne als Schauplatz der Angst	69
V	VERSUCH DER INTEGRATION DES UNHEIMLICHEN IN EINE ZEITGENÖSSISCHEN ÄSTHETIK DES EREIGNISSES	72
V.1	Ereignis	72
V.2	Funktionen des Unheimlichen.....	77
V.2.1	Die Überwindung der Dichotomie von Objekt und Subjekt	77
V.2.2	Veränderung der Wahrnehmungsweise	80
V.3	Faktoren der Verunsicherung im postdramatischen Theater	83
V.3.1	Simultanität	83
V.3.2	Der phänomenale Leib: Epiphanie oder unheimliche Zurschaustellung?	85

V.3.3	Zeitlosigkeit: die Intensivierung des Augenblick.....	89
V.3.4	Selbstreferenzialität	92
V.3.5	Das Geheimnisvolle: Verunheimlichung durch Zeremonie.....	96
VI	ZUSAMMENFASSUNG	101
VII	BIBLIOGRAPHIE	104
VIII	ABSTRACT.....	109
IX	CURRICULUM VITAE.....	110

I. EINLEITUNG

Die folgende Untersuchung widmet sich der Frage, welche Bedeutung das Unheimliche für die Ästhetik hat, besonders für den Bereich des Theaters. Sie soll beleuchten, auf welche Weise das Unheimliche mit der künstlerischen Artikulation, die ich im Folgenden als Mimesis bezeichne, und dem Theater in Verbindung steht.

Folgende Fragestellungen bilden den Ausgangspunkt dieser Arbeit:

Durch welche Wesensmerkmale muss sich eine Ästhetik des Unheimlichen auszeichnen?

Welche Abgrenzungen und Parallelfindungen kennzeichnen sie und inwiefern kann sie auf das postdramatische Theater angewendet werden?

Die Arbeit gliedert sich in fünf Kapitel:

Nach einer allgemeinen Einführung zu Begriff, Bedeutung und Psychologie des Unheimlichen (II) versuche ich von mehreren Seiten an das Unheimliche heranzugehen: Kapitel III der Arbeit widmet sich der Frage, wie das Unheimliche mit der künstlerischen Produktion in Zusammenhang steht. Die Unheimlichkeit der Mimesis steht hier im Vordergrund. Hierzu ist es zunächst notwendig, auf den Begriff und die Bedeutung von Mimesis näher einzugehen. Dann wende ich einige jener Kategorien, die Freud als unheimliche Motive ausgewiesen hat, auf das Prinzip der Mimesis an. Dadurch will ich darlegen, dass Mimesis sowohl im Sinne von Darstellung als auch im Sinne von Nachahmung durch einen unheimlichen Wesenskern gekennzeichnet ist.

Im vierten Kapitel der Arbeit nähere ich mich dem Unheimlichen von der rezeptionsästhetischen Seite. Hier liegt das Hauptaugenmerk auf der Wirkung und Erfahrung des Unheimlichen. In Ermangelung eines Konzepts des Unheimlichen als ästhetische Kategorie vergleiche ich das Unheimliche mit anderen Phänomenen, deren Erscheinungsform und Rezeption sich teilweise mit der des Unheimlichen deckt. Hierbei stehen das Erhabene und das Heilige im Vordergrund. Da das Unheimliche auch in Zusammenhang mit Angst, Furcht und Schrecken steht, soll hier auch die Bedeutung dieser Phänomene für die Ästhetik sowie ihre Beziehung zum Unheimlichen

untersucht werden. Von besonderem Interesse sind hierbei Rudolf Ottos Analyse des Heiligen und Karlheinz Bohrs Untersuchung des Schreckens, weil sich diese Autoren in erster Linie auf die Wirkung des Heiligen bzw. des Schreckens auf den Rezipienten beziehen.

Das letzte Kapitel der Arbeit (V) stellt den Versuch dar, das Unheimliche in eine zeitgenössische Theorie des Ereignisses zu integrieren. Hierbei sollen die Funktionen des Unheimlichen untersucht werden und aufgezeigt werden, wie das Unheimliche durch die Zurschaustellung des Körpers in der Ästhetik des postdramatischen Theaters zur Wirkung kommen kann. Besonders Texte von Hans-Thies Lehmann und Erika Fischer-Lichte, die Begriffe wie *Verklärung* und *Epiphanie* in den Theaterdiskurs einbringen, sind hier von Interesse. Dabei soll untersucht werden, wie die Verwendung und Etablierung dieser ursprünglich religiös konnotierten Begriffe mit dem Unheimlichen in Zusammenhang stehen. Hauptaugenmerk liegt auf der Frage, wie die spezifische Art des Erscheinens von Kunstwerken und des zur Schau gestellten Körpers mit dem Unheimlichen in Zusammenhang stehen. Von besonderem Interesse ist hier Martin Seels „Ästhetik des Erscheinens“, in der Seel die formale Autonomie der Kunstwerke hinsichtlich ihrer spezifischen Erscheinungsweise herausarbeitet.

Den Ausgangspunkt meiner Arbeit bildet Sigmund Freuds Aufsatz „Das Unheimliche“.¹ Obwohl es zahlreiche jüngere Untersuchungen zum Unheimlichen gibt, kennzeichnen sie sich dadurch, dass sie als „re-readings“ von Freuds Aufsatz aufgefasst werden können. So können die von Freud angeführten Beispiele zur Bestimmung des Unheimlichen und seine Analyse als Grundlage für die Erforschung des Unheimlichen angesehen werden.

Die grundlegende Schwierigkeit bei der Erfassung des Unheimlichen liegt darin, dass es sowohl als ein psychisches Phänomen als auch als ästhetische Kategorie aufgefasst werden kann. Als psychisches Phänomen steht das Unheimliche in unmittelbarem Zusammenhang mit Angst, Verdrängung und der Erhaltung des Ich. Das Unheimliche

¹ Sigmund Freud: „Das Unheimliche“, in: ders.: *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Mit einer Einleitung von Peter Gay. Frankfurt am Main: Fischer, 1993. Im Folgenden zitiert als Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O. Freuds Aufsatz, den er primär als Beitrag zur Ästhetik verstand, erschien zuerst im Jahr 1919 in der von ihm selbst herausgegebenen psychoanalytischen Zeitschrift „Imago“. Freuds Aufsatz aus dem Jahr 1919 kann als Vorläufer von „Jenseits des Lustprinzips“ (1920) gesehen werden, wo Freud den Todestrieb entwickelt, sowie das Phänomen des Wiederholungszwanges und die ambivalente Bedeutung des Doppelgängers beleuchtet. Einerseits weist „Das Unheimliche“ auf die Narzissmus- Hypothese zurück und andererseits deutet es auf die Entwicklung der Todestriebtheorie voraus.

kann aber auch in Form von unheimlichen Phänomenen in Erscheinung treten und erfahren werden. Solche Phänomene untersucht Freud näher und nennt sie *Beispiele*, *Momente* oder *Motive* des Unheimlichen. So stellt Freuds Untersuchung einen Grenzgang zwischen Psychologie und Ästhetik dar.

Eine weitere Problematik zeigt sich in Freuds ambivalenter Verwendungsweise des Wortes *unheimlich*, das sowohl die Eigenschaft des *Unheimlichen* als auch der *Unheimlichkeit* bezeichnet. So nähert sich Freud dem Unheimlichen, indem er die Unheimlichkeit bestimmter Situationen und Motive untersucht.

Obwohl es viele Aufsätze über das Unheimliche gibt, gibt es kein eigenständiges ästhetisches Konzept, das sich in erster Linie mit der Wirkung und Erfahrung des Unheimlichen auseinandersetzt. Sämtliche Arbeiten über das Unheimliche beziehen sich auf die ein oder andere Weise auf Freud, was als Zeichen seiner immer noch starken Autorität zu sehen ist. Dennoch möchte ich darauf hinweisen, dass schon der Psychologe Ernst Jentsch, auf den Freud sich bezieht, bereits dreizehn Jahre zuvor wichtige Merkmale des Unheimlichen herausgearbeitet hat², vor allem die intellektuelle Unsicherheit, einen Gedanken, den Samuel Weber, auf den ich mich im Weiteren beziehen werde, weiter ausführt.

Das Interesse am Unheimlichen in der Auseinandersetzung in Kunst und Psychoanalyse hatte seinen Schwerpunkt bislang in der Untersuchung der Unheimlichkeit und ihrer künstlerischen Darstellungsweise und beruhte weniger auf einer Motivation, das Unheimliche im Hinblick auf seine Autonomie als ästhetische Kategorie zu untersuchen. Die vorliegende Arbeit kann als Versuch verstanden werden, das Unheimliche hinsichtlich seiner Wirkung näher zu bestimmen und zur Erarbeitung einer „Ästhetik des Unheimlichen“ anzuregen.

² Ernst Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen“, in: *Psychiatrisch – Neurologische Wochenschrift*. Halle: Marhold, 1906, Nr. 22, S. 195-198 und Nr. 23, S. 203-205. Im Folgenden zitiert als Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen“, a.a.O.

II. DAS UNHEIMLICHE

„Obwohl der Begriffsstatus des Unheimlichen in der *Theorie* oft in Frage gestellt wird, funktioniert es in der Praxis gleichwohl als Begriff.“³ Der Begriff ist alltagstauglich, denn nahezu jeder kann ihn verwenden, um eine Stimmung zu beschreiben.⁴

Die Eigenschaft des Unheimlichen ist keine Eigenschaft, die den Gegenständen selbst anhaftet, sondern beschreibt eine Empfindung.⁵ Erscheinungen die im Rezipienten die Empfindung des Unheimlichen auslösen, werden daher nur uneigentlich „unheimlich“ genannt.⁶ Dennoch lassen sich gewisse Eigenschaften definieren, die in der Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Unheimlichen quasi als Auslösefaktoren fungieren. Hierzu ist vor allem Freuds Text „Das Unheimliche“ aus dem Jahr 1919 essentiell.⁷ Im Weiteren wird darauf Bezug genommen werden.

Neben den unheimlichen Objekteigenschaften gilt es in zweiter Linie die Erfahrung des Unheimlichen zu analysieren. Bei der Untersuchung des Unheimlichen als Erfahrung ist zu präzisieren, in welchem Umfeld diese Erfahrung gemacht wird. Sofern sie uns im realen Leben begegnet, kann sie eine existentielle Angst auslösen, da sie lebensbedrohlich sein kann. Wenn wir aber außerhalb unseres Alltagslebens, im Bereich der Kunst, nach Erfahrungen des Unheimlichen suchen, begeben wir uns nicht in eine unmittelbar bedrohende Situation. Es ist anzunehmen, dass zwischen einer realen Erfahrung des Unheimlichen und einer ästhetisch vermittelten weniger einer qualitative als eine quantitative Differenz liegt. So erläutert Freud in Anlehnung an Jentsch das Phänomen des Unheimlichen anhand E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Der Sandmann“.

³ Anneleen Masschelein: „Unheimlich/das Unheimliche“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 6, Stuttgart: Metzler, 2005, S. 242. Im Folgenden zitiert als Masschelein: „Unheimlich/das Unheimliche“, a.a.O.

⁴ Ob man etwas als unheimlich empfindet hängt davon ab, in welcher Zeit man lebt und in welchem kulturellen Umfeld man sich befindet. Grundsätzlich sind sowohl das Verständnis des Unheimlichen als auch das Interesse daran an den historischen und sozialen Kontext des Rezipienten gebunden. Das Assoziationsvermögen, das auf Erfahrung aufbaut, die Phantasie sowie die momentane körperliche und psychische Verfassung spielen eine wichtige Rolle für die Empfänglichkeit für das Unheimliche. (vgl. Ernst Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen“, a.a.O., S. 204.) In vorliegender Arbeit beschränke ich mich auf das Verständnis des Unheimlichen im abendländischen Raum.

⁵ Ähnlich verhält es sich mit dem Erhabenen. So weist vor allem Kant in seiner „Kritik der Urteilskraft“ darauf hin, dass das Erhabene an das Subjekt selbst geknüpft ist und nicht an den das Erhabene auslösenden Gegenstand. (vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe in 12 Bänden, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. X, S. 164 f)

⁶ Vgl. Hans-Thies Lehmann: „Das Erhabene ist das Unheimliche“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 43. Jahrgang, Heft 9/10, S. 752. Im Folgenden zitiert als Lehmann: „Das Erhabene ist das Unheimliche“, a.a.O.

⁷ Freud schließt mit seinem Aufsatz an die Untersuchung von Ernst Jentsch aus dem Jahre 1906 an.

Die Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen anhand künstlerischer Artikulation erlaubt so eine Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen ohne existenzielle Bedrohung.

Da die Frage nach dem Unheimlichen untrennbar mit seiner Begrifflichkeit verbunden ist, soll zunächst im einleitenden Kapitel ein Überblick über den Begriff des Unheimlichen und seine Bedeutung gegeben werden.

II.1 BEGRIFF UND BEDEUTUNG DES UNHEIMLICHEN

Der Begriff *das Unheimliche* zeichnet sich dadurch aus, dass er aufgrund seines etymologischen Gehaltes nicht in andere Sprachen übersetzbar ist.⁸ So konstatierte der Psychologe Ernst Jentsch, „scheint unsere deutsche Sprache mit dem Wort ‚unheimlich‘ eine ziemlich glückliche Bildung zu Stande gebracht zu haben“⁹, denn es gibt Aufschluss darüber, was in uns wirkt, wenn uns Dinge unheimlich erscheinen. Wenn jemandem etwas unheimlich ist, so ist er in der betreffenden Angelegenheit nicht recht „zu Hause“, nicht „heimisch“, die Sache erscheint ihm fremd. An den Eindruck der Unheimlichkeit eines Dinges oder eines Vorkommnisses ist ein Mangel an Orientierung geknüpft.¹⁰

Sowohl Ernst Jentsch als auch Sigmund Freud rechneten das Unheimliche dem *Angsterregenden* zu, als dessen Teilbereich sie es definierten:

Ein solches [Gebiet der Ästhetik] ist das Unheimliche. Kein Zweifel, dass es zum Schreckhaften, Angst- und Grauererregenden gehört, und ebenso sicher ist, dass dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so dass es eben meist mit dem Angsterregenden überhaupt zusammenfällt. Aber man darf erwarten, dass ein besonderer Kern vorhanden ist, der die Verwendung eines besonderen Begriffswortes rechtfertigt. Man möchte wissen, was dieser gemeinsame Kern ist, der etwa gestattet, innerhalb des Ängstlichen ein „Unheimliches“ zu unterscheiden.¹¹

⁸ Masschelein merkt an, dass das Unheimliche als substantiviertes Adjektiv im 20. Jahrhundert entstanden ist. Freuds Verwendung des Begriffes *das Unheimliche* statt des Begriffes der *Unheimlichkeit* deutet sie als Hinweis darauf, dass Freud das Unheimliche nicht nur als psychisches Phänomen beleuchten wollte, sondern es im Hinblick auf eine ästhetisches Konzept analysierte. Vgl. Anneleen Masschelein: „A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture“, in: *Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, Jänner 2003, auf: <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/uncanny.htm> (letzter Zugriff am 16. 10. 2008).

⁹ Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen“, a.a.O., S. 195

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 137.

Freud begann seinen Aufsatz über das Unheimliche mit einer ausführlichen Untersuchung der Semantik des Wortes *unheimlich* und wies auch auf das Problem der Übersetzung hin, weil es in den meisten europäischen Sprachen keinen entsprechenden Begriff gibt, der sowohl den Bedeutungskern von *heim* als auch seine Verneinung enthält.¹²

Das Adjektiv *unheimlich* kommt von mittelhochdeutschen *heimlich*, das sowohl *heimlich*, *vertraut*, als auch *geheim*, *versteckt* bedeutet.¹³

Freud griff in seiner Deutung des Unheimlichen auf eine Definition zurück: „unheimlich nennt man alles, was im Geheimnis, im Verborgenen [...] bleiben sollte und hervorgetreten ist.“¹⁴

Dazu Freud:

Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.¹⁵

Die vage Bestimmung des Unheimlichen hat zur Folge, dass auch andere Begriffe wie *Unbehagen* oder *Schrecken* als Synonyme verwendet werden. Die Ambiguität des Begriffes des Unheimlichen ist einerseits Ursache für die zahlreichen Facetten seiner Verwendungsformen, andererseits aber auch dafür, dass dieser Begriff einer ständigen Wandlung unterworfen ist, die auch gegenwärtig noch nicht abgeschlossen ist.

Die negativen Konnotationen wie *grauenhaft* und *ungeheuer* und auch die im gegenwärtigen alltagssprachlichen Gebrauch dominierende Assoziation mit Angst erfüllenden, übernatürlichen Erscheinungen wie Hexen, Gespenstern, Werwölfen, etc. entstanden erst im 16. und 17. Jahrhundert. Ab dem 18. Jahrhundert verstärkte sich

¹² Vgl. Masschelein: „Unheimlich/das Unheimliche“, a.a.O., S. 252. Die Bedeutung des Begriffes war von Anfang an ambivalent, weil er die Eigenschaft eines Objektes aus zwei verschiedenen Perspektiven bezeichnen kann. Die Doppeldeutigkeit des Begriffes ergibt sich schon aus seiner Ausgangsbedeutung *zum Heim gehörig*, da der Gegenstand, der der einen Person vertraut und heimelig ist, jener Person, vor der er verborgen wird, fremd und unheimlich wird. (vgl. ebd., S. 243)

¹³ Vgl. Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 140.

¹⁴ Ebd., S. 143. Das Zitat stammt aus Friedrich Wilhelm Joseph Schellings „Philosophie der Mythologie“. Vgl. Masschelein: „Unheimlich/das Unheimliche“, a.a.O., S. 243.

¹⁵ Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 145.

dieser Gebrauch des Begriffes, als er in Verbindung mit der Beschreibung des Gefühlslebens verwendet wurde.¹⁶

Eine pejorative Bedeutung des Unheimlichen ist nicht zuletzt der Aufklärung zuzuschreiben, die eine schon bei Platon beginnende und seit Aristoteles bestehende Kluft zwischen der Ratio und dem Irrationalen vertiefte und den Irrationalismus zugunsten einer Aufwertung der Vernunft, nicht nur von selbiger abgrenzte, sondern auch unterdrückte.

Mit Aufkommen der Psychoanalyse und Sigmund Freuds Aufsatz aus dem Jahre 1919 wurde das Unheimliche, das in der Folge das Interesse der Künstler, Philosophen und Psychologen wach hält, zu einem Begriff des 20. Jahrhunderts.¹⁷

II.2 ZUR PSYCHOLOGIE DES UNHEIMLICHEN BEI ERNST JENTSCH UND SIGMUND FREUD

Mit dem Aufkommen der Psychoanalyse zu Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkte sich das Interesse am Unheimlichen.

Ernst Jentsch verweist in „Zur Psychologie des Unheimlichen“ (1905) auf den Zusammenhang zwischen dem Unheimlichen und dem Misoneismus, dem feindseligen Misstrauen gegenüber Neuem und Unbekanntem.¹⁸ Aber auch Gewohntes und Vertrautes kann unheimlich werden, nämlich dann, wenn man es entgegen der gewohnten Betrachtungsweise zu deuten und erklären versucht, denn so kann sich ein

¹⁶ Masschelein: „Unheimlich/das Unheimliche“, a.a.O., S 243.

¹⁷ Freuds Aufsatz bildete die Interpretationsgrundlage des Unheimlichen in den folgenden Auseinandersetzungen mit diesem Phänomen. In der Literaturwissenschaft wuchs das Interesse an Freuds Abhandlung über das Unheimliche erstmals in den späten Sechziger und frühen Siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Tzvetan Todorov befasste sich im Rahmen seiner Untersuchung des Fantastischen mit Freuds Aufsatz („Einführung in die fantastische Literatur“, 1972). Aus einer strukturalistischen oder dekonstruktiven Perspektive wurde in der Folge Freuds Analyse in den Siebziger und frühen Achtziger Jahren neu interpretiert, u. a. von Hélène Cixous: „Die Fiktion und ihre Geister. Eine Lektüre von Freuds *Das Unheimliche*“, in: Klaus Herding (Hg.): *Orte des Unheimlichen: die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 37-59; Samuel Weber: Excerpt from the introduction to the *The Legend of Freud*: Stanford University Press, 1999, <http://www.hydra.umn.edu/weber/legend.html> (letzter Zugriff am 15. 10. 2008); Neil Hertz: „Freud and the ‚Sandman‘“, in: Josué V. Hatari (Hg.): *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralistic Criticism*, Ithaca/ New York: Methuen & Co., 1979, S. 296-321; Lis Moller: „The Uncanny as Problem of Reading“, in: *The Freudian Reading. Analytical and Fictional Constructions*. University of Pennsylvania Press, 1991, S. 111-140

¹⁸ Vgl. Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen“, a.a.O., S. 196.

„eigenthümliches Unsicherheitsgefühl“ einstellen.¹⁹ Das Unheimliche entsteht aus einem Mangel an Orientierung und tritt auf, wenn aus Altbekanntem und Vertrautem plötzlich etwas Neues und Feindseliges wird.²⁰ Vertrautes kann unheimlich werden, sobald man es auf eine neue und andere Art wahrnimmt. Auf jeden Fall ist für Jentsch das Unheimliche an intellektuelle Unsicherheit geknüpft.

Diese Bestimmung ist jedoch für Sigmund Freud nicht ausreichend, um das Unheimliche zu charakterisieren. Freud stellt die These auf, das Unheimliche stehe in Zusammenhang mit dem wiederkehrenden Verdrängten. Das gänzlich Fremde und Unvertraute kann demnach nicht als Ursache für das Unheimliche angesehen werden, sondern nur etwas Vertrautes, das durch einen Prozess der Entfremdung zu einem Unvertrauten geworden ist. Dieser Entfremdungsprozess wird durch Verdrängung ausgelöst: Auf dem Weg der Verdrängung ist das ursprünglich Vertraute fremd geworden.²¹

Zu Beginn seiner Abhandlung weist Freud darauf hin, dass das Unheimliche der Ästhetik angehöre, insofern man Ästhetik als „Lehre von den Qualitäten unseres Fühlens“²² auffasst. Freud hält fest, dass die Empfänglichkeit für das Unheimliche nicht bei jedermann gleich ist, weswegen er für die Beispiele, die er im Folgenden für das Unheimliche anführt, weder den Anspruch auf Vollständigkeit noch auf Allgemeingültigkeit erhebt.²³

Dem Unheimlichen nähert sich Freud nun auf verschiedenen Wegen: er untersucht sowohl die Semantik des Begriffs des Unheimlichen als auch das Unheimliche als individuelle Empfindung, er geht sowohl auf das Unheimliche in literarischen Werken als auch auf das Unheimliche im realen Leben und in der psychoanalytischen Praxis ein.

¹⁹ Ebd. Dieses Unsicherheitsgefühl hat nach Jentsch auch einen positiven Aspekt, da er einen wichtigen Entstehungsfaktor des wissenschaftlichen Dranges darstellt.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Vgl. Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 160f. Obwohl Freud die Begriffe „Eigenes/Fremdes“ bzw. „Inneres/Äußeres“ nicht verwendet, nimmt er durch seine Analyse des Adjektivs „unheimlich“, dem er eine „Immanenz des Fremden im Vertrauten“ zuerkennt, das Unheimliche „aus dem Äußeren, in das es die Angst fixiert“, heraus, „um es ins Innere nicht eines Vertrauten als eigenem, sondern eines potentiell mit Fremdem behafteten und [...] in eine nicht-eigene Vergangenheit zurückverwiesenen Vertrauten zu verlagern. Das andere, das ist mein (,eigenes') Unbewusstes, mein unbewusstes (,Eigenes')“. (Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, S. 199). Durch die Kategorie des Unbewussten gelangt das Fremde, das Unbekannte in das eigene Selbst, wird also zu einem Teil des Menschlichen.

²² Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 137.

²³ Dennoch werden die von Freud aufgezählten Motive des Unheimlichen von seinen Rezipienten in der Folge anerkannt und diskutiert. Trotz der Uneinheitlichkeit der Freudschen „Kategorien“ stellt Freuds Aufsatz den grundlegenden Text für alle nachfolgenden Untersuchungen des Unheimlichen dar.

Während er im ersten Teil seiner Analyse durch die Untersuchung des Wortes „unheimlich“ versucht, sich dem Phänomen anzunähern, kommt Freud zunächst zu dem Schluss, dass „unheimlich irgendwie eine Art von heimlich“²⁴ ist.

Das Unheimliche zeichnet sich durch seinen „verhüllten Charakter“²⁵ aus. Das ist ein wichtiges Merkmal des Unheimlichen, das es vom Schreckenerregenden differenziert: das Unheimliche ist dadurch charakterisiert, dass einerseits etwas nicht zum Vorschein kommt, also verborgen bleibt, andererseits aber wiederum etwas auf eine befremdende Weise plötzlich da ist und zwar zugleich auf eine sowohl beunruhigende als auch merkwürdig vertraute Art.

Freuds nächste Bestimmung des Unheimlichen lautet: „[...] das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“²⁶ Hier spricht Freud nicht mehr von Angst, sondern vom Schrecken. Das Unheimliche kennzeichnet sich also nicht nur durch Angst vor etwas Unbestimmten, sondern durch ein Erschrecken über etwas, das man so noch nicht kennt, das aber nicht gänzlich unbekannt ist.

Freud versucht sich dem Phänomen des Unheimlichen nun von einer anderen Seite zu nähern: nachdem er zunächst *das Unheimliche* zu beschreiben versucht, geht er nun dazu über, *Unheimliches* zu beschreiben. Er untersucht „unheimliche Motive“, die als Quelle des „unheimlichen Gefühls“ fungieren können.²⁷ Unheimliche Motive können nach Freud Ängste auslösen und Freud versucht, den Ursprung und die Ursache dieser Ängste zu bestimmen. Sein Interesse gilt der Frage, ob die Angst, die durch diese Motive ausgelöst wird, aus infantilen Quellen abgeleitet werden kann. Dabei unterscheidet er mehrere unheimliche Motive. Ich will nur auf jene verweisen, die auch für die Bestimmung der Mimesis als Unheimliches von Belang sind:²⁸

- 1) Das Motiv des Doppelgängers. Nach Freud war der Doppelgänger ursprünglich eine „Versicherung gegen den Untergang des Ichs“²⁹, sozusagen ein Versuch, den Tod durch narzisstische Verdoppelung zu überlisten. Freud integriert die

²⁴ Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 145.

²⁵ Ebd., S. 138.

²⁶ Ebd. Freud distanziert sich hier von Ernst Jentschs Bestimmung des Unheimlichen als Angst vor dem Unbekannten. Nach Freud ist diese Bestimmung nicht ausreichend. Das Objekt der Angst ist nach Jentsch ein äußeres Unbekanntes, nach Freud wiederum ist es das Verdrängte, das plötzlich zum Vorschein kommt.

²⁷ Vgl. Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 153.

²⁸ Siehe Kapitel III dieser Arbeit.

²⁹ Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 154.

Doppelgängertheorie Otto Ranks³⁰ in seine Theorie des „Ich“ und ordnet das Doppelgänger-Motiv als Ich-Störung dem Bereich der Wahnvorstellungen und der paranoiden Zustände zu.³¹

- 2) Die Allmacht der Gedanken, der Animismus. Diese Begriffe bezeichnen eine „narzisstische Überschätzung der eigenen seelischen Vorgänge“³², die den Glauben zur Folge hat, man könne durch die Kraft der Gedanken die Realität direkt beeinflussen.
- 3) All das, „was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern, zusammenhängt“³³ sowie abgetrennte Glieder.
- 4) Das Unheimliche des Wahnsinns, das nach Freud auf die Äußerung geheimer Kräfte in Zusammenhang steht, die man im vom Wahnsinn befallenen Menschen nicht vermutet hätte.³⁴
- 5) Die Verwischung der Grenze zwischen Realität und Phantasie, wenn „das Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt“.³⁵

Es gibt ein Motiv, das Jentsch besonders hervorhebt, das für Freud jedoch weniger Ausschlag gebend zu sein scheint: Die Unsicherheit darüber, ob ein Wesen belebt oder unbelebt ist. Für Jentsch ist „der Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“³⁶, eines der Hauptmotive für unheimliche Erfahrungen.³⁷

³⁰ Vgl. Otto Rank: „Der Doppelgänger“, in: Sigmund Freud (Hg.): *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 3. Jg. (1914) 2, S. 97-164

³¹ Vgl. Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 153-156.

³² Ebd., S. 160.

³³ Ebd., S. 161.

³⁴ Wahnsinn führt Freud jedoch, wie den bösen Blicken und böse Absichten, die durch übernatürliche Kräfte zur Wirkung kommen sollen, auf den Animismus zurück.

³⁵ Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 163f

³⁶ Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen“, a.a.O., S. 197.

³⁷ Freud zweifelt die Relevanz des von Jentsch als besonders wichtig für das Unheimliche hervorgehobenen Faktors der intellektuellen Unsicherheit an. Sowohl Jentsch als auch Freud versuchen die von Ihnen georteten Merkmale des Unheimlichen in einer als besonders unheimlich geltenden Erzählung E. T. A. Hoffmanns („Der Sandmann“) wieder zu finden. Dabei ist für Jentsch die Unsicherheit, ob ein Objekt belebt oder unbelebt ist, (in diesem Fall die Puppe „Olympia“), wichtig für die Wirkung des Unheimlichen in Hoffmanns Erzählung. Freud wiederum legt, indem er die Protagonisten der Erzählung analysiert, dar, warum dieses Motiv im Sandmann nicht als unheimlich betrachtet werden kann. Auch wenn des Motiv des Zweifels an der Lebendigkeit in Hoffmanns Sandmann nicht das Unheimlichste an dieser Erzählung ist, möchte ich darauf hinweisen, dass Freuds Analyse nicht ausreicht, um Jentschs These von der Relevanz der intellektuellen Unsicherheit für die Empfindung des Unheimlichen generell zu widerlegen.

Diese Merkmale des Unheimlichen gilt es im Zusammenhang mit der Mimesis wieder aufzugreifen und zu beleuchten.³⁸

EXKURS: DAS UNHEIMLICHE BEI ROBERT PFALLER

Um den Überblick über verschiedene Auseinandersetzungen mit dem Unheimlichen zu vervollständigen, möchte ich abschließend auf Robert Pfallers Theorie des Unheimlichen eingehen.

Robert Pfaller macht in seinem Aufsatz „Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische. Die ästhetischen Effekte des Gedankenexperiments“³⁹ auf die Ähnlichkeit und Verwandtschaft von Unheimlichem und Komischem aufmerksam.⁴⁰ Sowohl das Unheimliche als auch das Komische werden nach Pfaller mit Hilfe von Gedankenexperimenten hergestellt. Im alltagssprachlichen Gebrauch des Wortes *komisch*, das sowohl *merkwürdig*, *sonderbar* als auch *lustig* bedeuten kann, spiegelt sich die Nähe dieser beiden Effekte zueinander wider. Folgende vier Merkmale sind sowohl beim Komischen der Komödie als auch beim Unheimlichen zu finden:

- 1) das Auftreten symbolischer Kausalität. Bei der Komödie kann aus der Darstellung das Dargestellte hervorgehen, aus Spaß wird Ernst, aus Spiel wird Wirklichkeit. Beim Unheimlichen kann der analoge Effekt auftreten, indem nach Freud das Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt.
- 2) das Gelingen: Vieles in der Komödie gelingt erstaunlich leicht und oft gelingt zuviel. Was aber bei der Komödie Komik bewirkt, ist im „Ring des

³⁸ Neben den erwähnten Kategorien führte Freud auch noch folgende Motive an: i) die Angst vor dem Verlust der Augen als Äquivalent der Kastrationsangst; ii) die Wiederholung des Gleichartigen als eine zufällige Wiederkehr von Situationen, Zahlen oder Namen ohne erkennbaren Zusammenhang. Sie erzeugt ein Gefühl des Ausgeliefertseins und der Hilflosigkeit und appelliert an einen inneren, infantilen Wiederholungszwang; iii) die Angst, lebendig begraben zu werden als Umkehrung von Lustphantasien vom Leben im Mutterleib.

³⁹ Robert Pfaller: „Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische. Die ästhetischen Effekte des Gedankenexperiments.“ Dieser Aufsatz ist mir dankenswerter Weise vom Autor zur Verfügung gestellt worden. In gekürzter Fassung erschienen in: Thomas Macho, Annette Wunschel (Hg.): *Science Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004, S. 265 -286. Im Folgenden zitiere ich die unveröffentlichte lange Fassung als Pfaller: *Das vertraute Fremde*, a.a.O., und die veröffentlichte Kurzfassung als Pfaller: „Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische“, a.a.O.

⁴⁰ Vgl. Pfaller: „Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische“, a.a.O., S. 270-277.

Polykrates“⁴¹, dem von Freud zitierten Beispiel, unheimlich. Der Gastfreund wird dem Gast unheimlich, weil jeder seiner Wünsche sofort in Erfüllung geht.⁴²

- 3) die Wiederholung: Was bei der Komödie z. B. als „running gag“ erheitert, beunruhigt beim Unheimlichen. Wenn die gleiche Situation hier mehrmals hintereinander auftritt, bewirkt es ein unbehagliches Gefühl des Ausgeliefertseins und Schicksalhaften.
- 4) das Double: Die Verdoppelung von Figuren wie etwa in Ernst Lubitschs Komödie „Sein der Nichtsein“⁴³ oder in Charlie Chaplins „Der große Diktator“⁴⁴ ist ein klassisches Sujet der Komödie. Beim Unheimlichen spielt das Motiv des Doppelgängers als Verdoppelung des Ich eine wichtige Rolle.

Für Pfaller ist die Phantasie die treibende Kraft bei der Allmacht der Gedanken, die Illusionen entstehen lässt. Der Unterschied zwischen dem Unheimlichen und dem Komischen liegt in den verschiedenen Arten des Umganges mit Illusionen. Beide Effekte liegen dicht beieinander, das sie verbindende Element ist das Gedankenexperiment.

Denn der Eindruck des Unheimlichen oder des Komischen entsteht immer dann, wenn die Welt selbst in einem Moment und an einem bestimmten Punkt so erscheint, als ob sie einem Gedankenexperiment entsprechen würde [...]. Also sind für das Unheimliche und das Komische zwei Bedingungen erforderlich. Erstens muss die Welt selbst die Anmutung eines Gedankenexperiments aufweisen; zugleich aber darf, zweitens das „Phantastische“, „Experimentelle“, Fiktive daran nicht verschwinden.⁴⁵

Eine Unstimmigkeit alleine reicht demnach nicht aus, um uns an unserer Weltauffassung zweifeln zu lassen. Am Unheimlichen ist nicht nur der Faktor der Unsicherheit beteiligt, sondern auch jener der Gewissheit. „Denn das unstimmige Element scheint eine vertraute Erzählung zu bestätigen. Deren narrative Geschlossenheit befällt uns als jene fürchterliche Gewissheit, die sich über die Offenheit unseres Willens hinwegsetzt.“⁴⁶

⁴¹ „Der Ring des Polykrates“, Ballade von Friedrich Schiller

⁴² Das Gelingen findet seine Entsprechung in der „Allmacht der Gedanken“ bei Freud.

⁴³ Originaltitel: „To Be or Not to Be“, USA 1942, Regie: Ernst Lubitsch.

⁴⁴ Originaltitel: „The Great Dictator“, USA 1940, Regie: Charles Chaplin.

⁴⁵ Robert Pfaller: „Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische.“, a.a.O., S. 278.

⁴⁶ Robert Pfaller: *Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische*, a.a.O., S. 11.

II.3 ZUSAMMENFASSUNG ZU FREUDS ANALYSE DES UNHEIMLICHEN

Das Unheimliche ist, so wie das Unbewusste, keine Entdeckung Freuds, denn schon viele Künstler haben sich mit diesen Phänomenen auseinandergesetzt. Freuds Verdienst war die Entwicklung einer wissenschaftlichen Methode zur Erforschung des Unbewussten, der Psychoanalyse. So wie Freud mittels der Psychoanalyse das Unbewusste zu bestimmen sucht, so will er auch das Unheimliche mit Hilfe eines analytischen Verfahrens untersuchen. Dabei behandelt er fiktive Personen wie die Protagonisten aus Erzählungen E. T. A. Hoffmanns wie reale Personen und unterzieht und analysiert sie aufgrund ihres Verhaltens und ihrer Aussagen. Aufgrund dieser Analyse will Freud jene Ängste hinterfragen, die die Ursache dafür sind, dass gewisse Motive die Empfindung des Unheimlichen auslösen.⁴⁷ Freud spürt zwar unheimliche Motive und verborgene Ängste auf, seine Analyse umfasst allerdings nicht den Prozess der künstlerischen Vermittlung des Unheimlichen.

Dennoch ist gerade Freuds Aufsatz für die Entwicklung eines Konzepts des Unheimlichen als ästhetischer Kategorie von besonderem Interesse, da er Angst und Kunst miteinander in Verbindung bringt.⁴⁸

Auffällig ist Freuds Gebrauch des Begriffes des *Angsterregenden*. Hier zeigt sich eine gewisse Unsicherheit, die der Bestimmung und Zuordnung des Unheimlichen aufgrund seines Verhältnisses zur Angst zugrunde liegt.⁴⁹ Zunächst rechnet Freud das Unheimliche dem „Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden“⁵⁰ zu. Demnach ist das Unheimliche etwas, das Angst oder Schrecken hervorruft, also gleichsam die Ursache bzw. der Auslöser von Angst. Gleichzeitig räumt er aber ein, dass nicht alles, was Angst erregend ist, dem Unheimlichen zugerechnet werden kann. Dennoch ist nach Freud das Unheimliche innerhalb des „Ängstlichen“ zu suchen.⁵¹ Wenn Freud das

⁴⁷ Freud geht bei seiner Analyse der Hoffmannschen Erzählung „Der Sandmann“ aber hauptsächlich auf die Dialoge und die Handlung ein, weniger aber auf die Struktur der Erzählung, auf Hoffmanns dichterische Fähigkeiten und seine Erzählkunst.

⁴⁸ So kann nach Anneleen Masschelein das Unheimliche als eine spezifische, vermilderte Form von „anxiety“ aufgefasst werden, die zu bestimmten Phänomenen im realen Leben und zu bestimmten Motiven in der Kunst in Beziehung steht. Vgl. Anneleen Masschelein: „A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture“, in: *Image and Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, Jänner 2003, auf: <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/uncanny.htm> (letzter Zugriff am 15. 10. 2008)

⁴⁹ Vgl. Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 137. Es fällt auf, dass Freud in seiner Untersuchung des Unheimlichen nicht explizit den Begriff „Angst“ verwendet, sondern das „Angsterfüllte“ bzw. das „Ängstliche“.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. ebd.

Verhältnis zwischen dem Unheimlichen und der Angst nicht eindeutig zu bestimmen suchte, so könnte die schwierige Bestimmung des Phänomens der Angst die Ursache dafür sein.⁵² Samuel Weber fasst die Problematik bei der Untersuchung des Phänomens der Angst zusammen:

Das eigentümliche Problem, das die Angst jeglicher Theorie stellt, betrifft also das Verhältnis des Psychischen zum Nichtpsychischen, oder in anderen Worten, die Abgrenzung der Psyche als solcher. Dadurch, dass sie das Verhältnis von Psychischem und Nichtpsychischen, zwischen „Innen“ und „Außen“, sowohl inszeniert als auch verhüllt, erschwert die Angst ihre Erforschung und Erfassung durch die Theorie [...].⁵³

Die Schwierigkeit, die der Zuordnung und Bestimmung von Angst zu Grunde liegt, zeigt sich auch bei der Erfassung des Unheimlichen.

Freud bezeichnet das Unheimliche als eine Art des „Ängstlichen“, die dem „wiederkehrenden Verdrängten“ zuzurechnen ist.⁵⁴ Er stützt sich auf die psychoanalytische Theorie, nach der jeder Affekt einer Gefühlsregung durch Verdrängung in Angst verwandelt wird.⁵⁵ Freud analysiert die Ursachen für die Entstehung des Unheimlichen, während er die Affekte, die durch die Empfindung des Unheimlichen ausgelöst werden, mangels der Anwendbarkeit der Methode der Psychoanalyse nicht untersucht. Doch gerade die Wirkung des Unheimlichen ist für die Ästhetik von Relevanz, weswegen der Schwerpunkt im dritten Teil dieser Arbeit auf diesem Aspekt liegt. Doch zunächst sollen einige von jenen Motiven, die Freud als wesentliche Merkmale für Unheimliches identifiziert hat zur Anwendung kommen, um das Prinzip der Mimesis als ein Unheimliches auszuweisen. Von besonderem Interesse sind hier das Motiv des Doppelgängers, die Allmacht der Gedanken und die Nähe zu Tod und Wahn.

⁵² Freuds Einstellung bezüglich der Angst änderte sich im Laufe der Jahre: während er die Angst zunächst für ein direktes Ergebnis der Verdrängung hielt („Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse“, 1916-1917), erklärte er sie später („Hemmung, Symptom und Angst“, 1926) nicht zur Wirkung, sondern zur Ursache der Verdrängung. Vgl. dazu Samuel Weber: „In der ‚Traumdeutung‘ beschreibt er [Freud, Anm. M. G.] die Angst als Ergebnis des Zusammenbruchs der Verdrängung und der Wiederkehr des Verdrängten im Bewusstsein. Für Freud ist die Verdrängung also Bedingung oder Ursache der Angst. Damit deutet sich die spätere Umkehrung der Theorie an. Denn wenn die Verdrängung die Existenz der ‚Besetzung‘ voraussetzt, stellt die Angst den Prozess der Besetzung selbst in Frage.“ (Samuel Weber: *Freud-Legende. Vier Studien zum psychoanalytischen Denken*. Wien: Passagen Verlag, 2002, S. 71)

⁵³ Samuel Weber: *Freud-Legende. Vier Studien zum psychoanalytischen Denken*. Wien: Passagen Verlag, 2002, S. 71.

⁵⁴ Vgl. Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 160.

⁵⁵ Das heißt, dass der verdrängte Affekt nicht, wie das Unheimliche, unbedingt Teil des Ängstlichen gewesen sein muss. Welcher Affekt es war, der verdrängt wurde und durch Wiederkehr zum Unheimlichen wurde, ist nach Freud irrelevant.

III. UNHEIMLICHE MIMESIS

III.1 MIMESIS

Die Kunst ahmt nicht nach, sie schafft eine zweite Welt, eine Zwischenwelt, wie Paul Klee sagen wird, eine Nebenwelt, könnte man sagen, in der das Ungeheure oder das Formlose sein Recht hat; denn beide können erhaben sein.

Jean-François Lyotard⁵⁶

Es gibt viele Möglichkeiten, den Modus einer künstlerischen Artikulation zu bezeichnen. *Darstellung, Nachahmung, Repräsentation, Verkörperung* sind nur einige davon. Immer wieder geht es um das Verhältnis eines Kunstwerkes zu einer vermeintlichen Wirklichkeit. Dennoch gibt es einen Begriff, der so viele Bedeutungsnuancen hat, dass er eigentlich für alle Arten von künstlerischer Artikulation angewendet werden kann: die Mimesis. Freilich muss man über eine seit Platon und Aristoteles bestehende Tradition, Mimesis in erster Linie als *Nachahmung der Natur* zu betrachten, hinausgehen. Sowohl *Natur* als auch *Nachahmung* werden heute anders konnotiert als vor vielen Jahrhunderten, ja sogar anders als vor einigen Jahren. So hatte die Nachahmung der Natur in der Antike eine grundlegend andere Bedeutung, weil man sich selbst als Teil der Natur begriff. Hier bedeutete *nachahmen* nicht unbedingt *möglichst wirklichkeitsnah kopieren*. Mit den veränderten historisch-anthropologischen Bedingungen ändern sich auch die Bedingungen für die künstlerische Artikulation. Aber wie sich Mimesis den kulturellen Bedingungen anpasst, so kann sich auch die Verwendung des Mimesisbegriffes anpassen, denn eines bleibt unumstritten: Mimesis findet statt. Immer und überall und immer und überall anders. Aristoteles zeigte auf, dass die Fähigkeit zu und die Freude an der Mimesis jene Ureigenschaft des Menschen ist, die ihn als solchen kennzeichnet. Das ist Grund genug, den Mimesisbegriff neu zu formulieren, vielleicht sogar neu zu denken.

⁵⁶ Jean-François Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: Peter Engelmann (Hg.): *Das Inhumane: Plaudereien über die Zeit. Jean-François Lyotard*. Aus dem Franz. von Christine Pries, Wien: Passagen, 2001, S. 115. Im Folgenden zitiert als Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“, a.a.O.

III.1.1 MIMESIS: BEGRIFF UND BEDEUTUNG

Mimesis ist mit *Mimos* verwandt, einer Bezeichnung für eine Person, die eine Posse aufführt, *mimeisthai* bedeutet demnach *sich wie ein Mime verhalten*. Diese Bezeichnung bezog sich auf eine vulgäre und herabschauende Art der parodistischen Darstellung des Lebens der „einfachen“ Menschen zum Zwecke der Unterhaltung auf diversen Feierlichkeiten Wohlhabender. Der Begriff kam aus Sizilien, der Heimat der Mimen, nach Griechenland.⁵⁷

Mimesis bezeichnet, im ursprünglichen Wortsinn, einen semantischen komplex [sic], der im Deutschen mit dem Wortfeld *Darstellung, Ausdruck, Ähnlichmachung, Nachahmung, sinnliche Vergegenwärtigung, Präsentation/Repräsentation* wiedergegeben werden kann. Von dem Stammwort *mimos* leiten sich her: *mimeisthai, mimesis, mimema, mimetes, mimetikos*. „Mimeisthai“ bedeutet „darstellen“, „ausdrücken“, „ähnlichmachen“, „nachahmen“, umschließt also eine Weite der Bedeutung, gegenüber der das lateinische *imitari/imitatio* eine Verengung darstellt [...].⁵⁸

Obgleich der Begriff Mimesis bis in die Gegenwart zumeist im Sinne von *Nachahmung* verwendet wird, ist dies sein jüngster Bedeutungsaspekt.⁵⁹ Sein Bedeutungsspektrum ist weitläufiger, denn Mimesis konnte bereits in der klassischen Verwendung des Begriffes bei Platon und Aristoteles auch *Darstellung* und *Ausdruck* bedeuten.

Nach Hermann Koller umfasst das Bedeutungsfeld des Mimesisbegriffs der Antike vier Bedeutungskategorien.⁶⁰ In chronologischer Reihenfolge ihres Vorkommens sind dies:

- 1) die Mimesis des Tanzes: Ursprünglich war Mimesis so eng an die Tanzkunst gebunden, dass in vielen Wörterbüchern zwei Bedeutungen für Mimesis zu finden sind: einerseits Nachahmung, andererseits die spezifische Mimesis des Tanzes.

⁵⁷ Vgl. Christoph Wulf: „Mimesis“, in: Gunter Gebauer, Dietmar Kamper, Dieter Lenzen, Gert Mattenklott, Christoph Wulf, Konrad Wünsche (Hg.): *Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, S. 89. Im Folgenden zitiert als Wulf: „Mimesis“, a.a.O.

⁵⁸ Thomas Metscher: „Ästhetik und Mimesis“, in: Thomas Metscher, Wolfgang und Heidi Beutin, Volker Schürmann, Gerhard Wagner (Hg.): *Mimesis und Ausdruck*. Köln: Dinter, 1999, S. 36. Im Folgenden zitiert als Metscher: „Ästhetik und Mimesis“, a.a.O.

⁵⁹ Vgl. Hermann Koller: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern: A. Francke, 1954, S. 11-15. Im Folgenden zitiert als Koller: *Die Mimesis der Antike*, a.a.O.

⁶⁰ Vgl. ebd.

- 2) Mimesis als Ausdruck für die Verwirklichung eines Geistigen, als Gestaltwerdung eines Begriffes⁶¹. Durch diese Art der Mimesis können Abstrakta wie „Liebe“ verkörperlicht werden. Aber auch die Leibwerdung der Zahlenverhältnisse in seiende Dinge kann durch diese Bedeutung von Mimesis ausgedrückt werden.
- 3) „mimeisthai“ im Sinne von „aufführen“
- 4) Mimesis als Nachahmung.

Besonders Punkt 2. verdeutlicht, wie unzulänglich eine Beschränkung von Mimesis auf *Nachahmung* ist. Nach Koller hat sich der Bedeutungswandel des Begriffes von *Darstellung* zu *nachahmender Darstellung* und letztendlich *Nachahmung* vollzogen.

Im 5. Jahrhundert v. Chr. konnte Mimesis Folgendes bedeuten:

- 1) die direkte nachahmende Darstellung „des Aussehens, der Handlung und der Äußerungen von Tieren und Menschen durch Sprache, Gesang und/oder Tanz“,⁶²
- 2) die äußerliche (nicht ethische) Imitation einer Handlung
- 3) die Abbildung einer Person oder eines Gegenstandes in materieller Form.⁶³

Die Bedeutung von Mimesis im Sinne von *nachstreben*, *nacheifern* wird im dritten Buch von Platons „*Politeia*“ entfaltet.⁶⁴ Zugleich erfährt bei Platon Mimesis als Nachahmung eine pejorative Bedeutung im Sinne von *etwas Unwahres darstellen*. Mimesis war ursprünglich eine rein technische Bezeichnung für Darstellungsformen, wurde aber von Platon ethisch gewertet. So wurde die Darstellungsform der Mimesis dem Dargestellten gegenübergestellt und ihr Wahrheitsgehalt hinterfragt.⁶⁵ Die

⁶¹ Koller führt hier eine Textstelle aus Platons „*Kratylos*“ (423a/b) an, in der Sokrates über die Artikulation Taubstummer mittels Körperzeichen spricht. Hierbei geht es um die Vermittlung von Begriffen wie „leicht“, „oben“ und „schwer“. Physikalische Eigenschaften können nicht durch Körperzeichen nachgeahmt werden, dennoch wird der Ausdruck „mimeisthai“ verwendet. Indem man beispielsweise die Hand zum Himmel hebt, um die Eigenschaft „leicht“ zu artikulieren, bringt man die Assoziation von „leicht“ mit „Luft“ oder „Himmel“ zum Ausdruck.

⁶² Wulf: „Mimesis“, a.a.O., S. 88.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 89.

⁶⁵ Platon: *Der Staat. Politeia*. Griechisch-deutsch, übers. v. Rüdiger Rufener, u. Mitarbeit von Thomas A. Szlezák. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, 2000 (Sammlung Tusculum), S. 219 (395b).

Grundbedeutung von *mimēsthai* steht jedoch in keinem Zusammenhang mit dem Phänomen der Täuschung.⁶⁶

Der Mimesisbegriff, der zunächst sowohl ästhetische als auch soziale Erscheinungen bezeichnete, wurde mit Platon beginnend nach und nach zu einem Begriff der Ästhetik.

Mimesis ist überall zu orten. Sie hat eine wichtige kommunikative und soziale Bedeutung.⁶⁷ Aristoteles hat auf die Freude an der darstellenden Nachahmung und auf die Lust am Wiedererkennen des Dargestellten hingewiesen:

Allgemein scheinen zwei Ursachen die Dichtkunst hervorgebracht zu haben, und zwar naturgegebene Ursachen. Denn [...] das Nachahmen [...] ist den Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, dass er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt [...]⁶⁸

Ohne diese Lust an der Mimesis gäbe es keine Kunst. Wiedererkennen ist die Grundlage für anschauliches Denken, Gedächtnisbildung, Kommunikation, also für das Leben schlechthin. Entstehungsbedingung für die Mimesis ist der „Instinkt für das reflexive Signal des ‚Schau, ich zeig dir was.‘“⁶⁹ Nachahmung wiederum findet sich nicht nur im profanen Bereich, sondern ist auch wichtiger Bestandteil des Religiösen. Die anthropomorphe Gestalt der griechischen Götter sowie die Erschaffung des Menschen nach dem Ebenbild Gottes im christlichen Glauben zeugen von der wichtigen Rolle der Mimesis bei der Glaubens- und Kulturbildung. Zwischen dem Menschen und seiner Umwelt besteht ein mimetisches Verhältnis. „Was immer wir tun: es ist immer auch ‚Darstellung‘“⁷⁰

⁶⁶ Vgl. Koller: *Die Mimesis in der Antike*, a.a.O., S. 15.

⁶⁷ Zur außerästhetischen Bedeutung von Mimesis vgl. Christoph Wulf: „Mimesis“, a.a.O., S. 102-121.

⁶⁸ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1994, S. 11.

⁶⁹ Christiaan L. Hart Nibbrig: „Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgeschmack“, in: ders. (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 8. Im Folgenden zitiert als Hart Nibbrig: „Zum Drum und Dran einer Fragestellung.“, a.a.O.

⁷⁰ Ebd., S. 7.

III.1.2 MIMESIS HEUTE: DIE REPRÄSENTATION

Da unter Mimesis in erster Linie *Nachahmung* verstanden wurde, beschränkte sich ihr begrifflicher Anwendungsbereich vor allem auf die realistische Kunsttheorie, wobei Mimesis im Sinne von *Abbildung* und *Widerspiegelung* aufgefasst wurde. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert verstärken sich Tendenzen, die eine realistische Kunstauffassung vehement in Frage stellen. So ist bis heute ein Modernebegriff dominant geblieben, der sich durch *antimimetische* Züge charakterisiert.⁷¹ *Antimimetisch* versteht sich hier als Gegensatz zu wirklichkeitsabbildender, d. h. realistischer Kunst. In der Ästhetik der Neuzeit kollidiert ein auf Nachahmung reduziertes Mimesisverständnis mit der Vorstellung des Künstlers als eines autonomen Schöpfers.⁷² Um den Mimesisbegriff für die Ästhetik der Neuzeit wieder brauchbar zu machen, bedurfte es also seiner Revision. Dabei erwies es sich als sinnvoll, den weiter gefassten Mimesisbegriff der Antike wieder aufzunehmen und gegebenenfalls zu erweitern.⁷³

In gegenwärtigen Diskussionen um Körperlichkeit und Medien ist ein Begriff besonders dominant: die *Repräsentation*. Repräsentation ist ein wichtiger Aspekt der Mimesis, der Begriff *Repräsentation* umfasst verschiedene Bedeutungsfelder:⁷⁴

- 1) Repräsentation im Sinne von *Vorstellung*, als mentales Bild einer Vergegenwärtigung von etwas.
- 2) Repräsentation als *Darstellung* von etwas in Bezug zur geistigen Vorstellung. Martin Schulz definiert diese Relation folgendermaßen:

Damit ist ganz allgemein die veräußerlichte, materialisierte, codierte und daher immer auch symbolisch und kollektiv wirksame Referenz auf und ein „Stehen für“ etwas gemeint, das nicht notwendig im Hier und Jetzt anwesend sein muss, um als präsent vorgestellt, gedacht und erinnert werden zu können, sei es mittels der Sprache, der Schrift, der Bilder oder

⁷¹ Vgl. Metscher: „Ästhetik und Mimesis“, a.a.O., S. 12.

⁷² Christoph Wulf: „Mimesis“, a.a.O, S. 86.

⁷³ Vor allem musste man sich von jenem stark auf die strenge Nachahmung der antiken Literatur eingeschränkten Mimesisbegriff distanzieren, der sich im 17. Jahrhundert ausgeprägt hatte. (vgl. ebd.)

⁷⁴ Martin Schulz: „Körper sehen - Körper haben? Fragen der bildlichen Repräsentation“, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München: Fink, 2002, S. 2. Im Folgenden zitiert als Schulz: „Körper sehen-Körper haben?“, a.a.O.

sei es mit Hilfe anderer möglicher Zeichen und ihrer als Zeichenträger fungierenden Medien.⁷⁵

3) Repräsentation im juristischen Sinne der *Stellvertretung*.

Wenn „Dinge *für* andere Dinge *stehen*“ spricht man auch von *ästhetischer* oder *semiotischer* Repräsentation, wenn „Personen für andere Personen handeln“ , so ist das *politische* Repräsentation.⁷⁶

Im Theater können mehrere Repräsentationsformen zusammen treffen. Auf jeden Fall gilt: Die Struktur der Repräsentation lässt sich auch als Dreieck auffassen, denn „Repräsentation ist stets *von* etwas oder jemand, *durch* etwas oder jemand und *für* jemand.“⁷⁷

Auch in Aristoteles’ „Poetik“ geht es bei der Erörterung der Mimesis in erster Linie um Fragen der Repräsentation. Mimesis lässt sich nach Aristoteles⁷⁸ unter drei verschiedenen Aspekten beschreiben:

- 1) der Gegenstand der Mimesis, das zu Repräsentierende.
- 2) das Mittel, d. h. das zur Repräsentation verwendete Material bzw. der Code, nach dem die (repräsentierenden) Zeichen eingesetzt werden, z. B. Sprache, musikalische Form oder Farbe.
- 3) die Art der Mimesis, d. h. die Art und Weise der Repräsentation, d. h. die Art, in der der Repräsentationscode eingesetzt wird.⁷⁹

Da das mimetische Verhältnis als von der Beziehung Mensch-Welt bestimmt wird, ist Mimesis in erster Linie von der jeweiligen Betrachtungsweise der Umwelt bzw. Sichtweise der realen Umstände abhängig.

⁷⁵ Ebd., S.2 f.

⁷⁶ Vgl. W. J. Thomas Mitchell: „Repräsentation“, in: Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?*, a.a.O., 1994, S. 17. Im Folgenden zitiert als Mitchell: „Repräsentation“, a.a.O.

⁷⁷Ebd., S. 18. Die drei Ecken des Dreiecks wären somit :(1) etwas, das oder jemand, der repräsentiert wird (2) dasjenige oder derjenige, durch das oder durch den repräsentiert wird. (3) derjenige, für den die Repräsentation stattfindet. Wenn man den Urheber der Darstellungsintention in dieses Modell mit einbezieht, ergibt sich ein vierter Eckpunkt (4). Verbindet man (1) und (2) erhält man die „Darstellungsachse“, verbindet man (3) und (4), erhält man die „Kommunikationsachse“. (vgl. ebd., S. 18f)

⁷⁸ Vgl. Aristoteles: *Poetik*, a.a.O., S. 4-9. (Kapitel 1-3)

⁷⁹ Vgl. Mitchell: „Repräsentation“, a.a.O., S. 18.

Was letztendlich die Relevanz des Mimesisbegriffes für die Theatertheorie ausmacht ist, dass Mimesis zu einem performativen Akt wird, der etwas hervorbringt, das es vorher so nicht gab.

III.1.3 MIMESIS UND WIRKLICHKEIT

Als eine Dame, die Matisse in seinem Atelier besuchte, auf ein Bild zuing und sagte: „Meister, der Arm dieser Frau ist doch viel zu lang“, antwortete der Maler höflich, aber bestimmt: „Madame, Sie irren sich. Das ist keine Frau. Das ist ein Bild.“
E. H. Gombrich⁸⁰

Eine Theorie der Mimesis ist immer geprägt von der Frage nach Wirklichkeit. Denn Mimesis bezeichnet „das Verhältnis zwischen einem Sinngebilde und seinem sinn- und bedeutungserfüllenden Relatum“ bzw. „das Verhältnis zwischen der Sinn- und Bedeutungsverkörperung in einem menschlichen Sinngebilde und irgendwie repräsentierter oder angeeigneter Wirklichkeit.“⁸¹ Mimesis umfasst nicht nur die Darstellung als Verhältnis zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Darstellung. Sie selbst ist die Beziehung, die sie herstellt.⁸² So umfasst Mimesis sowohl das Moment der Darstellung (oder Nachahmung) als auch die Beziehung von der dargestellten Wirklichkeit zur gegebenen Wirklichkeit. Erich Auerbach zeigt in „Mimesis“ auf, wie viele literarische Interpretationsmöglichkeiten und Verarbeitungsformen von Wirklichkeit es in den verschiedenen Epochen gab.⁸³ Christoph Wulf kritisiert das Festhalten Auerbachs am Wirklichkeitsbegriff⁸⁴. Seine These lautet, dass nicht mehr die Wirklichkeit das Modell der Nachahmung bildet, sondern ein mimetisches Verhältnis der Zeichen entsteht, „[...] in dem Wort- und Bildzeichen selbst zum Modell anderer Zeichen werden, die sie nachahmen und dabei verändern, so dass in einem komplexen

⁸⁰ E. H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Berlin: Phaidon, 2002, S. XXIV. Im Folgenden zitiert als Gombrich: *Kunst und Illusion*, a.a.O.

⁸¹ Harald Feldmann: *Mimesis und Wirklichkeit*. München: Fink, 1988, S. 17. Im Folgenden zitiert als Feldmann: *Mimesis und Wirklichkeit*, a.a.O.

⁸² Hart Nibbrig: „Zum Drum und Dran einer Fragestellung.“, a.a.O., S. 9.

⁸³ Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen und Basel: Francke, 1946.

⁸⁴ Vgl. Wulf: „Mimesis“, a.a.O., S. 87.

mimetischen Prozess Neues entsteht.“⁸⁵ Wulf betont die wichtige Rolle der Mimesis als „Vorahnung“ von etwas, das es in der Realität nicht gibt, wie etwa den Mythos.⁸⁶

Auch im Fall des Symbols geht es nicht um ein reines Nachahmungsverhältnis; sondern das Symbol verweist auf ein Neues, das in einer jeweils gegebenen Wirklichkeit nicht anzutreffen ist. Es schafft etwas Eigenes, das nicht durch den Bezug auf ein Vorgegebenes erklärt werden kann, sondern das auf ein Ganzes verweist, das außerhalb des Symbols liegt.⁸⁷

Um den Mimesisbegriff in einer Gegenwartsästhetik konstruktiv anwenden zu können, sollte man die irreführende und einseitige Übersetzungsmöglichkeit *Nachahmung* nicht als zwingendes Synonym verwenden. Denn der Mensch des 21. Jahrhunderts versteht unter Nachahmung in erster Linie „eine Art mechanische, photographische Wiedergabe des Realen“⁸⁸, während die antike These von der Nachahmung auf einer anderen Welterfassung beruhte, wonach die Welt dem Griechen „ursprünglich nicht als Inbegriff nüchterner, objektiver Tatsachen gegeben wäre, sondern als Inbegriff überlegener und bedeutsamer (im doppelten Sinn des Wortes) ‚herrlicher‘ Mächte.“⁸⁹

Um *Mimesis* für die Gegenwartsästhetik zu adaptieren, übernimmt Wulf zwar das Verständnis von Mimesis als Nachahmung, versucht aber, den Begriff *Wirklichkeit* zu modifizieren: Mimesis ahmt zwar Wirklichkeit nach, der Wirklichkeitsbegriff wird allerdings erweitert, indem der Künstler mit Hilfe der Mimesis Neues und Anderes schafft.⁹⁰

In der mimetischen Aneignung von Vorgegebenem gestaltet die Einbildungskraft des Rezipienten den Nachahmungsprozess mit, so dass im Nachahmenden das Vorgegebene eine neue Qualität gewinnt. Mimesis schließt den nachgeahmten Gegenstand, den Prozess der Nachahmung und den Nachahmenden zusammen, wobei im nachgeahmten Gegenstand die Strukturen schon angelegt sind, die die Richtung des mimetischen Prozesses im Nachahmenden steuern. [...] Mimesis ist also nicht in dem Sinne rückwärts gewandt, dass sie nur auf die Nachahmung eines Gegebenen zielt. Sie richtet sich auch nach vorn.⁹¹

⁸⁵ Ebd., S. 83.

⁸⁶ Ebd., S. 83f. In diesem Zusammenhang ist es jedoch verwirrend, dass Wulf hier für Mimesis konsequent den Begriff „Nachahmung“ verwendet.

⁸⁷ Ebd., S. 84.

⁸⁸ Gerhard Krüger: „Einleitung“ zu Platon: *Der Staat*, Zürich: Artemis, 1950, zitiert nach Koller: *Die Mimesis in der Antike*, a.a.O., S. 10.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Wulf: „Mimesis“, a.a.O., S. 84.

⁹¹ Ebd.

Mimesis hat demnach zwei Seiten: eine „repräsentationale“ Seite und eine „seinskonstituierende“ Seite.⁹² Auf der einen Seite bleibt Mimesis an eine vorgegebene Wirklichkeit als ihren Ausgangspunkt gebunden: die repräsentationale Seite der Darstellung ist abhängig von der vorgegebenen Wirklichkeit. Die Repräsentation zeigt die gegebene Wirklichkeit auf und vermittelt sie.

Die im Kunstwerk dargestellte Wirklichkeit verdoppelt nicht die reale Wirklichkeit, sie steht aber doch in einer bestimmten Weise für sie uns macht sie zugleich im künstlerischen Medium explizit. Dieses Für- etwas- Stehen und zugleich die Aussage über dieses „etwas“ machen das repräsentationale Moment der Mimesis aus.⁹³

Auf der anderen Seite wird die „Wirklichkeit“ durch den Künstler transformiert. Diese seinskonstituierende Seite der Mimesis erzeugt eine neue „Wirklichkeit“. Wulf geht davon aus, dass es keine einheitliche Wirklichkeitsauffassung gibt. Vielmehr zeichnet sie sich durch eine Pluralität aus, wobei jede einzelne Auffassung einen mimetischen Prozess induzieren kann.⁹⁴

Denn mimetische Prozesse beziehen sich meistens auf bereits existierende Setzungen und Interpretationen, Bilder und Texte, die nicht in ein repräsentationales Verhältnis zur „Wirklichkeit“, sondern zu anderen Repräsentationen treten.⁹⁵

Thomas Metscher⁹⁶ versteht in Anlehnung an Erich Auerbach das mimetische Vermögen als Trias von Darstellung, Ausdruck und Nachahmung. Er integriert Mimesis folgendermaßen in eine moderne zeitgenössische Kunsttheorie: die Kunst wird von zwei Grundprinzipien begründet, dem poetischen und dem mimetischen Vermögen. Poiesis bezeichnet die Fähigkeit zur künstlerischen Komposition, während Mimesis das Prinzip des ästhetischen Inhalts darstellt.⁹⁷ Poiesis ist nach Metscher die strukturelle Bedingung der Mimesis, die als formale, ästhetische Konstruktion der Poiesis zu verstehen ist: das Hergestellte, Gemachte, gestalthaft Geformte.⁹⁸

⁹² Vgl. Feldmann: *Mimesis und Wirklichkeit*, a.a.O., 1988, S. 18.

⁹³ Ebd., S. 19.

⁹⁴ Wulf: „Mimesis“, a.a.O., S. 87.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Metscher: „Ästhetik und Mimesis“, a.a.O.

⁹⁷ Ebd., S. 22f.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 24 und 32.

Ästhetische Mimesis ist ein primären Reproduktionsprozessen entspringendes, anthropologisches Vermögen, ursprünglich die Fähigkeit der Mimikry und Angleichung, das in den ästhetischen Prozess strukturbildend eingeht. Als kulturelles Vermögen ist es, wie jedes andere kulturelle Vermögen, bildungs- und entwicklungsfähig. Ihm entspricht die Fähigkeit, in Spiel, Tanz und Sprache Abwesendes sinnlich zu vergegenwärtigen. Es liegt jeder, auch der komplexesten ästhetischen Mimesis zugrunde.⁹⁹

Hier findet sich die meiner Ansicht nach treffendste Übertragung des Mimesisbegriffs: Mimesis als sinnliche Vergegenwärtigung.

Im Theater ist die die Verschränkung von Poiesis und Mimesis von besonderer Bedeutung. Theatrale Mimesis ist Vergegenwärtigung in Form von Veranschaulichung. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Mimesis ist eine Frage nach der Beziehung zwischen dem Repräsentierten oder dem Bezeichneten und der Repräsentation bzw. dem Bezeichnenden.¹⁰⁰

III.1.4 THEATER UND MIMESIS: ZUR ANWENDBARKEIT

DES MIMESISBEGRIFFS IM THEATER DER GEGENWART

Eine zutreffende Umschreibung der Weise, auf die Mimesis im Theater zur Wirkung kommt ist : *sinnliche Vergegenwärtigung durch verkörpernde Veranschaulichung*, denn sowohl der Aspekt der Vergegenwärtigung als auch der der Verkörperung spielen für das Theater eine besondere Rolle.¹⁰¹

⁹⁹ Ebd. S. 23.

¹⁰⁰ Ohne zu weit in den Bereich der Semiotik zu dringen, soll hier nur erwähnt werden, dass die Semiotik drei Typen von Repräsentation unterscheidet, nämlich Ikon, Symbol und Index. Die ikonische Darstellung beruft sich auf die Ähnlichkeit zwischen dem Dargestellten und dem Material der Darstellung. Symbolische Repräsentationen beruhen auf einer willkürlich getroffenen Vereinbarung, (z. B. der Sprache). Die indexikalische Repräsentation wiederum beruht auf einem Ursache-Wirkungs-Verhältnis oder einer existentiellen Beziehung. (z. B. Spuren, Fußabdrücke, Fingerabdrücke). Vgl. Mitchell: „Repräsentation“, a.a.O., S. 21f. Selbstverständlich kann eine Repräsentation mehr als nur eine dieser Beziehungen aufweisen.

¹⁰¹ Hierbei ist im Folgenden der Prozess der *Verkörperung* in dem von Erika Fischer-Lichte aktualisierten Sinne des besonderen „leiblichen In-der-Welt-Seins“ des Schauspielers zu denken. In der modernen Theatertheorie bedeutet „verkörpern“ nicht mehr bloß die Darstellung einer Rolle mittels des Körpers. Der reale Körper des Schauspielers dient nicht mehr nur als Medium und Zeichen für die durch den Dramentext sprachlich konstituierte Figur. Vielmehr ist die Figur, die auf der Bühne erscheint, „*als eine je spezifische ohne das je besondere leibliche In-der-Welt-Sein des Schauspielers nicht zu denken*“. Die verkörperte Figur ist ohne den phänomenalen Körper weder vorstellbar noch vermag der semiotische Körper ihn auszulöschen, „*zum Verschwinden zu bringen, ‚zum Analogon‘ zu ‚depotenzieren‘*“ (vgl. Erika Fischer-Lichte: „Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine

In den letzten zwanzig Jahren hat sich in der Theatertheorie eine Tendenz entwickelt, die den Aspekt der Präsentation sowie die reale körperliche Anwesenheit des Schauspielers in den Vordergrund rückt. Immer wieder kommt es dabei zu Versuchen, die diskutierten Begriffe gegen ihr jeweiliges Antonym abzugrenzen. Begriffspaare wie *Präsentation und Repräsentation, semiotischer Körper und phänomenaler Leib* entstehen. Fasst man Mimesis als „sinnliche Vergegenwärtigung“ auf, so kann dieser Begriff insofern für eine moderne Theaterästhetik fruchtbar gemacht werden, da er alle Aspekte trotz ihrer Gegensätzlichkeit erfasst. Übersetzt man jedoch *Mimesis* mit *Darstellung*, ergibt sich folgendes Problem: Der deutsche Begriff verdeutlicht nicht stark genug, dass der Name der theatralen Aufführung und der der sprachlichen Semiose derselbe ist. *Darstellung* bezeichnet immer auch jene Beziehung die sie herstellt, sie setzt das Darstellungs-subjekt und das Darstellungs-objekt in ein Verhältnis. Dennoch assoziiert man mit *Darstellung* hauptsächlich, das Resultat dieses Vorgangs. Der Begriff *Repräsentation* als alternative Übersetzungsmöglichkeit von *Mimesis* streicht zwar den Akt der Bezugnahme schon deutlicher heraus¹⁰², ist aber nicht aussagekräftiger als *Mimesis*, denn *Mimesis* bezeichnet sowohl ein normatives poetologisches Prinzip einer Veranschaulichung als auch die Vorstellung bzw. Darstellung selbst. Deswegen plädiere ich für die Verwendung des Mimesisbegriffes in der Theaterästhetik, Mimesis im voraristotelischen Sinne.¹⁰³ Gerade für eine Theorie des postmodernen Theaters wäre die Neoadaptation von Mimesis im Sinne Hermann Kollers von Bedeutung.

Mimesis ist aus dem Bedürfnis entstanden, eine Differenz zu überbrücken und etwas darzustellen, das ohne solche Vermittlung weder fassbar noch existent wäre.¹⁰⁴ Darstellung ist nicht in der Lage, so etwas wie „reines Sein“ zu berühren oder zu kopieren.

neue kulturwissenschaftliche Kategorie“, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung*. Tübingen und Basel: Francke, 2001, S. 17.)

¹⁰² Vgl. Pross, Caroline; Gerald Wildgruber: „Mimik im Spiegel der Sprache“, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung*. Tübingen und Basel: Francke, 2001, S. 56. Im Folgenden zitiert als Pross, Wildgruber: „Mimik der im Spiegel der Sprache“, a.a.O.

¹⁰³ Selbst Hans-Thies Lehmann, der eine Theatertheorie vorstellt, die mit den ästhetischen Kategorien der aristotelischen „Poetik“ nicht mehr auskommt, verwendet den Mimesisbegriff noch in Anlehnung an das aristotelische Verständnis von Mimesis als nachahmender Repräsentation. (vgl. z. B. Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters“, a.a.O., S. 13.) Aristoteles fasst die Mimesis in der Tragödie traditionell philosophisch als eine Art des Lernens auf, das durch den Genuss am Wiedererkennen des Gegenstandes der Mimesis Vergnügen bereitet. (vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001, S. 61)

¹⁰⁴ Vgl. Hart Nibbrig: „Zum Drum und Dran einer Fragestellung.“, a.a.O., S. 10f.

Zusammenfassend kann man sagen: das Besondere an Mimesis ist eher das Produzieren von Gleichzeitigkeit, weniger von Gegenwärtigkeit.

Mimesis ist ein Medium, das zwischen Differenzen wie der zwischen Gegenwart und Vergangenheit oder Anwesenheit und Abwesenheit vermitteln soll. Das eine würde ohne das andere nicht zum Vorschein kommen und durch Mimesis erscheinen beide auf gewisse Weise gleichzeitig.¹⁰⁵ Diese Differenz kennzeichnet Mimesis und ist immer in ihr enthalten, ohne sie ist Mimesis nicht zu denken.

Darstellung ist nicht in der Lage, so etwas wie „reines Sein“ zu berühren oder zu kopieren:

„Als ob Darstellung das unermüdlich wiederholte, vergebliche Bemühen wäre, die Präsenz von etwas zu erreichen, das sich so erst recht entzieht und doch nur als Unerreichbares präsent wird.“¹⁰⁶

Durch den Charakter der Gleichzeitigkeit von Abwesenheit und Anwesenheit, von Gegenwärtigem und Vergangenen, kann man in der Mimesis ein Charakteristikum des Unheimlichen orten: Mimesis deckt auf und verbirgt zugleich. Sie kennzeichnet sich, sie bringt etwas zur Erscheinung und hält etwas verborgen.

Durch die Gleichzeitigkeit von Erscheinen und sich Verbergen zeigt sich das Wesen der Mimesis als etwas Gespenstisches und somit als ein Unheimliches.

III.2 DAS UNHEIMLICHE DER DARSTELLUNG

ALS GESPENSTISCHE REPRÄSENTATION

Voraussetzung für Darstellung überhaupt ist eine Art „Abrücken“ und „Beiseite-Treten“, die „Fähigkeit, Können und Wissen, Handeln und Denken auseinander zu halten und deshalb erst aufeinander zu beziehen.“¹⁰⁷ Im Wesen der Darstellung liegt etwas Paradoxes: sie untergräbt sich selbst durch die Kluft zwischen den Zeichen der Darstellung und dem von diesen Bezeichneten und „durch die Unmöglichkeit, dass die Verknüpfung und Verkettung der Darstellungsmittel, in welchem Medium auch immer, sich selbst enthalten kann.“¹⁰⁸

¹⁰⁵ Iris Därman: *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*. München: Fink, 1995, S. 174. Im Folgenden zitiert als Därman: *Tod und Bild*, a.a.O.

¹⁰⁶ Vgl. Hart Nibbrig: „Zum Drum und Dran einer Fragestellung.“, a.a.O. S. 10f.

¹⁰⁷ Hart Nibbrig: „Zum Drum und Dran einer Fragestellung.“, a.a.O., S. 11.

¹⁰⁸ Ebd.

Das „Hier und Jetzt“ der Darstellung lesen wir am Medium ab, mit dem sie uns vor die Augen tritt. In der Duplizität des Mediums liegt ein Paradoxon der Darstellung begründet. Hans Belting formuliert dieses Phänomen, auf das Medium Bild bezogen, folgendermaßen:

Im Rätsel des Bildes sind Anwesenheit und Abwesenheit unauflösbar verschränkt. In seinem Medium ist es anwesend (sonst könnten wir es nicht sehen), und doch bezieht es sich auf eine Abwesenheit, von der es ein Bild ist. Das „Hier und Jetzt“ des Bildes lesen wir an dem Medium ab, mit dem es uns vor Augen tritt.¹⁰⁹

Dieses Paradoxon gilt nicht nur für das Bild, sondern analog für alle Formen der medialen Vermittlung. Tritt der Körper in die Funktion des Mediums, so findet auch in ihm diese Verschränkung von Anwesenheit und Abwesenheit statt.¹¹⁰ Einerseits wird durch die Präsentation des Körpers etwas gezeigt, andererseits wird dadurch, dass der Körper überhaupt zur Schau gestellt wird, gleichfalls der „Rahmen“ der Darstellung mit gesehen. Das heißt, dass die Medialität des Körpers immer mit wahrgenommen wird.

Dieter Mersch nennt dies den „doppelten Blick“:

wir sehen sowohl *ein Bild* als auch *etwas im Bild*. Ein Bild sehen heißt dabei zugleich die *Medialität des Mediums mitsehen*. Anders gesagt: Bilder, als materielle Objekte in der Welt, werden von uns *anders angeschaut* als gewöhnliche Gegenstände, und diese Art des anderen Schauens unterstellt eine *Brechung, eine Umkehrung des Blicks am Medium*.¹¹¹

Auf Mimesis im Theater bezogen heißt das: Wir sehen sowohl das, was der Körper repräsentiert, als auch, wie er die Repräsentation präsentiert.

Die Differenz von Darstellung und Dargestelltem lässt sich nicht durch die Präsenz der Darstellung aufheben. Das heißt, dass Präsenz auf der Ebene der Darstellung nicht

¹⁰⁹ Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001, S. 29. Im Folgenden zitiert als Belting: *Bild-Anthropologie*, a.a.O.

¹¹⁰ Diese Verschränkung tritt selbst dann auf, wenn der Körper scheinbar nur auf sich selbst verweist, wie etwa in der Performancekunst. Denn dem Akt der zur Schau Stellung des Körpers liegt eine künstlerische Intention zu Grunde, die der Präsentation vorausgeht.

¹¹¹ Mersch: „Einleitung: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens“, in: ders. (Hg): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München: Wilhelm Fink, 2003, S. 30f. Im Folgenden zitiert als Mersch: „Einleitung: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens“, a.a.O.

stattfinden kann, weil die Darstellung immer nachträglich kommt.¹¹² Die Darstellbarkeit einer Gegenwart bleibt immer unzureichend, weil sie im Moment ihrer Darstellung nicht mehr Gegenwart ist.

Das Paradoxe an jeder Art von Darstellung ist also, dass sie immer nachträglich ist, obwohl sie etwas vergegenwärtigt. Sie „hinkt“ sozusagen der Zeit hinterher.

Auch, wenn Darstellung etwas bewahren will, geht dies mit einer „Zerstörung“ einher. Die Darstellung hält ein Ereignis fest und reproduziert es, dadurch zerstört sie eigentlich seinen Charakter, der durch Einzigartigkeit, Singularität und Diskontinuität geprägt ist.¹¹³

Darstellung impliziert also, dass es Wahrheit gibt, aber vor allem, dass das „Es gibt“ verfehlt wird. [...] „Es gibt“ ist nicht nur eine Behauptung über etwas, sondern selbst ein Ereignis der Bezeugung – nicht aber der Darstellung.¹¹⁴

Daher kann man sich „Darstellung“ als Gegenbegriff zu „Ereignis“ denken.

Mimesis im Theater unterscheidet sich von derjenigen in der bildenden Kunst, dadurch, dass sie nicht nur Darstellung ist. Zunächst ist sie nämlich ein Verhalten, dann eine Situation und nur zuallerletzt ist sie eine Darstellung.¹¹⁵ Theatrale Mimesis kennzeichnet sich durch einen Mangel und ruft ein „unerfülltes“ Sehen hervor. Denn:

Nach dem Körper kommt nichts mehr. Wir sind angekommen. Anwesender kann nichts sein noch werden. In aller Faszination am lebendigen Körper bleibt dieser immer nur begehrter Rest, zu dem wir keinen Zugang erhalten, ein Jenseits des Rahmens, ein Hintergrund.¹¹⁶

Auf diese Weise wird der Körper zum „Signifikant des Begehrens“¹¹⁷ und wird gleichzeitig zu etwas Unerreichbaren, weil er „unbezwingbar“ ist. Der Körper im Theater erzeugt nicht die Illusion der „Verfügbarkeit des Sichtbaren“¹¹⁸, wie es z. B. das elektronische Bild tut. Vielmehr liegt der theatralen Mimesis durch die Anwesenheit des

¹¹² Vgl. Florian Rötzer : „Von der Darstellung zum Ereignis. Spekulative Bemerkungen“, in: Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?*, a.a.O., S. 62.

¹¹³ Vgl. ebd, S. 56.

¹¹⁴ Ebd., S. 56.

¹¹⁵ Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, S. 441. Im Folgenden zitiert als Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd., S. 443.

Körpers ein „Entzug der Darstellung“¹¹⁹ zu Grunde. „Die Theatergestalt hat eine Realität immer nur der Ankunft, nicht der Anwesenheit.“¹²⁰

Der Entzug der Darstellung kann als eine Ästhetik des Mangels aufgefasst werden.¹²¹

Doch nicht nur Mimesis im Sinne von Darstellung hat einen unheimlichen Charakter: auch der zweite wichtige Bedeutungsaspekt der Mimesis, die Nachahmung, ist durch Unheimlichkeit gekennzeichnet.

III.3 DAS UNHEIMLICHE DER NACHAHMUNG:

DAS MOTIV DES DOPPELGÄNGERS IM PRINZIP DER NACHAHMUNG

Mimesis kann den Versuch darstellen, der Unausweichlichkeit des Todes durch einen Akt der Verdoppelung zu entrinnen. So lässt sich die Herstellung eines lebensechten Abbildes mittels des Prinzips der Mimesis als Nachahmung als Erschaffung eines unheimlichen Doppelgängers auffassen.

Die Verbindung von Mimesis und Totenreich ist anthropologisch begründet und ist auf die repräsentative und stellvertretende Funktion der Mimesis zurückzuführen.

Für Hans Belting bedeutet der Tod die Motivation dafür, überhaupt ein Bild zu machen. Dieses Bild ist Stellvertreter in Form eines Doppelgängers:

Das Bild als Double und Repräsentant des Körpers gibt dem verschwundenen Körper ein Medium zurück, in dem er gegenwärtig bleiben kann. Es trägt also eine Referenz auf Abwesenheit in sich, und doch kann diese Referenz nur durch den Umstand bestehen, dass das Bild in der Evidenz des „Hier und Jetzt“ als anwesend erfahren wird und durch sehr verschiedene Rituale und Techniken, die nicht zufällig bis zu den bewegten Bildern und „Computeranimationen“ der Gegenwart reichen, zum Leben erweckt werden kann.¹²²

Belting sieht in der Stellvertretung die Absicht, einen Körper zu verwandeln oder zu verdoppeln.¹²³ Die Mimesis „beschwört“ einen fehlenden Körper und erhält dadurch eine ontologische Dimension: „Die menschliche Bildproduktion antwortete auf eine

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Hier sei auf die Parallele von „Entzug“ und „Beraubung“, d. h. „Privation“ hingewiesen, die Edmund Burkes Konzept des Erhabenen zu Grunde liegt. Siehe hierzu Kapitel 4. 1. 1. 1.

¹²² Schulz: „Körper sehen – Körper haben?“, a.a.O., S. 16.

¹²³ Vgl. Hans Belting: *Bild-Anthropologie*, a.a.O., S. 148.

existenzielle Bedrohung, als sie das *Gesicht des Bildes* gegen die *Gesichtslosigkeit des Todes* setzte.“¹²⁴

Tatsächlich gab es Bildgattungen, die Verstorbene als Stellvertreter direkt repräsentierten, die sogenannten *Effigien*.¹²⁵ Im 17. Jahrhundert verloren die Effigien allmählich ihre Stellvertreterfunktion und wurden infolgedessen in kuriose Schauobjekte transformiert.¹²⁶

Als aber die magische Praxis ausfiel, wurden die Bilder zu Medien der Erinnerung. Ein Bild übertrug dann die Verkörperung als Repräsentation auf den Betrachter und seine inneren Bilder. Die Erinnerung im einzelnen Subjekt löste die kollektive Bildpraxis des Totenkultes ab. Hans Belting führt das Vertrauen „in die Praxis sichtbarer ‚Verkörperung‘ auf die altertümliche Tradition der Effigien zurück.“¹²⁷ Als diese im 17. Jahrhundert ihre direkt repräsentative Funktion verloren, wurden sie nur noch für die Schaulust angefertigt und ausgestellt. Das alte Ritual war ausgefallen, so dass sie jedermanns Blicken freigegeben waren.¹²⁸ So wurden Bilder, die einst allen vertraut gewesen waren und deren beruhigende Anwesenheit gesellschaftlich relevant war, zu unheimlichen Schauobjekten.

Als Beispiele für die kritische Auseinandersetzung mit dem Phänomen des unheimlichen Doppelgängers möchte ich zwei Positionen darlegen, die sowohl die Gefahr als auch das expressive Potential des unheimlichen Doppelgängers aufzeigen: Platons Mimesis- Kritik als Verurteilung des nachahmenden mimetischen Prinzips und Antonin Artauds Konzept des „Theaters der Grausamkeit“, das als eine Inszenierung des Unheimlichen durch die Sichtbarmachung und Hervorbringung von Verdrängtem und Mimesis der Angst verstanden werden kann.

¹²⁴ Ebd., S. 189.

¹²⁵ Die Effigien in Form von Votivfiguren und Totenmasken aus Holz und Wachs waren oft täuschend echt. Lebendige Körper wurden mit Hilfe von natürlichen Haaren und Glasaugen simuliert. (vgl. Schulz: „Körper sehen – Körper haben?“, a.a.O., S. 18f). „*Dabei kommt es nicht alleine auf eine, wie immer auch sich zeigende, mimetische Referenz an, sondern ebenso auf die Spur der ehemals physischen Präsenz, die repräsentiert wird.*“ (ebd. S. 18). Die Effigien waren nur im Zeitraum zwischen dem Tod eines Herrschers und dem Zeitpunkt des Amtsantrittes seines Nachfolgers von Bedeutung. Sie stellten die Repräsentation seines Körpers dar, und zwar nicht in einem modern semiotischen Sinne, sondern als reale Stellvertreter. (vgl. ebd., S. 19)

¹²⁶ Ebd., S. 20.

¹²⁷ Hans Belting: „Repräsentation und Anti- Repräsentation. Grab und Portrait in der frühen Neuzeit.“, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München: Fink, 2002, S. 29.

¹²⁸ Ebd., S. 30.

III.3.1 PLATONS KRITIK DER MIMETISCHEN VERDOPPELUNG

Platons Kritik der mimetischen Künste formierte sich auf der Schwelle von einer oral zu einer literal organisierten Gesellschaft.¹²⁹ Die Kunst der Nachahmung als illusionistische Kunst hatte zu Platos Lebzeiten einen Höhepunkt erreicht und konnte u. a. durch das Spiel mit Licht und Schatten Augentäuschungen hervorrufen. So kann Platons Polemisierung gegen das Trügerische in der Malerei als Ausbruch gegen die „moderne Kunst“ gewertet werden.¹³⁰ Die sokratisch-platonische Philosophie als Philosophie der antiken Malerei kann als Anklage der bildlichen Medien ihrer Zeit verstanden werden.¹³¹ Für Platon ist Literatur als Mimesis des Lebens eine Form der Repräsentation. Repräsentationen wiederum gelten für ihn als Ersatz für die Dinge selbst und können zudem auch falsch und trügerisch sein und so gesellschaftsfeindliche Emotionen wecken und zur Nachahmung des Bösen animieren.¹³² So warnt Platon die Wächter des utopischen Staates in der „Politeia“ davor, schlechte Menschen oder Tiere darzustellen:

[...] was aber eines freien Mannes unwürdig ist, das sollen sie weder zu tun noch nachzuahmen geschickt sein, überhaupt nichts Schimpfliches, damit sie nicht infolge der Nachahmung dann wirklich so werden.¹³³

Nach Platon ist Erkenntnis nur dann möglich, wenn eine Differenz zwischen Wahrnehmung und Erinnerung bzw. zwischen Abgebildetem und Abbild erkennbar ist.¹³⁴ Dabei ist zu bedenken, dass der sinnlichen Wahrnehmung – im Gegensatz zu heute¹³⁵ – kein Anteil an Erkenntnis zuerkannt wird. Jene mimetische Kunst, die die Differenz zwischen Wahrnehmung und Erinnerung aufhebt und sich somit der Möglichkeit der Erkenntnis widersetzt, ist demnach nicht zum Nutzen des Gemeinwohls und muss aus dem idealen Staat verbannt werden.¹³⁶ Man kann Platons

¹²⁹ Vgl. Därmann: *Tod und Bild*, a.a.O., S. 13.

¹³⁰ Vgl. Gombrich: *Kunst und Illusion*, a.a.O., S. 108. In diesem Kontext ist die Vehemenz seiner Kritik durchaus plausibel und auch mit moderner Medienkritik vergleichbar.

¹³¹ Vgl. Därmann: *Tod und Bild*, a.a.O., S. 10.

¹³² Vgl. Mitchell: „Repräsentation“, a.a.O., S. 22.

¹³³ Platon: *Der Staat*, a.a.O., S. 219.

¹³⁴ Ebd., S. 25.

¹³⁵ Zur Rolle und Beteiligung der sinnlichen Wahrnehmung und im Besonderen des Sehens am Denken siehe: Rudolf Arnheim: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Köln: DuMont, 1996.

¹³⁶ Zudem ist zu berücksichtigen, dass die Rezeption eines Bildes in der Antike nicht mit derjenigen einer von Bildern überfluteten Gegenwart zu vergleichen ist. Die Macht der Bilder war weniger subtil und man

Medienkritik als ein Plädoyer für das Gedächtnis betrachten. Er verteidigt das lebende Gedächtnis gegen künstliche Gedächtnisse wie Schrift und Bild.¹³⁷ Nur lebende Wesen können sich erinnern, während Bilder lediglich den Tod verdoppeln. Platon erkennt nur den lebenden Körper als Medium an. Denn nur dieser kann „die echte Rede (*Logos*) führen, von der sich die geschriebene Rede wie ein Schattenbild (*Eidolon*) unterscheidet.“¹³⁸

Primär gilt Platons Kritik der mimetischen Technik der lebensechten Nachahmung. Seine Kritik betrifft die bildliche Gleichsetzung von Sein und Schein. Für Platon sind jene Abbildungen, die täuschend ähnlich abbilden, besonders verwerflich. Hier sei darauf hingewiesen, dass zu seinen Lebzeiten die Praxis des Bildzaubers nicht mehr verbreitet war. Denn einst waren Bilder „Gefäße der Verkörperung“ gewesen und sollten den Toten ihre verlorenen Körper ersetzen.¹³⁹ Ohne einen rituellen Akt, jenen Akt der Animation, der ihnen offiziell Leben einhauchen sollte, blieben sie leblose Artefakte, leere Hüllen. Als man *dem* Bild und dem Abgebildeten noch magische Identität zuerkannt hatte, gab es eigentlich keine Bilder in unserem Sinne. Erst als sich die Bilder vom Körper lösten und ihn auf fetischistische Weise in Form von Puppen oder durch Verkleidungen, Bemalungen oder Masken verdoppelten, entstand jene Form der Mimesis, die Platon später „äußere Mimesis“ nennt.¹⁴⁰

Die gesamte mimetische Kunst wird von Platon dann als verderblich eingestuft, wenn es dem Rezipienten unmöglich war, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden.

Die Differenz von Bild und Abgebildetem zu erkennen, heißt die Medialität des Bildes mit zu sehen. „Wahr ist ein Bild, wo es sich als Bild zu erkennen gibt.“¹⁴¹ Was für Platon wertlose Mimesis ist, könnte man mit einem modernen Begriff als „Simulation“ bezeichnen.

Das traditionelle Kunstverständnis fordert ebenfalls eine Distanz zwischen dem Bild und dem Abgebildeten, mit dem Argument, dass eine vollkommen realistische Darstellung jeder Authentizität als Darstellung entbehre, weil sie nicht als solche erkennbar wäre: Die vollkommene Nachahmung wäre die Sache noch einmal und wäre

war noch nicht so weit von einem „Bildzauber“ entfernt, „der auf einer Identität und Nichtunterscheidung von Bild und Abgebildetem“ beruhte. (vgl. Därmann: *Tod und Bild*, a.a.O., S. 26).

¹³⁷ Belting: *Bild-Anthropologie*, a.a.O., S. 174.

¹³⁸ Ebd., S. 174.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 142.

¹⁴⁰ Das heißt, dass Platon sehr wohl zwischen einer positiven, inneren und einer negativen, äußeren Mimesis unterschied.

¹⁴¹ Därmann: *Tod und Bild*, a.a.O., S. 92.

dabei nicht einmal mehr sie selbst.¹⁴² Aus diesem Grund wurden lebensechte Doubles aus vergänglichem Material, Totenmasken, Wachspuppen, etc. von der kunstgeschichtlichen Forschung lange nicht als Kunstwerke anerkannt. Vielmehr wurden sie einer atavistischen Bildmagie zugeschrieben. Die Ungewissheit darüber, ob sie belebt oder unbelebt sind, macht sie zu Objekten des Unheimlichen.¹⁴³

III.3.2 ARTAUDS „THEATER UND SEIN DOUBLE“¹⁴⁴

Auch durch theatrale Mimesis kann eine Verdoppelung zustanden kommen, die den Charakter einer unheimlichen Wiederholung hat. Das Festhalten am aristotelischen Mimesiskonzept und die sich daraus ergebende Fixierung auf die Handlung kann dazu führen, „dass man das ästhetische Gebilde des Theaters als eine von einer anderen Realität abhängige Variable denkt – Leben, menschliches Verhalten, Realität usw. Sie liegt also stets als Original dem Double des Theaters voraus.“¹⁴⁵

Nach Antonin Artaud untersteht das Theater der Neuzeit dem Diktat der „Re-Präsentation“ im Sinne einer verdoppelnden Abbildung.¹⁴⁶ Es ist „die stellvertretende Wiederholung einer Wirklichkeit [...], die außerhalb seiner selbst liegt.“¹⁴⁷ Es trennt die Darstellung „als sekundäre Nachahmung und als uneigentliche Wiedergabe von ihrem Ursprung“. Diese identische Wiederholung bedeutet eine „strukturelle Mortifikation und Stillstellung der ‚authentischen‘ im Prozess befindlichen Wirklichkeit des Lebens und des Denkens“¹⁴⁸.

Diese Form der *Re-Präsentation* verbirgt die *Nicht-Darstellbarkeit* der lebendigen Gegenwart mit Hilfe der Dominanz der Wortsprache „über die sinnliche Evidenz des Lebendigen“.¹⁴⁹ Die theatrale Mimesis sollte nach Artaud von der Geste des

¹⁴² vgl. Hart Nibbrig: „Zum Drum und Dran einer Fragestellung.“, a.a.O., S. 11.

¹⁴³ Vgl. Belting: *Repräsentation und Anti-Repräsentation*, a.a.O., S. 33. „Es ist nebenbei bemerkt von Interesse [...] zu sehen, wie die echte Kunst in weiser Mässigung die absolute und vollständige Nachahmung von Natur und Lebewesen, wohl wissend, dass bei einer solchen leicht Missbehagen entstehen kann, vermeidet[...].“ (Jentsch, a.a.O., S. 198)

¹⁴⁴ Hier sei darauf hingewiesen, dass Artaud das Wort „Double“ verschiedenartig verwendet. Tatsächlich kann der Doppelgänger positiv konnotiert sein. Der Doppelgänger wird dann zu einer Bedrohung, wenn er mit dem „Original“ in Konkurrenz tritt. Der Doppelgänger empfindet seinen Abbildstatus als demütigend und will sich am Original rächen. Wenn der Doppelgänger jedoch sich verselbständigen kann und so zu einer integren Figur wird, lässt sich die Figur des Doppelgängers auch positiv denken. (vgl. Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: Fink, 2004, S. 351f)

¹⁴⁵ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 54.

¹⁴⁶ Vgl. hierzu Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer, 1969.

¹⁴⁷ Pross, Wildgruber: „Mimik im Spiegel der Sprache“, a.a.O., S. 61.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 62

Schauspielers bestimmt sein, die „in Klang, Tanz und Licht aufscheint, und die Artaud als die ureigenste und in der Kraft des Lebens unmittelbar verwurzelte Wesensart des Schauspiels verstanden wissen will.“¹⁵⁰

Unter dem Diktat der Repräsentation und Nachahmung organisiert sich das Schauspiel als nachträgliche Wiederholung eines Seins und eines Sinns, der der Szene äußerlich ist und sie von einem Außen her autorisiert: als Wiedergabe eines literarischen Werkes, das seinerseits ein nachahmendes Verhältnis gegenüber der Wirklichkeit unterhält und dessen vorgeschriebene Worte es in der Aufführung zu wiederholen gilt [...]¹⁵¹

Als Nachahmung einer Nachahmung entfernt sich das Theater immer mehr vom Leben, das sich durch Dynamik und sinnlich erfahrbare Physis kennzeichnet. Es wird so zu einem leblosen Duplikat, zu einer Art leeren Hülle. Es verhält sich quasi wie eine starre Wachspuppe als unheimlicher Doppelgänger eines lebendigen Vorbilds. Ein auf Reproduktion von Realität ausgerichteter Theater kann so zu einem unauthentischen, weil in Wirklichkeit lebensfremden, Konstrukt werden. Sobald Theater lebensfremd ist, verliert es nach Artaud seine Authentizität. Um diese zu erhalten und zu bewahren, muss Theater Mimesis des Lebens sein und nicht Nachahmung der Wirklichkeit. Als solche wäre sie nichts anderes als ein unheimliches Double.

Mit der Forderung nach einem „Theater der Grausamkeit“¹⁵² will Artaud die Kompromisslosigkeit des Lebens zum Ausdruck bringen. Sich auf Inszenierungsweisen zu beschränken, die Charakterdarstellung und Psychologie in den Vordergrund stellen, heißt für Artaud, das wahre Leben zu verkennen. Dieser Auffassung liegt die Erkenntnis zu Grunde, dass durch die Einfühlung die Erfassung eines „Anderen“ nicht möglich ist, weil sie den Blick auf das Andere durch den Blick auf ein „Eigenes“ verstellt. „Es geht also um eine andere Fühlbarkeit als die Einfühlung, nämlich: die Fühlbarkeit des Andern, das die Einfühlung verunmöglicht, weil sie letzten Endes kein Anderes gelten lässt.“¹⁵³

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Mit Grausamkeit meint Artaud die Kompromisslosigkeit, die das Leben kennzeichnet, die Grausamkeit als unhinterfragbare Wirklichkeit. „*Alles, was handelt, ist eine Grausamkeit*“ (Antonin Artaud: „Das Theater und die Grausamkeit“, in ders.: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer, 1969, S. 90.

¹⁵³ Rainer Nägele: „Der andere Schauplatz – Zwischen Brecht und Artaud.“, in: Ulrich Wergin, Anja Lemke, Martin Schierbaum (Hg.): „*In die Höhe fallen*“. *Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000, S. 14. Im Folgenden zitiert als: Rainer Nägele: „Der andere Schauplatz – Zwischen Brecht und Artaud.“, a.a.O.

Statt ein „Abklatsch der Realität“¹⁵⁴ zu sein, sollte das Theater das Mythische und Magische des Lebens vermitteln und durch eine eigene Sprache jenseits des Verbalen zum Ausdruck bringen.¹⁵⁵ Wenn Artaud hierbei für ein körperliches Theater plädiert, so meint er den Körper nicht als etwas Natürliches, sondern als Vermittler der Gestik als dem obersten Prinzip der künstlerischen Artikulation. Durch den Körper sollen aber nicht Gefühle, sondern Geisteszustände veranschaulicht werden: „Das Drama spielt sich nicht zwischen Gefühlen, sondern zwischen Geisteszuständen ab, welche zu Gebärden verknöchert und zurückgebildet sind – zu Schemata.“¹⁵⁶

Die Differenzierung von Psyche und Geist ist von besonderer Relevanz. Denn von dem vom psychologischen Drama beherrschten europäischen Theater, das sich die Untersuchung und Darstellung des Psychischen zur Hauptaufgabe gemacht hat, gilt es sich abzugrenzen. Der Psychologie wurde die Spiritualität entgegengesetzt, der Geist rückte in den Vordergrund.¹⁵⁷ Durch „grausame Poesie“ soll das Theater das Verdrängte zum Leben erwecken.¹⁵⁸ In diesem Zusammenhang lässt sich Artauds Theater der Grausamkeit als eine Art Inszenierung des Unheimlichen, als ein Theater der Beschwörung bezeichnen, das dazu angehalten ist, Schatten aufzuspüren, wo das Leben versagt.¹⁵⁹ Durch „lebendige und bedrohliche Formen“ soll der „Sinn der alten rituellen Magie auf der Ebene des Theaters eine neue Realität wiederfinden“.¹⁶⁰ Artaud fordert, dass das Theater nicht länger ein Double der „täglichen, direkten Realität“¹⁶¹ des Menschen, sondern ein Double der „inhumanen“ Realität dessen, was über den Menschen hinausgeht sein sollte.¹⁶²

¹⁵⁴ Artaud: „Das Theater und die Grausamkeit“, in ders.: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer, 1969, S. 91.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 90f. Der Mythos war dem Menschen einst sehr vertraut, wurde aber durch Rationalisierungsprozesse verdrängt. Wenn Artaud die Rückkehr des Mythischen in sein Gegenwartstheater fordert, so kann das als eine Forderung nach einem Unheimlichen aufgefasst werden, da das Wiederauftauchen des für überwunden gehaltenen Mythos sich als ein Unheimliches artikulieren kann.

¹⁵⁶ Antonin Artaud: „Über das balinesische Theater“, in: ders.: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt: Fischer, 1969, S. 57.

¹⁵⁷ Hierbei ist „Geist“ durchaus als „Gespenstisch-Geisterhaftes“, als das „Spiritistische des Spirituellen“ aufzufassen. Vgl. Rainer Nägele: „Der andere Schauplatz – Zwischen Brecht und Artaud.“, a.a.O., S. 17.

¹⁵⁸ Antonin Artaud: „Das Theater und die Kultur“, in: ders.: *Das Theater und sein Double*, a.a.O., S. 11.

¹⁵⁹ Ebd., S. 14.

¹⁶⁰ Antonin Artaud: „Die Inszenierung und die Metaphysik“, in: ders.: *Das Theater und sein Double*, a.a.O., S. 41.

¹⁶¹ Antonin Artaud: „Das alchemistische Theater“, in: ders.: *Das Theater und sein Double*, a.a.O., S. 51.

¹⁶² Vgl. ebd. 51f.

III.4 MIMESIS UND DIE „ALLMACHT DER GEDANKEN“

Nach Freud bildet der Animismus die Grundlage für mehrere Phänomene¹⁶³, die mit dem Unheimlichen in Zusammenhang stehen. Freud schließt in seinem Aufsatz über das Unheimliche an ein bereits entwickeltes Konzept des Animismus aus „Totem und Tabu“ (1913) an.¹⁶⁴ Animismus bezeichnet die Lehre von den Seelenvorstellungen, denen die sogenannte *Allmacht der Gedanken* zu Grunde liegen. Damit ist die „Überschätzung der seelischen Vorgänge gegen die Realität“¹⁶⁵ gemeint. Der Animismus stellt ein frühgeschichtliches Denksystem dar, dem zu Folge das Ganze der Welt als ein einziger Zusammenhang gedacht wird.¹⁶⁶ Freud glaubt, dass sowohl den Neurosen¹⁶⁷ als auch dem Unheimlichen der Glaube an die Allmacht der Gedanken zu Grunde liegt:

Es scheint, dass wir den Charakter des „Unheimlichen“ solchen Eindrücken verleihen, welche die Allmacht der Gedanken und die animistische Denkweise überhaupt bestätigen wollen, während wir uns bereits im Urteil von ihr abgewendet haben.¹⁶⁸

Der als überwunden geglaubte Animismus tritt einerseits als psychopathologische Erscheinung bei Neurotikern auf, ist andererseits aber auch außerhalb der psychischen Erkrankungen zu finden, nämlich dann, wenn uns etwas unheimlich erscheint:

Es scheint, dass wir alle in unserer individuellen Entwicklung eine diesem Animismus der Primitiven entsprechende Phase durchgemacht haben, dass sie bei keinem von uns abgelaufen ist, ohne noch äußerungsfähige Reste und Spuren zu hinterlassen, und dass alles, was uns heute als „unheimlich“

¹⁶³ Diese Phänomene sind u. a.: Aberglauben, Böser Blick, Verwünschungen, übernatürliche, geheime Kräfte, Äußerungen des Wahnsinns. Vgl. Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 158-163.

¹⁶⁴ Vgl. Sigmund Freud: „Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken“, in ders.: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Mit einer Einleitung von Mario Erdheim. Frankfurt am Main: Fischer, 2002, S. 125-150. Im Folgenden zitiert als: Freud:

„Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken“, a.a.O.

¹⁶⁵ Ebd., S. 138.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 127. Freud differenziert in der Entwicklungsgeschichte der menschlichen Weltanschauungen drei Phasen: Die animistische Phase, in der der Mensch sich selbst die Allmacht zuschreibt; die religiöse Phase, in der der Mensch die Allmacht zwar den Göttern abgetreten hat, diese jedoch durch bestimmte Rituale beeinflussen zu können glaubt und die wissenschaftliche Phase, in der der Glaube an die Allmacht der Gedanken überwunden ist. (vgl. ebd. S. 139)

¹⁶⁷ Nach Freud entspricht der Glaube an die Allmacht der Gedanken der Denkweise aller Neurotiker, insbesondere der Zwangsneurotiker, da bei ihnen „nicht die Realität des Erlebens, sondern die des Denkens für die Symptombildung maßgebend“ ist. Demnach leiden Zwangsneurotiker, die behaupten, gewisse „Ahnungen“ zu haben an einer Störung der animistischen Entwicklungsphase. (vgl. ebd., S. 137)

¹⁶⁸ Ebd., S. 137. (Anmerkung 1)

erscheint, die Bedingung erfüllt, dass es an diese Reste animistischer Seelentätigkeit rührt und sie zur Äußerung anregt.¹⁶⁹

Freud fügt seinen Ausführungen über den Animismus eine Erläuterung der Technik des Animismus, der Magie an. In magischen Prozeduren werden mittels Nachahmung bzw. Imitation Wünsche dargestellt, in dem Glauben, dass aus dem Spiel Wirklichkeit wird. Die Allmacht der Gedanken kann nach Freud jedoch nicht nur dem Unheimlichen zu Grunde liegen, sondern ist auch ein wesentliches Element der schöpferischen Tätigkeit:

Nur auf einem Gebiete ist auch in unserer Kultur die „Allmacht der Gedanken“ erhalten geblieben, auf dem der Kunst. In der Kunst kommt es noch vor, dass ein von Wünschen verzehrter Mensch etwas der Befriedigung Ähnliches macht und dass dieses Spielen – dank der künstlerischen Artikulation – Affektwirkungen hervorruft, als wäre es etwa Reales. Mit Recht spricht man vom Zauber der Kunst und vergleicht den Künstler mit einem Zauberer.¹⁷⁰

Lehmann meint, dass Sigmund Freud seinen Aufsatz über das Unheimliche zu einer basislegenden Kunsttheorie ausbauen hätte können. Denn Freuds Hauptmotiv des Unheimlichen, nämlich die Wiederbelebung verdrängter infantiler Komplexe, gleicht Freuds Beschreibung von Kunst.

Hätte Freud die Nähe zwischen dem Zeichenmachen der Kunst (bei dem in der Tat Zeichen und Bezeichnetes verschwimmen können) und der Gefährdung durch Wahn und Selbstverlust verfolgt, so hätte seine Kunsttheorie insgesamt bedeutend „unheimlicher“ ausfallen müssen. Freud aber knüpft Kunst an die viel harmlosere Neurose, bemüht, diesen großen „Kulturfaktor“ vom Geruch des Irrationalen, Pathologischen freizuhalten.¹⁷¹

Lehmann rückt das Unheimliche in den Wirkungsbereich des Magischen, der Künstler wird zum Zauberer. Aber auch mythische und unheimliche Inhalte werden durch die Kunst vermittelt. Lehmann führt dieses Konzept von Kunst als Zauberei weiter. Das Unheimliche ist ein Teil des Erhabenen, als jene verstörende Eigenschaft des Erhabenen, dem primitive, atavistische Wurzeln zu Grunde liegen. Der Kern dieses

¹⁶⁹ Ebd., S. 160.

¹⁷⁰ Sigmund Freud: *Totem und Tabu*. Frankfurt/ Main: Fischer, 1991, S. 141.

¹⁷¹ Lehmann: „Das Erhabene ist das Unheimliche“, a.a.O., S. 759. Wenn Freud den Zusammenhang zwischen der Allmacht der Gedanken und dem primären Narzissmus ausgearbeitet hätte, so Lehmann, und die Verbindung des Unheimlichen zur Psychose stärker beleuchtet hätte, so wäre er zu dem Schluss gekommen, dass der Kern des Unheimlichen nicht die neurotische Kastrationsangst ist, sondern, „die Angst angesichts der lockenden und drohenden Regression auf eine narzißtische Position der Allmachstphantasie.“ (ebd.)

Unheimlichen wäre nach Lehmann „die Angst angesichts der lockenden und drohenden Regression auf eine narzisstische Position der Allmachtsphantasie. Die Angst gilt der Gefahr eines Zusammenbruchs der Ich-Grenzen.“¹⁷² Das bedeutet, dass der Zauber der Kunst darin besteht, dass durch Mimesis der verdrängte Glaube an die Allmacht der Gedanken reaktiviert werden kann. Dieser artikuliert sich durch Angst und wird als Unheimliches erfahren.

III.5 MIMESIS UND WAHNSINN: DIE ANGST VOR DEM SELBSTVERLUST

Lehmann stellt die These auf, dass dem Unheimlichen weniger die Angst vor Kastration zu Grunde liegt, als die Angst vor dem Wahnsinn¹⁷³:

Unsere These lautet nun, dass innerhalb des weiteren Bereichs des Phantastischen das eigentlich Unheimliche sich durch die Bedrohung der vernünftigen Sprache selbst auszeichnet, durch eine Angst um die Symbolisierungsleistung, was das Unheimliche in die unmittelbare Nachbarschaft einer Bedrohung durch den Wahnsinn stellt.¹⁷⁴

Auch in Freuds Aufsatz über das Unheimliche findet sich der Wahnsinn als Motiv des Unheimlichen wieder und Freud führt diesen auf die Allmacht der Gedanken zurück.

Es findet sich auch ein Hinweis auf die unheimliche Wirkung, die entsteht, „wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt [...]“¹⁷⁵

Nach Lehmann war die Angst vor dem Selbstverlust auch die Hauptursache für Platons Mimesis- Kritik:

Am Erhabenen ist Mimesis beteiligt, Einswerden, Anverwandlung und Selbstverlust. Nichts anderes aber als das Aussetzen der rationalen Distinktion zumal von Ich und Nicht-Ich war es, was Platon an der Mimesis bekämpfte.¹⁷⁶

Für Platon stellte der Selbstverlust, den ein Mensch durch Identifikation aufgrund von Nachahmung erleiden konnte, die größte Gefahr der Mimesis dar.¹⁷⁷

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Bei Lehmann bedeutet Wahnsinn „Ich-Verlust“, er verwendet aber auch den Begriff „Selbstverlust“. In diesem Sinne ist „Selbstverlust“ im Folgenden als „Ich-Verlust“ zu verstehen.

¹⁷⁴ Ebd., S. 758.

¹⁷⁵ Freud: „Das Unheimliche“, a.a.O., S. 163f.

¹⁷⁶ Lehmann: „Das Erhabene ist das Unheimliche“, a.a.O., S. 754.

III.6 MIMESIS UND TOD

Die Nähe zum Tod ist eines der stärksten Motive für das Unheimliche.¹⁷⁸ Wenn Freud die Quelle für das Unheimliche in der Wiederkehr verdrängter Ängste ortet, so ist es kein großer Schritt mehr, sämtliche Ängste mit der Angst vor dem Tod in Verbindung zu bringen bzw. das Unheimliche auf die verdrängte und wiederkehrende Angst vor dem Tod zurückzuführen.

Wie bereits ausgeführt war nach Hans Belting das Bedürfnis nach der Überwindung des Todes die Grundmotivation für die Bildproduktion.

Roland Barthes erkannte in den Medien Photographie und Theater bedeutende Vermittler des Todes:

[...] wenn ich aber die Photographie in engerem Zusammenhang mit dem Theater sehe, so aufgrund einer eigenthümlichen Vermittlung [...]: der des Todes. Die ursprüngliche Beziehung zwischen Theater und Totenkult ist bekannt: die ersten Schauspieler sonderten sich von der Gemeinschaft ab, indem sie die Rolle der Toten spielten: sich schminken bedeutete, sich als einen zugleich lebenden und toten Körper zu kennzeichnen: der weiß bemalte Körper im totemistischen Theater, der Mann mit dem bemalten Gesicht im chinesischen Theater, die Schminke aus Reispaste im indischen Katha Kali, die Maske des japanischen No. Die gleiche Beziehung finde ich nun in der Photographie wieder [...], so ist die Photographie doch eine Art urchimlichen Theaters, eine Art „lebendem Bild“: die bildliche Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichtes, in der wir die Toten sehen.¹⁷⁹

Schminke und Maske können als Mittel betrachtet werden, die den Körper im Theater zu etwas Unheimlichem machen, weil sie die Grenzen zwischen „lebendig und tot“ verwischen.¹⁸⁰

Das Theater steht auf mehrfache Weise in Zusammenhang mit dem Tod. So kann man etwa die Inszenierung des Todes, seine Darstellung auf der Bühne, als den Versuch sehen, den Tod zu „bezwingen“ und sich seiner zu „bemächtigen“.¹⁸¹

¹⁷⁷ Eine Gefahr, von der vor allem die Schauspieler betroffen waren.

¹⁷⁸ Im Grunde lassen sich sämtliche Freudschen Motive des Unheimlichen mit dem Tod in Verbindung bringen.

¹⁷⁹ Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 17.

¹⁸⁰ Hier sei noch einmal darauf hingewiesen, dass es vom kulturellen Kontext abhängt, ob etwas als unheimlich empfunden werden kann. Theatermaske und -schminke mit dem Unheimlichen zu assoziieren ist nur dort möglich, wo die Tradition, sie als hochstilisierende Theaterwerkzeuge einzusetzen, gebrochen wurde. So kann man keinesfalls davon ausgehen, dass Masken in den von Barthes genannten außereuropäischen Theaterformen diese Assoziation mit dem Tod oder dem Unheimlichen hervorrufen, zumal auch die Auseinandersetzung mit dem Tod sich grundlegend von unserer unterscheidet.

Zugleich werden durch das Theater Erfahrungen weitergegeben und so von einer Generation an die nächste überliefert. Es eröffnet so eine Möglichkeit, mit den toten Vorfahren zu „korrespondieren“.¹⁸²

Hans-Thies Lehmann assoziiert die Bühne mit dem Hades, dem Totenreich. Als solches bewahrt das Bühnengeschehen etwas Fremdes und bleibt geheimnisvoll. Es zeichnet sich durch eine „eigene Zeit“ und ist eine „andere Welt“. Die Teilhabe an dem Geheimnis der Bühne erfüllt den Zuschauer mit Unbehagen:

Fremd und „un-heimlich“ bleibt dieser andere Bezirk, so dass die Bühne etwas vom Hades behält: hier gehen Geister um. Der Körper des Theaters ist immer schon des Todes. Die Bühne ist eine andere Welt mit einer eigenen – oder keiner „Zeit“ und es bleibt ein Moment unbewusster Angst damit verknüpft, zuschauend einen verbotenen und voyeuristischen Blick ins Totenreich zu werfen.¹⁸³

Der Zuschauer wirft einen „verbotenen“ Blick auf die Darbietung. Das heißt, dass die Bühne und das, was sich auf ihr abspielt etwas Tabuisiertes hat. Oder anders formuliert: etwas jenseits der Grenzen. Dort, wo sich der für und in sich abgeschlossene Bereich des Raumes der Darstellung befindet, gelten andere Regeln und doch wird er genau bestimmt und begrenzt. Zum Hades haben Lebende keinen Zutritt, der Tod ist die klare Grenze zwischen den Lebenden und den Toten. So kann man, will man den Vergleich zwischen Bühne und Totenreich weiterführen, davon ausgehen, dass es auch hier eine Grenze gibt. Wenn sich durch den Tod jene Verwandlung vollzieht, welche die Bedingung für die Überschreitung der Grenze darstellt, so wäre analog dazu auch im Theater eine Verwandlung möglich. Verwandlung ist ein wesentlicher Aspekt theatraler Mimesis.

Das Wesentliche am Theater ist die Verwandlung. Das Sterben. Und die Angst vor dieser letzten Verwandlung ist allgemein, auf die kann man sich verlassen, auf die kann man bauen. Und das ist auch die Angst des Schauspielers und die Angst des Zuschauers. Und das Spezifische am Theater ist eben nicht die Präsenz des lebenden Schauspielers oder des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potentiell Sterbenden.¹⁸⁴

¹⁸¹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 76.

¹⁸² Vgl. Alexander Kluge, Heiner Müller: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge*. Hamburg: Rotbuch, 1996, S. 95.

¹⁸³ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 361.

¹⁸⁴ Alexander Kluge, Heiner Müller: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge*. Hamburg: Rotbuch, 1996, S. 95.

Die Verwandlung kann aber auch als Sinnbild des Todes gesehen werden: „Das Grundelement des Theaters ist die Verwandlung. Die letzte Verwandlung ist der Tod und so hat Theater immer mit einem symbolischen Tod zu tun.“¹⁸⁵

Auf den Aspekt der Verwandlung weist auch Erika Fischer-Lichte hin, indem sie die Bedeutung der Transformation durch ästhetische Erfahrung als einer Schwellenerfahrung untersucht.¹⁸⁶ Demnach kann auch eine ästhetische Erfahrung, wie eine rituelle Erfahrung „für denjenigen, der sie durchläuft, zu einer Transformation führen“.¹⁸⁷

Abschließend möchte ich noch auf Hans-Thies Lehmanns These hinweisen, nach der die Tragödie als Wiederkehr des Unheimlichen aufzufassen ist: „Die Tragödie bedeutet [...] eine Reaktivierung des Unheimlichen, das auf eine konstitutive Zweideutigkeit und Unleserlichkeit der Zeichen verweist.“¹⁸⁸

Mit dem Unheimlichen meint Lehmann das Magisch-Mythische. Er vertritt die These, dass im Mythos die abnehmende Unheimlichkeit der Welt sichtbar wird, weil der Mythos zunehmend eine aufklärende Funktion erhielt. Der Mythos wurde so mehr und mehr zu einem Erklärungsmodell der Wirklichkeit. Dadurch ging der ursprünglich magische Aspekt des Mythos verloren. In der Tragödie wird der mythische Gehalt auf vollständig neue Weise vermittelt. Ihre Zeichen sind nicht eindeutig und auf lineare Art leserlich, wie es beim Epos noch in höherem Masse der Fall war. So induziert die Tragödie durch die Zweideutigkeit der Zeichen eine Unsicherheit und Orientierungslosigkeit, die ein Kennzeichen des Unheimlichen ist.¹⁸⁹

¹⁸⁵ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 75.

¹⁸⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

¹⁸⁷ Ebd., S. 141. Der Begriff „Schwellenerfahrung“ wurde aus der Ritualforschung übernommen. Die Schwellenerfahrung gliedert sich in drei Phasen: 1.) die Trennungsphase, in welcher der Teilnehmer aus dem Alltagsleben herausgelöst und seinem sozialen Milieu entfremdet wird; 2.) die Schwellenphase, in der der zu Transformierende in einen Zustand zwischen allen möglichen Bereichen versetzt wird, der neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglicht; 3.) die Inkorporationsphase, in welcher der nun Transformierte wieder in die Gesellschaft aufgenommen und in seiner neuen Identität akzeptiert wird. (ebd., S. 139).

¹⁸⁸ Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos: die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler, 1991, S. 67. Im Folgenden zitiert als Lehmann: *Theater und Mythos*, a.a.O.

¹⁸⁹ Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen“, a.a.O., S. 195.

Das Unheimliche ist nach Lehmann konstitutiv für die ästhetische Zeichenpraxis, da sie „im Prozess ihrer Artikulation die Möglichkeit identifizierender Repräsentation und eindeutiger Grenzen selbst zum Problem macht“¹⁹⁰.

Demnach werden durch den Akt der Mimesis Grenzen aufgelöst und in Frage gestellt.¹⁹¹

Doch nicht nur die Kunstgattung der Tragödie birgt ein unheimliches Element¹⁹², das Unheimliche wirkt in allen Formen der Kunst: „Ästhetische Erfahrung kennzeichnet die Dialektik von Überwältigung und Bewältigung.“¹⁹³

Sigmund Freud untersuchte die Ursachen des Unheimlichen in erster Linie in Hinsicht auf das Unbewusste. Die Wirkungen des Unheimlichen, die sich nicht nur auf psychischer Ebene manifestieren, sondern vor allem als somatische Prozesse aufgefasst werden können, scheinen für Freud nicht von primärem Interesse gewesen zu sein, weil die Psychoanalyse nur bedingt auf die Untersuchung physischer Affekte anzuwenden ist. Es kann jedoch angenommen werden, dass die Bedeutung des Unheimlichen für die Ästhetik in erster Linie in der Wirkung liegt, die es auslöst. Daher soll diese im Folgenden näher untersucht werden.

¹⁹⁰ Lehmann: „Das Erhabene ist das Unheimliche“, a.a.O., S. 759.

¹⁹¹ Besonders im postdramatischen Theater tritt der Aspekt einer Identifikation intendierenden Repräsentation zurück. Wie am Akt der Präsentation das Unheimliche beteiligt ist, soll im letzten Kapitel dieser Arbeit dargelegt werden.

¹⁹² Zur Konnotation des Unheimlichen in der griechischen Tragödie siehe auch Martin Heideggers Ausführungen über den von Hölderlin mit „unheimlich“ übersetzten Begriff „δεινον“: Martin Heidegger: Gesamtausgabe, Hölderlins Hymne „Der Ister“, II. Abteilung, Bd. 53, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1984, S. 74-82.

¹⁹³ Hans-Thies Lehmann: „Das Erhabene ist das Unheimliche“, a.a.O., S. 760.

IV. DIE WIRKUNG DES UNHEIMLICHEN UND SEINE BEDEUTUNG FÜR DIE ÄSTHETIK

IV.1 DAS UNHEIMLICHE ALS DAS ÜBERWÄLTIGENDE

Pollá tà deina, koudèn anthropou deinoteron
pélei.¹⁹⁴

Vielfältig das Unheimliche, nichts doch über den
Menschen hinaus Unheimlicheres ragend sich
regt.¹⁹⁵

In seiner Abhandlung über Hölderlins Hymne „Der Ister“ widmet sich Martin Heidegger der Analyse des Unheimlichen. Besonders beachtenswert ist hierbei seine Übersetzung des Wortes *deinon*, welches er mit dem Begriff *unheimlich* ins Deutsche überträgt, nachdem er zuvor von Hölderlin mit *gewaltig* bzw. *ungeheuer* übersetzt worden war. Heideggers Erklärung, warum es sinnvoll sei, das griechische Wort *deinon* mit *unheimlich* zu übersetzen, sagt viel über jenen Aspekt des Unheimlichen aus, der für die ästhetische Theorie sehr fruchtbar ist und auf dem der Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt: *das Überwältigende*.

Was bedeutet tò deinón? Das Wörterbuch gibt die Auskunft: deinón bedeutet das Furchtbare und somit Furchterregende. Die Furcht braucht aber nicht notwendig die gewöhnliche Furcht und Furchtsamkeit zu sein, die leicht in das Ausweichen und Zittern der Feigheit abfällt. Die Furcht, die das deinón erweckt, kann auch die Ehrfurcht sein und die Scheu. Das deinón als das Furchtbare ist dann nicht das Fürchterliche, sondern das Ehrfurcht Gebietende und sie bestimmende: das Ehrwürdige. Die Furcht der Ehrfurcht ist nicht Ausweichen und Flucht, sondern die Zuwendung der Achtsamkeit und der

¹⁹⁴ „Vielgestaltig ist das Ungeheure, und nichts ist ungeheurer als der Mensch.“, Sophokles: *Antigone*. Griechisch/ Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Norbert Zink, Stuttgart: Reclam, 1981, S. 30.

¹⁹⁵ Martin Heidegger: Hölderlins Hymne „Der Ister“, in Martin Heidegger Gesamtausgabe, Abt. II, Bd. 53), Frankfurt/Main: Klostermann, 1984, S. 74. Im Folgenden zitiert als Heidegger: Hölderlins Hymne „Der Ister“, a.a.O.

Achtung, die Scheu der Verehrung, das Standhalten in der Würdigung dessen, was solche Furcht erweckt.

Das *deinón* kann daher als das Fürchterliche Furcht einjagen und in die offene Flucht jagen, es kann aber auch als das Ehrwürdige Scheu erwecken und so binden und in den verborgenen Schutz nehmen. Schon hieraus entnehmen wir, dass in dem, was die Griechen *deinón* nennen, das Gegenwärtige waltet.¹⁹⁶

So kann man aus dieser neuen Annäherung an das Unheimliche festhalten, dass es - im Gegensatz zu Empfindungen wie Angst oder Erleichterung - durch komplementäre Eigenschaften gekennzeichnet ist. Das Unheimliche als *tò deinón* ist durch gegensätzliche Elemente gekennzeichnet und bedeutet sowohl *furchtbar*, *gewaltig* als auch *ungewöhnlich*. Doch auch diese drei Bezeichnungen werden von Mehrdeutigkeit geprägt: Das Furchtbare als *Fürchterliches* und als *Ehrfurcht Gebietendes*. Das Furchtbare kann sowohl Entsetzten als auch Scheu hervorrufen. Das Gewaltige bezeichnet einerseits etwas Überragendes, Übergroßes, andererseits kann es aber durch diese Größe überwältigen und ist so von einer Dimension des Zwanges und der Gewalt geprägt. Ungewöhnlich kann sowohl bedeuten, dass etwas außerhalb des Gewohnten liegt, es ist aber auch innerhalb des Gewohnten zu orten, nämlich dann, wenn das Gewohnte als schicksalhaft empfunden wird.¹⁹⁷

Für Heidegger ist das Unheimliche das, was aus dem Heimischen und Gewohnten heraus wirft. Dadurch wirkt es überwältigend. Der Aspekt des gewaltsamen Herausgerissen-Werdens aus dem Vertrauten und Alltäglichen verändert die Perspektive und die Einstellung und ermöglicht eine neue Form der Erfahrung jenseits der Vernunft Erfahrung. Entsetzen, das verbunden ist mit Gewalt, Schrecken und Plötzlichkeit, kennzeichnet das Unheimliche genauso wie Ehrfurcht und Scheu, die Einhalt gebieten und verweilen lassen. Das bedeutet, dass das Unheimliche nicht nur durch das Plötzliche gekennzeichnet ist, das dem Schrecken innewohnt, sondern gleichzeitig auch eine verzögernde Komponente hat, nämlich die des innehaltenden Staunens. Es scheint, als würden sich Beschleunigung und Verzögerung gegenseitig aufheben und zu einer Art Stillstand oder Schweben führen. Mit dem Augenmerk auf diesen Aspekt lässt sich das Unheimliche in verschiedene zeitgenössische Wahrnehmungstheorien integrieren, die sich mit dem Moment des Plötzlichen und des

¹⁹⁶ Ebd., S. 76f.

¹⁹⁷ Ebd., S. 82.

Schreckens¹⁹⁸ oder der Erscheinung und Kontemplation¹⁹⁹ auseinandersetzen, worauf ich im letzten Abschnitt dieser Arbeit näher eingehen werde,

Nach Heideggers Bestimmung rückt das Unheimliche in die Nähe des *Heiligen*, das ähnlich dem Unheimlichen das Element des zu Fürchtenden („tremendum“) und des zu Bewundernden („faszinosum“) vereint.²⁰⁰ Dem Unheimlichen wohnt neben der zeitlichen Zweidimensionalität auch eine affektive Dualität inne: das Auftreten von Unlust und Lust, was auch als zentrales Charakteristikum des Erhabenen auszumachen ist. Sowohl das Unheimliche als auch das Erhabene und das Heilige zeichnen sich durch die Merkmale der Überwältigung und durch das Vorhandensein einer Unlustkomponente aus, weshalb sich eine Gegenüberstellung dieser Phänomene anbietet.

IV.2 MOMENTE DER ÜBERWÄLTIGUNG:

DAS UNHEIMLICHE, DAS ERHABENE, DAS HEILIGE

Im Gegensatz zu anderen ästhetischen Kategorien gibt es über das Unheimliche keine umfassende Arbeit, die die Grundlage für ein ästhetisches Konzept bilden kann. Freilich gab es zahlreiche Auseinandersetzungen mit dem Unheimlichen, doch knüpften diese an die Freudsche Analyse an und behandeln das Unheimliche weniger aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive. Doch gibt es ästhetische Phänomene, die sich in Erscheinungsform und Wirkung mit dem Unheimlichen nahezu decken. Von besonderem Interesse sind das Erhabene und Heilige, die im Folgenden in Bezug auf das Unheimliche untersucht werden sollen.

IV.2.1 DAS UNHEIMLICHE UND DAS ERHABENE

Noch bevor der Begriff *unheimlich* bekannt und populär war, gab es Abhandlungen über das „Sublime“²⁰¹, dessen Bedeutung sich durchaus mit der des gegenwärtigen Verständnisses vom Unheimlichen überschneidet. Zur gleichen Zeit, als Baumgarten

¹⁹⁸ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens*. München, Wien: Hanser, 1978; sowie ders.: *Plötzlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. Im Folgenden zitiert als Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens*, a.a.O.; und Bohrer: *Plötzlichkeit*, a.a.O.

¹⁹⁹ Vgl. Martin Seel: *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991; sowie ders.: *Ästhetik des Erscheinens*. München, Wien: Hanser, 2000. Im Folgenden zitiert als Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, a.a.O.; und Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, a.a.O.

²⁰⁰ Siehe Kapitel III. 1. 1. 2. dieser Arbeit.

²⁰¹ Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Backwell, 1987.

seine ästhetische Theorie verfasste (1750-1759), erschien Edmund Burkes „Philosophische Untersuchung über den Ursprung der Idee des Erhabenen und Schönen“ (1757).²⁰² Unter dem Erhabenen verstand man im 18. Jahrhundert eine Erfahrung, welche die Fassungskraft überstieg und dadurch Schauer, Schrecken und Sprachlosigkeit einflößte. Das Erhabene war das „Unnennbare, Unaussprechliche, Sprach- und Begriffstranszendente“.²⁰³ Bei Burke wurde erstmals die Trennung von Schöner und Erhabenen vollzogen. Das Besondere an Burkes Konzept des Erhabenen lag darin, dass er sich auf den Typus des „Furchtbar-Erhabenen“ konzentrierte statt auf den des „Feierlich-Erhabenen“.²⁰⁴

Das Erhabene ist bei Burke durch bedrohliche Eigenschaften gekennzeichnet, als seine höchste Wirkung betrachtete er das Erschauern. Zum Erhabenen zählte Burke plötzlich Hervorbrechendes und Überwältigendes wie die Fülle des Lichts, gewaltige Geräusche, übergroße Pracht. Aber auch alle Formen des Riesigen und der „Privation“ gehörten dazu.²⁰⁵ Privation bildet eine eigene Dimension des Erhabenen²⁰⁶, die besonders in Bezug auf das Unheimliche interessant ist. Nach Burke wird das Erhabene nämlich durch eine Bedrohung hervorgerufen und ist an die Lust der Erleichterung gebunden.²⁰⁷ Zu den diversen Formen von Privation zählten u. a. Leere, Dunkelheit oder Einsamkeit.

Diese ganz und gar geistige Leidenschaft heißt im Lexikon Burkes: Schrecken. Und dieser Schrecken ist an Beraubung gebunden: Beraubung des Lichts: Schrecken der Finsternis; Beraubung des Nächsten: Schrecken der Einsamkeit; Beraubung der Sprache: Schrecken des Schweigens; Beraubung der Gegenstände: Schrecken der Leere; Beraubung des Lebens: Schrecken des Todes. Was schreckt ist, dass das *Es geschieht*- nicht geschieht, dass es zu geschehen aufhört.²⁰⁸

²⁰² Der Originaltitel lautet: „A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful“

²⁰³ Jan Assmann: „Friedrich Schiller und das Erhabene“, in ders. (Hg.): *Carl Leonhard Reinhold: Die Hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freymaurerey*. Neckargemünd: Edition Mnemosyne, 2001, S. 187.

²⁰⁴ Vgl. Werner Strube: Einleitung, in: ders. (Hg.): *Edmund Burke: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, übersetzt von Friedrich Bassenge. Hamburg: Meiner, 1989, S. 91.

²⁰⁵ Vgl. Konrad Paul Liessmann: *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*, Wien: Facultas, 2004, S. 71-83.

²⁰⁶ Diese Dimension des Erhabenen lässt sich auch den später von Kant aufgestellten Kategorien des Mathematisch- und des Dynamisch-Erhabenen nicht eindeutig zuordnen.

²⁰⁷ Vgl. Jean-François Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: Peter Engelmann (Hg.): *Das Inhumane: Plaudereien über die Zeit. Jean-François Lyotard*. Aus dem Franz. von Christine Pries, Wien: Passagen, 2001, S. 117. Im Folgenden zitiert als Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“, a.a.O.

²⁰⁸ Ebd.

Bei dieser Dimension des Erhabenen entfaltet die produktive Phantasie ihren Einfluss am stärksten:

Im Bereich der Privationen „entdeckt“ die Phantasie nicht, wie es beim Dynamisch- Erhabenen der Fall ist, potentielle Gefahren seitens gewaltiger Naturereignisse und -objekte, sondern „erschafft“ allererst das Furchtbare „ohne einen zureichenden objektiven Grund dazu zu haben“, auf diese Weise „werden an sich gleichgültige Gegenstände der Natur, durch Dazwischenkunft der Phantasie, subjektiv in furchtbare Mächte verwandelt.“²⁰⁹

Damit der Schrecken zu einem erhabenen Gefühl werden kann, muss er sich mit Lust vermischen können. Diese Lust kann sich nur dann einstellen, wenn die Bedrohung „außer Kraft gesetzt, auf Distanz gehalten, zurückgehalten“²¹⁰ wird. Durch diese Distanz wird eine Art Erleichterung empfunden, die Beraubung wird zu einer „Beraubung zweiten Grades“, einer „sekundären Beraubung.“²¹¹ Burke prägte somit den Begriff des angenehmen Schreckens („delightful horror“), der in zeitgenössischen ästhetischen Theorien von großer Bedeutung ist.

Immanuel Kant entwickelte in seiner 1790 erschienenen „Kritik der Urteilskraft“ sein Konzept des Erhabenen als ästhetische Kategorie. Friedrich Schiller führte 1793 in „Über das Erhabene“ Kants Gedanken weiter und versuchte Kants Analysen des Erhabenen mit den Prinzipien des Geistes- und Seelenlebens des Menschen zu verbinden, indem er die von Kant bestimmten Formen des *dynamisch Erhabenen* und des *mathematisch Erhabenen* auf zwei menschliche Grundtriebe zurückführte: den Vorstellungstrieb und den Selbsterhaltungstrieb. Vereinfacht gesagt kann nach Schiller das Erhabene auf zweifache Art auf uns wirken: entweder es versetzt uns in Todesangst und fordert so unseren Selbsterhaltungstrieb heraus oder es übersteigt unser Denken und aktiviert so unseren Vorstellungstrieb.²¹²

„Das Erhabene ist also eine Art Schocktherapie, die uns aus der Umstrickung der Sinnenwelt befreit, immer vorausgesetzt natürlich, dass wir in der Lage sind, diesem Schock standzuhalten.“²¹³

Hinweise auf das Unheimliche finden sich bei Schiller in dem Bereich des Erhabenen, den er als das „Kontemplativerhabene“ bezeichnet.²¹⁴ Hier ist von einem

²⁰⁹ Christian Begemann: *Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung: zu Literatur und Bewusstseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987, S. 122.

²¹⁰ Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“, a.a.O., S. 117.

²¹¹ Ebd.

²¹² Vgl. Jan Assmann: *Die Schrecken des Erhabenen*, a.a.O., S. 8, (letzter Zugriff: 25.07.2008)

²¹³ Ebd.

„Unbestimmen“ die Rede, das ein Teil des „Schrecklichen“ ist.²¹⁵ Schiller bringt hier auch das Merkmal des Geheimnisvollen mit dem Erhabenen in Verbindung: „Alles, was verhüllt ist, alles Geheimnisvolle, trägt zum Schrecklichen bei und ist deswegen der Erhabenheit fähig.“²¹⁶

Am Unheimlichen sind – wie beim angenehmen Schrecken – sowohl positive als auch negative Affekte beteiligt, da es ebenso beunruhigt wie fasziniert.

Mit dem Aufkommen der Schauerliteratur wurden Angst, Furcht und Schrecken wieder thematisiert. Die „Faszination an der neuen unheimlichen Erfahrung von Bodenlosigkeit“²¹⁷, die Nähe von Angst und Lust, ihr Wechselverhältnis zueinander und ihre Bedeutung für die ästhetische Erfahrung fasst Hans-Thies Lehmann folgendermaßen zusammen:

Von Anfang an begegnen sich dabei zwei konträre Gestimmtheiten: Angst, dass „wir

²¹⁴ Schiller differenziert das Erhabene in „das Kontemplativerhabene“ und in das „Pathetischerhabene“. Beim Kontemplativerhabenen wird eine Vorstellung des Leidens durch die Einbildungskraft hervorgerufen. Der kontemplativerhabene Gegenstand wird als Macht empfunden, die den Erhaltungstrieb bedroht und dadurch zu einem Objekt der Furcht wird. Im Pathetischerhabenen wird das Leiden selbst objektiv vorgestellt und bildet so eine Reflexionsgrundlage. (vgl. Friedrich Schiller: „Vom Erhabenen“, in ders.: Sämtliche Werke, hg. v. Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert, München: Hanser, 1975, Bd. V: Erzählungen/ theoretische Schriften, S. 503-512), im Folgenden zitiert als Schiller: „Vom Erhabenen“, a.a.O.

²¹⁵ Ebd., S. 508. Schiller ordnet auch diejenigen Phänomene, die Burke als „privation“ bezeichnet hatte dem Kontemplativerhabenen zu. (vgl. ebd. S. 505-507)

²¹⁶ Ebd. Jan Assmann ortet in einem Text Friedrich Schillers eine Stelle, in der sich Schiller bereits vor Kant mit dem Erhabenen befasst hatte. In dem Essay „Die Sendung Moses“ aus dem Jahr 1789/90 spricht Schiller die Möglichkeit einer „negativen Darstellung“ des Erhabenen an, indem man die Darstellung selbst durch eine Lücke in der Darstellung, durch eine Figur der Negation, ersetzt: „Nichts ist erhabener als die einfache Größe, mit der sie [die ägyptischen Eingeweihten, Anm. M. G.] von dem Weltschöpfer sprachen. Um ihn auf eine recht entscheidende Art auszuzeichnen, gaben sie ihm gar keinen Namen.“ (Friedrich Schiller: „Die Sendung Moses“, in Jan Assmann (Hg.): *Carl Leonhard Reinhold: Die Hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freymaurerey*. Neckargemünd: Edition Mnemosyne, 2001, S. 140)

Die Unmöglichkeit der Darstellung aufgrund ihrer Tabuisierung lässt eine offensichtliche Absenz des Ausdrückenden entstehen, die die Erhabenheit des Heiligen steigert. So wie Kant von der Erhabenheit der Bildlosigkeit des jüdischen Gottes beeindruckt war („vielleicht gibt es keine erhabener Stelle im Gesetzbuch der Juden, als das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis machen, noch irgendein Gleichnis, weder dessen, was im Himmel, noch auf der Erde, noch unter der Erde ist“ (Immanuel Kant: „Kritik der Urteilskraft“, zitiert nach Assmann: „Die Schrecken des Erhabenen“ a.a.O., s. 4) Demnach zeichnet sich das Erhabenste dadurch aus, dass es sich jeder Darstellung und jedem Vergleich entzieht., vgl. Jan Assmann: „Die Schrecken des Erhabenen“, a.a.O., S. 4, letzter Zugriff: 15.10.2008), so bewunderte Schiller die Idee der Namenlosigkeit der ägyptischen Gottheit. (Vgl. ebd., S. 10, „Schiller trägt hier einen Gedanken vor, den er später in seiner Ballade ‚Das verschleierte Bild zu Sais‘ wieder aufgreift: die affektive Besetzung des Mysterien und der Einweihung, die ‚heiligen Schauer‘ des Erhabenen.“ (Jan Assmann: „Friedrich Schiller und das Erhabene“, in ders. (Hg.): *Carl Leonhard Reinhold: Die Hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freymaurerey*. Neckargemünd: Edition Mnemosyne, 2001, S. 186))

²¹⁷ Lehmann: „Das Erhabene ist das Unheimliche“, a.a.O., S. 752.

ins Grenzenlose aufgelöst werden“ als „Schauer des kreatürlichen Lebens“; zugleich eine unheimliche Lust an jener Erfahrung, verwandt dem „seltsamen Gefühl des Schwindels, der eine Art von wollüstiger Begierde, sein Leben in die unabsehbaren Gründe hinabzustürzen, mit sich führt.“²¹⁸

Die Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen findet in den 1980er und 1990er Jahren im Rahmen der Neuentdeckung des Erhabenen statt. Das Erhabene, das in der Postmoderne eine Renaissance erfährt, kehrt also mitunter unter dem Deckmantel des Unheimlichen wieder. So beschreibt etwa Hans-Thies Lehmann in dem Aufsatz „Das Erhabene ist das Unheimliche“ das Unheimliche als eine Dimension des Erhabenen.²¹⁹ Da das Unheimliche ein konstitutiver Bestandteil des Erhabenen ist, ist es nach Lehmann auch für ästhetische Theorien interessant.

Das Erhabene ist nach seiner These als „Neutralisierungsfigur des Unheimlichen“ entstanden.²²⁰ Das hieße, dass der Begriff des Erhabenen als Reaktion auf die bereits ästhetisch wirksame Kategorie des Unheimlichen eingeführt wurde. Wie bereits erwähnt wirkt das Unheimliche nach Lehmann durch die Bedrohung der Sprache. Ihm liegt die Angst vor dem Selbstverlust durch Wahnsinn zu Grunde.²²¹

Das Überwältigende ist auch eine Dimension, die das Unheimliche und das Erhabene gemeinsam haben. Der Begriff *Überwältigung* enthält den Aspekt eines gewaltsamen Übergriffes. Wenn wir Ausdrücke wie *atemberaubend* verwenden, wenn jemandem der Schrecken *das Blut in den Adern gefrieren lässt*, so weist dies darauf hin, dass manche Phänomene in der Lage sind, starke körperliche Reaktionen auszulösen. Überwältigung beginnt mit dem Verlust der Sprachfähigkeit und somit mit dem Verlust der Fähigkeit zur Kommunikation. Der Mensch wird auf das Hier und Jetzt begrenzt.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Hier ist anzumerken, dass Lehmann im ersten Teil seines Aufsatzes den Begriff des Unheimlichen mit dem Schauerhaften bzw. dem Angsterfüllten gleichsetzt.

²²⁰ Lehmann: „Das Erhabene ist das Unheimliche“, a.a.O., S. 758.

²²¹ Verwirrend ist, dass Lehmann den Begriff „unheimlich“ verschiedenartig verwendet. Lehmann geht zwar genau auf Bedeutung und Begriffsgeschichte des Erhabenen ein, ist aber in der Bestimmung des Unheimlichen nicht so exakt. Zwar analysiert und kritisiert er Freuds Abhandlung über das Unheimliche, es ist jedoch nicht schlüssig, warum er das Unheimliche zum Hauptmotiv der Kunst machen will. Denn im Grunde interessiert ihn hier nur eine Dimension des Unheimlichen: das Überwältigende. Das Unheimliche wird wirksam, indem es überwältigt.

IV.2.2 DAS UNHEIMLICHE UND DAS HEILIGE

Im Zeitalter der Moderne entwickelte sich eine neue Interpretation des Unheimlichen:

To put it simply, in premodern societies the dimension of the uncanny was largely covered (and veiled) by the area of the sacred and „the untouchable“. It was assigned to a religiously and socially sanctioned place in the symbolic from which the structure of power, the sovereignty and a hierarchy of values emanated. (Religious rituals are all based upon that: to circumscribe the uncanny, to give it a sense. It is also the realm from which the king and the aristocracy can get their authority). With the triumph of the Enlightenment, this privileged and excluded place (the exclusion that founded the society) went lost. The uncanny became unplaceable, that is, it became uncanny in the strict sense.²²²

Dolar sieht demnach im Zeitalter der Aufklärung die Geburtsstunde des Unheimlichen. Jener religiös und sozial sanktionierte Ort bzw. Raum des Heiligen, der vor der Moderne den Ausgangspunkt und Legimitation für die Autorität der Herrschenden dargestellt hatte, verschwand. Oder besser gesagt: er wurde seiner Funktionen beraubt, sodass das Heilige zu einem Unheimlichen werden konnte. Dolar sieht also im Unheimlichen eine säkularisierte Entsprechung des Heiligen.

In Rudolf Ottos Analyse des Heiligen²²³ finden sich Merkmale, die mit jenen des Unheimlichen übereinstimmen. So entziehe sich das Heilige dem Rationalen und sei einer begrifflichen Erfassung unzugänglich.²²⁴

Otto nennt die Erfahrung des Numinosen das „mysterium tremendum“, das Gefühl des „schauervollen Geheimnisses“²²⁵ und beschreibt es folgendermaßen:

²²² Mladen Dolar: „The Aesthetics of The Uncanny“, in: *Mesotes. Zeitschrift für philosophischen Ost-West-Dialog*, 3/1991, 53.

²²³ Rudolf Otto: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: Beck, 1958. Im Folgenden zitiert als Otto: *Das Heilige*, a.a.O. Otto nannte die Empfindung des Menschen bei der Begegnung mit dem Heiligen das „Kreaturgefühl“. Es ist durch ein „Moment des Versinkens und der eigenen Nichtigkeit gegenüber einem schlechthin Übermächtigen“ gekennzeichnet“. (ebd., S. 10) Das entspricht einer „Abwertung des erlebenden Subjekts hinsichtlich seiner selbst“ (ebd. S. 12) und impliziert ein totales Abhängigkeitsgefühl des Menschen von Gott. Dieses Gefühl des Nichtigseins ist auch die Grundlage für das Gefühl der religiösen Demut. (vgl. ebd., S. 23)

²²⁴ Ebd., S. 5.

²²⁵ Ebd., S. 13.

Das Gefühl davon kann mit milder Flut das Gemüt durchziehen in der Form schwebender ruhender Stimmung versunkener Andacht: es kann so übergehen in eine stetig fließende Gestimmtheit der Seele, die lange fortwährt und nachzittert bis sie endlich abklingt und die Seele wieder im Profanen lässt.²²⁶

Das „Schauern“²²⁷ ist eine Art „religiöse Scheu“ und ist keineswegs mit seiner „verflachten“ Form, dem Gruseln zu verwechseln. Ursprung und sozusagen die „rohe Form“ des religiösen Schauerns ist nach Otto „das Unheimliche“:

Und in dem Gefühle für das „Unheimliche“ (uncanny) hat sie [die religiöse Scheu, Anm. M. G.] ihre erste Regung. Von dieser „Scheu“ und ihrer „Roh“-form, von diesem irgend wann einmal in erster Regung durchgebrochenen Gefühle eines „Unheimlichen“, das fremd und neu in den Gemütern der Urmenschheit auftauchte, ist alle religionsgeschichtliche Entwicklung ausgegangen.²²⁸

Otto grenzt das Unheimliche von der natürlichen Furcht und deren Steigerung ab und hebt seine körperlichen Auswirkungen, wie z. B. Eiseskälte und Gänsehaut, hervor.²²⁹

Ottos Untersuchung ist deswegen von Bedeutung, weil er sich mit der Erlebbarkeit des Heiligen und seinen physischen Wirkungen auseinandersetzt.

Das „mysterium tremendum“ hat aber gleichzeitig auch etwas Anziehendes, Faszinierendes, das „Faszinans“, das hinreißt und entzückt.²³⁰

Das Heilige kann, wie das Unheimliche, als das Unbekannte und Unvertraute, somit als das „geheimnisvolle Andere“ oder als Mysterium aufgefasst werden.

Das Mysterium ist nun nicht nur das Andere als das noch nicht Erkannte, sondern das Geheimnis, das Verborgene, Unvertraute und nicht Alltägliche: das „ganz Andere“. Das von ihm ausgelöste Gefühl ist vorbegrifflich, doch als solches adäquat, weil trotz seiner erkennenden Objektbezogenheit das Objekt, das ganz Andere, völlig unbestimmbar ist. Es ist unnahbar, übermächtig, energisch, anziehend, faszinierend und der an sich unüberbietbare Wert seinen

²²⁶ Ebd., S. 14.

²²⁷ Zur Konnotation des Schauerhaften merkt Otto Folgendes an: „*„Schauerhaft“ bedeutet noch im 18. Jahrhundert durchaus das Geheimnisvoll-Numinose überhaupt, auch im Sinne der ehrfürchtigen Scheu. Es hieß soviel wie unser heutiges ‚Schauervoll‘. Erst später sinkt es ab zur Bezeichnung des Verrucht-Abscheulichen, des Negativ-Numinosen, und sodann verflacht es sich, wird trivial, verliert nun überhaupt seinen numinosen Sinn und Klang und bezeichnet heute kaum noch etwas wovor einem schaudert sondern nur etwas worüber man sich ärgert.*“ (ebd., S. 156.)

²²⁸ Ebd., S. 16.

²²⁹ Ebd., S. 18.

²³⁰ Ebd., S. 42

Gehalt nach, doch als reines „ganz Anderes“ bleibt es ein Ineffabile, nur befremdlich Fremdes, Unheimliches.²³¹

Nach Ottos Auffassung ist das Heilige durch Gefühle des Schauervollen, Überwältigenden, Befremdenden und Unheimlichen geprägt.

Die Erfahrung des Heiligen zeichnet sich durch religiöse Scheu aus und ist auch mit dem Unheimlichen verbunden, denn beide sind sozusagen Abkömmlinge eines Dämonenglaubens:

Auch wo der Dämonen-glaube sich längst zum Götter-glauben erhöht hat behalten die ‚Götter‘ als numina für das Gefühl immer etwas ‚Gespentisches‘ an sich, nämlich den eigentümlichen Charakter des ‚Unheimlich-furchtbaren‘ der geradezu mit ihre ‚Erhabenheit‘ ausmacht oder durch sie sich schematisiert.²³²

Otto spricht auch Gemeinsamkeiten vom Heiligen und Erhabenen an, wie das Geheimnisvolle und das Doppelmoment des „abdrängenden und gleichzeitig anziehenden Eindruckes auf das Gemüt“.²³³

Das was das Heilige vom Erhabenen differenziert, ist sein Verhältnis zur Wirklichkeit. Das Heilige kann nur dann als solches ernst genommen werden, wenn es als real anerkannt wird und seine Wirksamkeit in der realen Welt entfalten kann.²³⁴ „Von Bewusstheit, Künstlichkeit und Illusion wird es kontaminiert, angesteckt von einer Selbsttäuschung wird es zum Schein.“²³⁵

Renate Schlesier vergleicht Ottos Analyse des Heiligen mit Sigmund Freuds Abhandlung über das Unheimliche und kommt zu dem Schluss, dass, obwohl beide Autoren verschiedene religionspsychologische Postulate haben, ihre Analysen einige interessante Parallelen aufweisen. Unter anderen wären dies die Ambivalenz des

²³¹ Michael Wimmer: „Das Andere als Spur des Heiligen“, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*. Bodenheim: Syndikat, 1997, S. 340.

²³² Otto: *Das Heilige*, a.a.O., S. 11

²³³ Otto: *Das Heilige*, a.a.O., S. 57. Otto verweist darauf, dass das Erhabene nur in den Bereich der Ästhetik gehört, begründet diese Feststellung jedoch nicht. (vgl. ebd. S. 56)

²³⁴ Vgl. Florian Rötzer: „...und wenn das Licht angeht ist alles vorbei. Bemerkungen zur Konstellation des Heiligen im Neigungswinkel des Realen und Imaginären“, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*. Bodenheim: Syndikat, 1997, S. 371.

²³⁵ Ebd.

Wortsinns von *unheimlich* und *sacer*²³⁶, der „Zusammenhang mit uralten religiösen Vorstellungen“ und „die Übernahme der ‚vollen Leistung und Bedeutung des Symbolisierten‘“.²³⁷ Zudem vertreten sowohl Freud als auch Otto die Ansicht, dass ein lustvoller Schauer an der Rezeption beider Phänomene Anteil hat.²³⁸

Die auffälligste Gemeinsamkeit vom Unheimlichen und Heiligen ist die Doppelstruktur von Offenbarung und Verhüllung.

Nach Schlesier kennzeichnen sich sowohl das Unheimliche als auch das Heilige durch „Maskenhaftigkeit“.²³⁹ Diese tritt aber bei beiden Phänomenen auf verschiedene Weise auf: beim Heiligen liegt sie in seiner scheinhaften Helligkeit, seiner Verklärung, die mit seinem Erscheinen einher geht und durch die „scheinhafte Sicherheit wie durch die gefährliche und gefährdete Starrheit, die von ihm ausgeht und die es repräsentiert; durch die Angst, die es vermeiden hilft, wenn man ihm gegenüber alles richtig macht.“²⁴⁰ Das Unheimliche jedoch maskiert sich durch seinen verhüllten Charakter und durch die Ängste, die es auslöst und „die ihm gegenüber [...] nicht unterdrückt oder mit Hilfe eines Ersatzes durch Symbole erträglich gemacht werden können.“²⁴¹

Was die Maskenhaftigkeit des Unheimlichen vom dem des Heiligen unterscheidet ist nach Schlesier das Fehlen beruhigender Wesenszüge, sodass beim Unheimlichen die Beunruhigung nicht ausgeglichen wird.²⁴²

Abschließend möchte ich noch einmal hervorheben, dass sich da Unheimliche, das Erhabene und das Heilige durch ein gemeinsames Moment der Unlust charakterisieren. Dieses wird durch Furcht, Schrecken oder Angst hervorgerufen, Phänomenen, die auch mit dem Unheimlichen in Zusammenhang stehen, weshalb im Folgenden näher auf diese Phänomene eingegangen werden soll.

²³⁶ Sowohl „unheimlich“ als auch „heilig“ haben eine ambivalente Wortbedeutung: So wie das Adjektiv „sacer“ sowohl das Geweihte wie das Verabscheuungswürdige meint, so sei das Unheimliche, nicht anders als das Heimliche, das Verhüllte und selber Verbergende. (vgl. Renate Schlesier: „Das Heilige, das Unheimliche, das Unmenschliche“, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*, S. 108)

²³⁷ Vgl. Renate Schlesier: „Das Heilige, das Unheimliche, das Unmenschliche“, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne.*, a.a.O., S. 104.

²³⁸ Ebd., S. 100.

²³⁹ Ebd., S. 104.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd., S. 105

IV.3 FURCHT, SCHRECKEN UND ANGST²⁴³

Ob als *phobos* in der „Poetik“ des Aristoteles oder als *Schrecken* bei Karl Heinz Bohrer: Furcht und Schrecken sind seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. Bestandteil der ästhetischen Theorie.

Mit der Geschichte der Angst und ihrem Einfluss auf die europäische Kultur und Geschichte hat sich Christian Begemann auseinandergesetzt.²⁴⁴ Begemanns These lautet, dass Faktoren, wie die Zurückdrängung von Aberglauben und Furcht vor der äußeren Natur zur Zeit der Aufklärung zwar zur Verringerung der Furcht beigetragen haben, aber gleichzeitig den Grund für die Entstehung neuer, innerer Ängste legten.²⁴⁵

Die Vernunft, die den Anspruch absoluter Herrschaft stellt und das, was sie nicht ist, nicht mehr respektiert, erzeugt so überhaupt erst ihr Anderes, das Irrationale.²⁴⁶

Obwohl sich das Furchtauslösende bzw. Erschreckende im Laufe der Jahrhunderte veränderte, hat die Phänomenalität des Schreckens selbst eine ästhetisch autonome Struktur.

Die Qualität des Unheimlichen als Erscheinung, als das, was die Empfindung des Unheimlichen auslöst, änderte sich mit der Verweltlichung der Furcht.

Vor der Aufklärung stand Furcht in Zusammenhang mit der Natur und mit den Göttern bzw. mit Gott: dämonologische, animistische und religiöse Deutungen der Natur waren ganz selbstverständlich.²⁴⁷

Naturfurcht, die bloß Furcht vor dem reinen Naturgeschehen wäre, scheint es in einer derart gedeuteten Welt nicht geben zu können; immer ist sie religiös

²⁴³ Furcht und Angst unterscheiden sich dadurch, dass sich Angst nur auf den Zustand des Subjektes bezieht, während „Furcht“ die psychophysische Folge einer bestimmten Subjekt-Objekt-Relation bezeichnet“. Furcht ist demnach konkreter und bestimmter, die Ursache der Furcht ist bekannt und nennbar. *Angst* bezeichnet die affektive Betroffenheit dessen, der sie verspürt und ihre psychologische Analyse beschränkt sich auf den Zustand des von ihr Betroffenen. Sie interessiert sich weniger für die Art der Übermittlung, den Weg der Rezeption. Die Verwendung des Begriffes *Angst* ist jedoch irreführend, weil Emotionen, die eigentlich „Fürchte“ sind, alltagssprachlich als *Ängste* bezeichnet werden, z. B. *Höhenangst* statt *Höhenfurcht*. Für den Bereich der Ästhetik ist der Begriff *Furcht* relevanter, da es bei ihm immer um das Wechselverhältnis zwischen dem Rezipienten und dem Rezipierten geht und die psychoanalytische Komponente hinter die wahrnehmungspsychologische tritt. (vgl. Begemann: *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung*, a.a.O. S. 5)

²⁴⁴ Begemann: *Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung*, a.a.O.

²⁴⁵ Zur negativen Konnotation der Furcht im 18. Jahrhundert siehe ebd. S. 6-9.

²⁴⁶ Ebd., S. 12.

²⁴⁷ Ebd., S. 69.

überlagert, geht ganz in der viel schrecklicheren Furcht Gottes auf. Ja, nach kirchlicher Meinung ist Furcht überhaupt nicht anders, denn als religiöse denkbar- sogar dort, wo sie sich selbst gar nicht als solche versteht.²⁴⁸

Erst durch den vermehrten Schutz vor der Gewalt der Natur wurde es überhaupt möglich, Naturschauspiele genießend zu beobachten.²⁴⁹ Doch selbst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als Naturphänomene rational erklärt wurden, behielten sie eine religiöse Dimension, indem sich durch sie die „Weisheit und Güte Gottes, der [...] alles zum nachweisbaren Nutzen des Menschen eingerichtet hat“²⁵⁰ offenbarten. Mehr und mehr setzte sich eine Vorstellung durch, die die Welt als eine von Gott für den Nutzen des Menschen geschaffene betrachtete und eine „Theologie der Naturbeherrschung“²⁵¹ hervorrief.

Da in der Aufklärung demnach weder das Verständnis der Natur noch ihre Anschauung gänzlich profan waren, ist es naheliegend, dass eine Ästhetik, die sich zunächst auf die Beobachtung von Naturphänomenen bezieht, keine Theorie der reinen Anschauung, die nicht in einen ethisch-religiösen Kontext eingebettet war, entwickeln konnte.

IV.3.1 KARLHEINZ BOHRERS THEORIE DES SCHRECKENS

Die Beschleunigung und Verdichtung politisch-sozialer Ereignisse während des Übergangsprozesses vom 19. in das 20. Jahrhundert begünstigte die Imaginationsfiguren des Plötzlichen und des Schreckens, so dass sie ins Zentrum moderner Literatur und Kunst rücken konnten.²⁵²

Karl Heinz Bohrer befasst sich in seinem Werk „Das absolute Präsens“ mit der eigenständigen ästhetischen Komponente des Schreckens, unabhängig von dessen psychologischer Dimension. An die klassische Moderne anknüpfend kritisiert er das

²⁴⁸ Ebd., S. 73.

²⁴⁹ Erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts änderte sich die Rezeptionsweise der Natur dahingehend, dass man damit begann, Gegenden die zuvor als lebensbedrohlich empfunden worden waren, touristisch zu erschließen. Auch die wachsenden Städte hatten Einfluss darauf, dass sich das städtische Bürgertum die Natur als Rückzugsgebiet anzueignen suchte. Siehe dazu das Kapitel „Naturfurcht, Naturbeherrschung, Naturgenuss. Rekonstruktion der Erfahrung erhabener Natur im 18. Jahrhundert“, in: Begemann: *Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung*, a.a.O., S. 97 –111.

²⁵⁰ Ebd., S. 86.

²⁵¹ Ebd., S. 88.

²⁵² Karl Heinz Bohrer: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 34, im Folgenden zitiert als Bohrer: *Das absolute Präsens*, a. a. O.

bisherige Desinteresse der Theoretiker an der ästhetischen Sensation des Schreckens zugunsten einer Theorie über den Nutzen und Wert seiner Auflösung.

(...) das heißt, das historisch-philosophische Interesse am Ablauf des teleologisch gesehenen Zivilisationsprozesses überdeckte immer das Interesse am künstlerischen Phänomen selbst und hat letzteres ersterer Absicht unterworfen: indem es die Greuel der Tragödie sinnstiftend versöhnte, verkannte es deren eigentliche ästhetische Form.²⁵³

Bohrer versucht *Schrecken* als eine elementare ästhetische Erfahrung zu etablieren. Dabei macht er keinen Unterschied zwischen dem Schrecken in der griechischen Tragödie und der modernen Imagination des Schrecklichen.²⁵⁴

„Ästhetischer“ Schrecken unterscheidet sich vom alltäglichen „psychisch-anthropologischen“ Schrecken dadurch, dass der ästhetische Schrecken immer an eine angenehme Sensation gekoppelt ist.²⁵⁵ Zudem kann der ästhetische Schrecken auf zwei verschiedene Arten gleichzeitig erscheinen. Einerseits erscheint etwas Erschreckendes, das den Schrecken auslöst: das Schreckliche. „Andererseits ist das den Schrecken auslösende selbst ein Erschrecken.“²⁵⁶

Bei der ästhetischen Erfahrung des Schreckens wird die gewöhnliche psychologische Erfahrung durch ein hohes Maß an Intensität überschritten und eine adäquate intensive Gegenreaktion impliziert.²⁵⁷ Letztere kann aber nur induziert werden, wenn der

²⁵³ Ebd., S. 35. Vgl. dazu auch Lehmann: „*Theater und Mythos*“, a.a.O. 82. Lehmann entwickelt eine Ästhetik des „Präsentischen“ und sieht die Bedeutung der theatralen Szene darin, Schmerz- und Trauererfahrung zu artikulieren: „*Nicht die Fabel, die den Helden in den Tod schickt, sondern diese Szenen des Jammers im Jetzt machen den Gehalt der Tragödie aus.*“ (S. 118) Lehmann unterzieht die griechische Tragödie einer formsemantischen Analyse und legt den Schwerpunkt auf ihren Erscheinungscharakter, der durch die Präsentation menschlicher Gefühlsregungen wie Angst, Furcht, Mitleid, Schmerz, Jammer und Hoffnung bestimmt wird.

²⁵⁴ Bohrer: *Das absolute Präsens.*, a.a.O., S. 4.

²⁵⁵ Ebd., S. 39.

²⁵⁶ Ebd., S. 38. Bohrer erörtert seine Anschauung am Beispiel von Michelangelo Merisi da Caravaggios Gemälde „Das Haupt der Medusa“ (1590). Auf diesem Bild ist das mit Schlangen besetzte Haupt der Medusa zu sehen, mit qualvoll verzerrtem Gesicht, den Mund zu einem Schrei geöffnet. Das Motiv des abgeschlagenen Medusenkopfes ist zwar schauerlich, aber was den Betrachter erschreckt, ist das transpsychologische Erschrecken selbst. Das Gesicht der Medusa spiegelt nämlich ihr eigenes Erschrecken wider. Der (von der Medusa erfahrene) reale Schrecken wird durch die bildliche Darstellung in einen ästhetisch rezipierbaren Schrecken verwandelt: „*Durch diese ästhetischen, nicht mehr psychologischen Ausdrucksqualitäten ist das Medusenhaupt in den ästhetischen Rang der plötzlichen Erscheinung, der selbstreferentiellen Epiphanie getreten. Die Bedingung der Plötzlichkeit diktiert den zeitlichen Modus gegenüber Diskursen der Kontinuität. Unser Erschrecken davor ist also kein gewöhnlich-psychologisches, sondern die durch ästhetische Wahrnehmung vermittelte tiefe Beunruhigung, die sich nicht mehr in traditioneller Ästhetik begrifflich identifizieren, sondern eher unter der Kategorie der „ästhetischen Erfahrung“ umschreiben lässt.*“ (S. 41f)

²⁵⁷ Ebd., S. 41.

Schrecken in einer angemessenen Form vermittelt wird. Dazu wird der tatsächliche Schrecken stilisiert und zu einer „schmückenden Form“²⁵⁸ gemacht, wodurch es nur zu einer „imaginären Identifikation“²⁵⁹ kommt. Der Schrecken gilt keiner bemerkbaren Schrecklichkeit, sondern dem Erschrecken selbst.²⁶⁰

Wie bereits erwähnt, war nach Hans-Thies Lehmann und Karl Heinz Bohrer eines der wichtigsten Motive der frühen antiken Tragödie (bei Aischylos) die Mimesis des Schreckens. Die Konfrontation der Helden mit ihrem Schicksal fand nicht auf einer psychologisch-reflexiven Ebene statt. Vielmehr war die Bühne unmittelbarer Schauplatz von Angst und Schrecken in Form von „Erwartungsangst“ und „Erscheinungsschrecken“.²⁶¹

Mit Erwartungsangst ist jene Zeitphase der Tragödie gemeint, in welcher eine sich intensivierende, an ambivalenten, das heißt rätselhaften Sprachgesten und motivlichen Zeichen orientierte Erwartung auf etwas Angstbereitendes, aber nicht genau zu Benennendes sich vollzieht, das unwiderstehbar näher kommt. [...] Mit Erscheinungsschrecken wiederum ist jene Zeitphase der Tragödie gemeint, in welcher die intensivste Epiphanie des Schreckens metaphorisch und motivlich formalisiert vollzogen ist [...].²⁶²

Die Erwartungsangst in der Tragödie kann man in diesem Sinne als Äquivalent des Unheimlichen bezeichnen.

Die beunruhigende Komponente des Unheimlichen ist nicht Schrecken, sondern Angst. Während die Ästhetik des Erhabenen davon ausgeht, dass der Schrecken imaginativ überwunden werden kann, kann ein Angst auslösender Gegenstand nicht das Gefühl des Erhabenen auslösen, weil vor dem Gegenstand „kapituliert“ wird: „Die Angst geht von der Unberechenbarkeit und Widersprüchlichkeit des eigenen Selbst aus und es stellt sich bei dieser Art der innerlichen Unsicherheit das Gefühl, über die Bedrohung erhaben zu sein, nicht ein.“²⁶³

²⁵⁸ Hans-Thies Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters“, in Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit, 1999, S. 23. Im Folgenden zitiert als Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters“, a.a.O.

²⁵⁹ Bohrer: *Das absolute Präsens*, a.a.O., S. 40f.

²⁶⁰ Vgl. Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters“, a.a.O., S. 23.

²⁶¹ Vgl. Bohrer: *Das absolute Präsens*, a.a.O., S. 47.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Michaela Schäuble: *Wiedergänger, Grenzgänger, Doppelgänger. Rites de Passage in Bram Stokers Dracula*. Berlin/Hamburg/Münster: LIT, 2006, S. 15.

IV.3.2 THEATER UND ANGST

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass das Theater auf besondere Weise mit dem Unheimlichen verbunden ist, denn seit seiner Entstehung steht es in direktem Zusammenhang mit dem Phänomen der Angst. Die Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen ist immer auch eine Auseinandersetzung mit der Angst.

Im Theater wird Angst visualisiert und auf die Bühne gebracht, sie wird gleichfalls zur Schau gestellt. Durch Mimesis kann im Theater bislang Verborgenes ans Licht treten. Durch die Darbietung der Angst kann im Theater auch das Unheimliche zur Wirkung kommen.

IV.3.2.1 VOR DIE AUGEN TRETEN: DIE THEATRALE ZURSCHAUSTELLUNG

Der Blick bzw. die Tatsache, dass man von anderen angeblickt wird, bestimmt die Selbstwahrnehmung des Menschen:

Angeblicktwerden ist Konfrontation mit der Seinsmacht einer Welt, die mich selbst zum Gegenstand hat. Das den fremden Blick erfahrende Subjekt verwandelt sich, indem es Gegenstand eines Einwirkens wird, von einem handelnden in ein leidendes. Im Blick des anderen werde ich so gewahr, dass nicht nur die Welt für mich Dasein besitzt, sondern auch ich für eine Welt, die außerhalb meiner existiert.²⁶⁴

Sobald der Schauspieler vor die versammelte Menge tritt, ist er sich, selbst, wenn er die Gesichter der Zuschauer nicht sieht, dessen bewusst, dass die Aufmerksamkeit aller auf ihm ruht und, dass er von allen Seiten angeblickt wird.²⁶⁵ Die Differenzierung in Darstellungsraum und Zuschauerraum und die körperliche Kopräsenz von Darsteller und Zuseher sind die Bedingungen dafür, dass jene Atmosphäre entstehen kann, die es nur im Theater gibt.²⁶⁶ Der Schauspieler kann, auch wenn er die Mimik des Publikums

²⁶⁴ Michael Hauskeller: *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*. Berlin: Akademie Verlag, 1995, S. 167. Im Folgenden zitiert als Hauskeller: *Atmosphären erleben*

²⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 168.

²⁶⁶ Auch wenn es keine traditionelle Bühne und keine räumliche Gegenüberstellung von Zusehern und Schauspielern gibt: solange es die Differenzierung in Darsteller und Zuseher gibt, findet Theater statt. Dabei ist auch nicht wichtig, wer wann Darsteller oder Zuseher ist, denn im postdramatischen Theater können diese Rollen beliebig gewechselt werden. Solange zur gleichen Zeit mindestens ein Darsteller und ein Rezipient vorhanden sind, besteht eine Differenzierung in Darstellungsraum und Wahrnehmungsraum.

nicht erkennen kann, das „Zuschauen des Zuschauers selbst, sein Gerichtetsein auf die Aktivitäten des Schauspielers oder der Mangel desselben, durch die sinnliche Leere hindurch“²⁶⁷ spüren.

Dadurch, dass man von anderen Menschen angeblickt wird, wird man sich einerseits seiner eigenen Sichtbarkeit und andererseits der Gegenwart des anderen bewusst.

Wüssten wir nicht anderwertig, dass wir angeblickt werden, wüssten wir es gar nicht, denn wir fühlen uns nicht angeblickt, weil wir den Blick im Auge des anderen erkennen, sondern wir erkennen das Auge des anderen überhaupt nur darum als blickend, weil wir uns bewusst sind, angeblickt zu werden.²⁶⁸

Angeblickt werden bedeutet nicht nur „optisch wahrgenommen“ zu werden. Vielmehr ist hier gemeint, dass man dadurch in den Kontakt mit einem anderen tritt, dass man ihm seine Aufmerksamkeit zuwendet.

Tritt nun ein Schauspieler vor die Zuschauer, erwartet er Aufmerksamkeit. Doch selbst, wenn alle Blicke auf ihn gerichtet sind, kommt es vor, dass das Publikum, „nicht bei der Sache“ ist. Es mögen zwar Augen auf dem Schauspieler ruhen, aber es haftet kein Blick an ihm.²⁶⁹

Das Fehlen aufmerksamer Blicke ist hier ein nicht ableitbares, wenngleich durch die berechtigte Erwartung des Angeblicktwerdens in Erscheinung tretendes Datum einer nicht sinnlich vermittelten Wahrnehmung. Angeblicktwerden und Nichtangeblicktwerden sind leibliche Urerfahrungen, die von einem sensualistischen Wahrnehmungsbegriff gar nicht erfasst werden können.²⁷⁰

Der Schauspieler kann, indem er seinen Blick auf eine Person fokussiert, die Aufmerksamkeit der Zuseher umlenken. Dadurch, dass er das Auge eines anderen selbst zum Gegenstand macht, neutralisiert er praktisch dessen Blick.²⁷¹

²⁶⁷ Hauskeller: *Atmosphären erleben*, a.a.O., S. 166.

²⁶⁸ Ebd., S. 167.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 167. Nach Hans-Thies Lehmann beruht die unter Theaterliebhabern verbreitete „Ideologie der lebendigen Präsenz“ auf Denkfehlern, da „lebendige Gegenwart“ primär gar kein „real-körperliches“, sondern ein „mentales Phänomen, eine Tatsache des Bewusstseins“ ist, man sage von einem Unaufmerksamen nicht ohne Grund, er sei „nicht ganz da“. (vgl. Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters“, a.a.O., S. 13)

²⁷⁰ Hauskeller: *Atmosphären erleben*, a.a.O., S. 167.

²⁷¹ Die Erfahrung des Redners, angeblickt zu werden, schwindet in dem Moment, in dem er selbst den Blick auf einzelne Hörer richtet und so die „pränumerische Realität des Anderen“ zergliedert und auflöst. (vgl. Michael Hauskeller: *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*. Berlin: Akademie Verlag, 1995, S. 168)

Hier möchte ich auf die anthropologische Bedeutung des Blickes hinweisen: Hauskeller stellt die „Blickerfahrung“ der „Präsenzerfahrung“ gegenüber: während wir bei der Präsenzerfahrung lediglich die Anwesenheit von etwas oder jemandem erkennen, findet Selbsterfahrung nur durch Blickerfahrung statt. Durch sie werden wir uns selbst als für den anderen anwesend bewusst und „gewahren uns selbst im Spiegel des anderen und werden uns so bewusst, eine Wirklichkeit unter Wirklichkeiten zu sein.“²⁷²

Der Blick ist ein Instrument der Macht, das Aufmerksamkeit lenken oder reflektieren kann. Sich als Einzelner den Blicken vieler auszusetzen erfordert Mut. Nach antiker Auffassung ist es die Hybris, die den Menschen aus dem Kollektiv in die Sichtbarkeit stürzen lässt, denn Sichtbarkeit bedeutet ausgesetzt sein und Gefahr.²⁷³

Nicht nur für den Schauspieler stellt der Akt der Zurschaustellung ein Risiko dar. Auch für den Zuschauer kann die besondere Art der theatralen Vermittlung eine Gefahr darstellen, wie im nächsten Kapitel gezeigt werden soll.

EXKURS: ANSTECKUNG

Wie bereits erwähnt, stuft Platon Mimesis nicht zuletzt deswegen als Gefahr ein, weil er den Rezipienten aufgrund von Identifikation mit dem Protagonisten von einem „Selbstverlust“ bedroht sah. Identifikation setzt allerdings eine Reflexion der Darbietung voraus und ist zudem kein Phänomen, das nur durch das Medium Theater vermittelt werden kann. Es kann angenommen werden, dass es eine viel direktere und unmittelbarere Form der Einflussnahme durch theatrale Mimesis gibt: eine direkte *Ansteckung*. Wie der Begriff *Katharsis* stammt auch *Ansteckung* ursprünglich aus dem Bereich der Medizin.²⁷⁴ Auch durch Ansteckung kann ein Selbstverlust drohen, zumindest aber eine Veränderung der Identität. Bedingung für Ansteckung ist die körperliche Kopräsenz, jene theoretische Kategorie, die die ästhetische Erfahrung im Theater von anderen ästhetischen Erfahrungen unterscheidet. Sie ist die gleichzeitige physische Anwesenheit von Zuschauern und Schauspielern. Nur diese macht es möglich, dass ästhetische Erfahrung im Theater in erster Linie als somatischer Prozess

²⁷² Ebd., S. 170.

²⁷³ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 361.

²⁷⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Zuschauen als Ansteckung.“ In: Miriam Schaub, Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S. 35. Im Folgenden zitiert als Fischer-Lichte: „Zuschauen als Ansteckung“, a.a.O.

aufgefasst werden kann.²⁷⁵ Antonin Artaud nahm den Begriff der Ansteckung als für seine Theatertheorie ästhetisch relevant wieder auf²⁷⁶ und gegenwärtig versucht Erika Fischer-Lichte den Begriff der Ansteckung, der auf eine plötzlich eintretende Zustandsänderung verweisen soll, in ihre Theorie der ästhetischen Erfahrung als Schwellenerfahrung zu integrieren.²⁷⁷

Die Anwendung des Begriffs *Ansteckung* wendet sich gegen eine Ästhetik des reflektierenden Verstehens, indem sie zwei Aspekte in den Vordergrund rückt: Einerseits verweist sie auf die Bedeutung der ästhetischen Erfahrung im Theater als einem somatischen Vorgang. Der Zuseher steht hierbei nicht als autonomes Subjekt im Vordergrund, vielmehr wird sein Körper unkontrollierbaren Kräften ausgesetzt und kann sich nicht gegen eine Kontamination zur Wehr setzen. Fischer-Lichte räumt ein, dass Ansteckung eine Art „magischer“ Vorgang und in diesem Sinne weder steuerbar noch erklärbar ist. Andererseits aber befindet sich der Körper während des Vorgangs der Ansteckung in einem Übergangszustand, einem Vorgang der Transformation.²⁷⁸

Der Begriff der Ansteckung weist also ästhetische Erfahrung als den Vorgang einer somatischen Veränderung und zugleich als eine Schwellenerfahrung aus. Er erscheint daher besonders geeignet, um das Spezifische ästhetischer Erfahrung zu erfassen und zu beschreiben, wie sie die Künste und speziell Theater und Performance Kunst seit den ausgehenden sechziger Jahren ermöglichen.²⁷⁹

Doch wie erfolgt diese „magische“ Ansteckung? Aus den Theaterdebatten des 17. und 18. Jahrhunderts²⁸⁰ war ersichtlich, dass sie nicht durch Berührung oder Atemluft übertragen wurde.

[...] sondern auf dem Wege über die Wahrnehmung des Zuschauers, genauer gesagt: durch seinen Blick, mit dem er die Körper der Schauspieler, ihre Mienen und Gebärden wahrnimmt. Es ist sein eigener Blick, der transformierende Kraft entfaltet und eine körperliche Veränderung herbeiführt. Die Ansteckung erfolgt im Zuschauen, sie erfolgt als Zuschauen.²⁸¹

²⁷⁵ Ebd., S. 40. Besonders in den ästhetischen Abhandlungen des 18. und 20. Jahrhunderts wird dem körperlichen Aspekt der theatralen Wirkungsästhetik besondere Bedeutung beigemessen, während im 19. Jahrhundert die Bedeutung einer körperlichen Kontaminierung zugunsten des körperlosen Aktes der seelischen Einfühlung zurücktrat. (vgl. ebd., S. 42)

²⁷⁶ Vgl. Antonin Artaud: „Das Theater und die Pest.“ In: ders: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer, 1969, S. 17-34.

²⁷⁷ Vgl. Fischer-Lichte: „Zuschauen als Ansteckung“, a.a.O.

²⁷⁸ Ebd., S. 45.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd., S. 36.

²⁸¹ Ebd.

Die Möglichkeit einer Ansteckung durch den Blick wird plausibler, wenn man sich das Sehen nicht als einen Vorgang vorstellt, der sich nach Descartes in eine optische, nervliche und mentale Phase²⁸² einteilen lässt, sondern sich den Sehvorgang als einen Teil des Körpers vorstellt und die Opposition zwischen Objekt und Subjekt aufhebt. Dabei ist das antike Verständnis der Optik hilfreich. Die Verbindung zwischen dem Element des Sichtbaren und dem Element des Sehens stellte der Sehstrahl dar.²⁸³

Es existiert in dieser Methode kein Bewusstsein als alleinige letzte Instanz, mit dem Gehirn als letztem Relais. Das Bewusstsein beginnt dort, wo man das Sensible wahrnimmt, und im Falle des Sehens ist das außerhalb des Körpers; es ist ebenso vielfältig, wie die Vermögen, die ihm Informationen liefern; und als wahrnehmendes ist es von vornherein auch vollständig. [...] Niemals wird, um in unserer Sprache zu sprechen, die Funktion vom Organ unterschieden. Oder, um es antikem Denken entsprechend auszudrücken: das Eigentümliche des einem Körperteil inhärenten Sinnesvermögens ist es, das Sensible zur Kenntnis zu bringen – eines kann nicht ohne Hinweis auf das andere definiert werden. Und in beidem ist die Sensation, als das Bewusstsein, wahrzunehmen, schon von vornherein vorausgesetzt.²⁸⁴

Eine Opposition zwischen Objekt und Subjekt war nicht denkbar, vielmehr entstand der visuelle Eindruck durch eine Übereinstimmung zwischen der Wahrnehmung und dem Wahrnehmbaren in einem „*tertium quid*, das beide gemeinsam haben.“²⁸⁵

Der Blick wird als ein Gegenstand aufgefasst und als etwas Dinghaftes kann er nach Ptolemäus wie ein gewöhnlicher Gegenstand verunreinigt oder verfärbt werden.²⁸⁶ Das Sehen war demnach die Eigenschaft des als eines Pseudo-Organs aufgefassten Blickes.²⁸⁷

²⁸² Vgl. Gérard Simon: *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. München: Fink, 1992, S. 228.

²⁸³ Ebd., S. 203.

²⁸⁴ Ebd., S. 140.

²⁸⁵ Ebd., S. 135. In der griechischen Antike war es zu Zeiten Homers nicht üblich, Objektqualitäten und Gefühlswerte voneinander zu trennen. „Im Homerischen Epos gibt es noch gar keine Begrifflichkeit, mit Hilfe derer sich beschreiben ließe, dass Gegenstände oder Vorgänge einfach nur „gesehen“ (theorein) oder „beobachtet“ (bleptein) werden. Stattdessen beinhalten die zur Verfügung stehenden Begriffe schon in sich eine Wertung, so dass sich das Gesehene niemals nur als bedeutungsindifferenter Gegenstand beschreiben lässt, sondern immer schon als Bedeutendes ins Medium der Sprache eintritt. So wird das Erblickten eines Glänzenden (d.h. etwas Freudigem) oder eines Bedrohlichen mit jeweils nur einem einzigen Wort (leussein bzw. ossesthai) ausgedrückt, das später in klassischer Zeit verschwindet und durch hinsichtlich ihrer affektiven Tönung neutralere Begriffe ersetzt wird.“ (Franz von Kutschera: *Grundfragen der Erkenntnistheorie* zitiert nach Hauskeller: *Atmosphären erleben*, a.a.O. S. 37)

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 135f.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 111.

Während der Mensch des 21. Jahrhunderts seine Reaktionen als mentale Antworten auf physiologische Phänomene betrachtet, war für den antiken Menschen das Bewusstsein der Wahrnehmung auf die ganze perzeptive Kette des Vermögen verteilt.²⁸⁸

Die Anwendung des Begriffes „Ansteckung“ in der gegenwärtigen Theatertheorie als eines unfreiwilligen ästhetischen Aneignungsprozesses entstand in Abgrenzung zum literaturwissenschaftlichen Begriff der Rezeption. Der Aspekt einer nicht durch den Intellekt geleiteten, körperlichen Einflussnahme stand dabei im Vordergrund.²⁸⁹ Ansteckung ist zufällig, unmittelbar und plötzlich und lässt sich dadurch gut in die moderne Ästhetik des Ereignisses integrieren. Gleichzeitig aber ist Ansteckung auch immer etwas Bedrohliches und dadurch unheimlich Überwältigendes. Auf jeden Fall ist die Verwendung dieses Begriffes im theoretischen Diskurs als Beitrag zur Überwindung eines antithetischen Denkens zu sehen, die auf der Differenzierung von Wahrnehmung und Erkenntnis beruht.

IV.3.2.2 DIE BÜHNE ALS SCHAUPLATZ DER ANGST

Am Anfang der Geschichte der theatralen Artikulation stand ein Akt des Hervortretens:

Theater begann, als einer sich aus dem Kollektiv löste, vor es hintrat und *etwas von sich hermachte*: der Angeber, der booster, der seinen Körper, den vielleicht besonders schönen und starken Körper vorzeigt und ausstellt, sich kostümiert, von (eigenen) Heldentaten erzählt. Oder der Mutige, der aus dem schützenden Kollektiv herauszutreten wagt, einen anderen Raum jenseits und im Angesicht der Gruppe betritt.²⁹⁰

Indem sich der Schauspieler mit all seinen Ängsten zur Schau stellt, ist er der Gunst des Publikums ausgeliefert. Er setzt sich freiwillig den Blicken der anderen aus und macht

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 206. Die Sinnesorgane sind nicht nur eine vermittelnde Instanz zwischen der Innenwelt einer Person und ihrer von ihr unabhängigen Außenwelt. Vielmehr besteht zwischen dem Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenen eine ständige Wechselwirkung, sie bedingen und verändern einander: „Zwischen Objekt und Subjekt der Wahrnehmung besteht eine unauflösliche Korrelation derart, dass mit der äußeren Erscheinung der Welt auch wir uns verändern, wie auch umgekehrt unsere Welt sich notwendig mitverändert, wenn wir uns verändern. Was sich im einen wie im anderen Fall ändert, ist die Art und Weise, in der wir uns selbst in dieser Welt befinden.“ (Michael Hauskeller: *Atmosphären erleben*, a.a.O., S. 163.)

²⁸⁹ Mirjam Schaub, Nicola Suthor: „Einleitung“, in: Miriam Schaub, Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S. 9.

²⁹⁰ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 361

die Bühne zum Schauplatz seiner Angst. Eine immer vorhandene reale Angst, die auch die Ursache für das Phänomen des Lampenfiebers darstellt, ist kennzeichnend für die theatrale Darstellung. Sie ergibt sich aus dem einzigartigen und die Theateraufführung kennzeichnendem Phänomen der Kopräsenz von Darsteller und Zuschauer.

Der Akt des Hervortretens ist aber auch ein Akt der Anmaßung und stellt eine Herausforderung der Götter dar. Der Mensch, der sich zur Schau stellt, erhöht sich dadurch gleichermaßen über die anderen und tritt dadurch in Erscheinung, ähnlich einem Gott, als Epiphanie. Deswegen streicht Lehmann die Gefahr und Verlorenheit dessen, der es wagt, sich auf die Bühne zu stellen, hervor:

Hybris lässt den Menschen aus dem Kollektiv in die *Sichtbarkeit* stürzen. Sie bedeutet Ausgesetztheit und Gefahr. Der Ort, der diese Gefährdung symbolisiert, ist die Bühne. Der Mensch als Mehr-als-er-selbst, der Mensch der Hybris hat und [sic] weckt in sich eine Art Abstand zu sich selbst, Selbstüberhebung, die zugleich Überhebung über die anderen ist. So zieht er Neid, Missgunst, Rachewünsche auf sich: Preis des Hervortretens. Der Körper betritt die Bühne, um dort sich auszurecken und zu verrecken.²⁹¹

Nach Jean-Luc Nancy²⁹² ist der Körper jener Ort, an dem jemand im Raum erscheint. Indem er erscheint, ist er dem unendlichen Raum und allen anderen sich in diesen befindlichen ausgesetzt. Schon diese ständige Exposition wird von einem latent immer vorhandenen Angstgefühl begleitet.²⁹³ Das sich Ausliefern des Darstellers wird mit der Aufmerksamkeit des Rezipienten belohnt. Der theatrale Akt des sich den Blicken und somit dem sich dem Urteil der Anderen Aussetzens allein schon spiegelt die Stellung des Menschen innerhalb der Welt wider.

Der Schauspieler erscheint auf der Bühne. Bevor eine narrative Struktur erkennbar wird und der Schauspieler beginnt, sich zu artikulieren, stellt er seinen Körper auf die Bühne, einen Körper der im Moment seines Auftretens zunächst nichts anderes als ein Körper ist, ein lebender, atmender sehr präsenter Körper. Indem sich der Darsteller den Blicken der Anderen übergibt, gesteht er in diesem entschiedenen Akt seine Endlichkeit und radikale Ausgesetztheit gegenüber den Anderen ein. Er mutet ihnen seine Offenheit zu,

²⁹¹ Ebd., S. 361f.

²⁹² Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Berlin: Diaphanes, 2003.

²⁹³ Obwohl der Begriff der Angst meist negativ besetzt ist, möchte ich an dieser Stelle auf einen positiven Aspekt hinweisen. Nach Martin Heidegger ist die Angst jener Ort, an dem wir überhaupt miteinander sein können. Sie ist jener Ort, wo wir es wagen, uns gleichzeitig in den selben Raum zu begeben. Angst ist der Ort der radikalen Erfahrung menschlicher Offenheit. Sie ist eine fundamentale Daseinserfahrung. (vgl. Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer, 2001, S. 184-191)

jene Offenheit, die Grundlage für jede Art der Kommunikation und somit Grundvoraussetzung für das Zustandekommen von Kultur ist. Denn die eigentliche Existenz des Menschen kann nur durch das radikale Bewusstwerden darüber bestehen, dass man den Anderen ausgesetzt ist.

Nach Freud ist die Unsicherheit darüber, ob etwas phantastisch oder real ist, ein Merkmal des Unheimlichen. Doch gerade mit dieser Unsicherheit spielt das postdramatische Theater.

Das Unheimliche kennzeichnet sich dadurch, dass es verstört. Wie noch zu zeigen wird, wird diese Verstörung nicht aufgelöst, die beruhigende Komponente, die etwa das Heilige kennzeichnet, fehlt beim Unheimlichen. Gerade der Aspekt der Beunruhigung und Verstörung ist im Bereich des postdramatischen Theaters und der Performancekunst von besonderer Bedeutung. Deswegen soll nun auf diese spezifische Form des Theaters eingegangen werden.

V. VERSUCH DER INTEGRATION DES UNHEIMLICHEN IN EINE ZEITGENÖSSISCHEN ÄSTHETIK DES EREIGNISSES

Im Laufe der Kulturgeschichte gab es mehrere Phasen, in denen das Interesse am Affektiven besonders stark war: in der Spätrenaissance, im Zeitalter der Empfindsamkeit, in der Romantik, zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in der Postmoderne. Das Interesse an einer ästhetischen Empfindung wie dem Schrecken in Bezug auf seine bloße Phänomenalität ist allerdings nur dann zu orten, wenn die theologischen und philosophisch-historischen Aspekte zurücktreten zugunsten seiner „ästhetischen Selbstreferenz.“²⁹⁴ Mit anderen Worten: während das Interesse an Affekten seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. vorwiegend an ethische und theologische Fragen gebunden war, begann man sich in der Moderne mehr für die Strukturmerkmale der Affekte zu interessieren: ihr plötzliches Auftreten und ihre Heftigkeit und Intensität rückten in den Vordergrund.

In der Ästhetik des 20. Jahrhunderts gewinnt jener affektive Ereignischarakter von Kunst zunehmend an Bedeutung. Insbesondere in der historischen Avantgarde, im Dadaismus, Futurismus, Surrealismus, sowie in der Neoavantgarde, in Happening, Fluxus und im Aktionismus avanciert das Ereignis zum autonomen ästhetischen Prinzip, weshalb es im Folgenden einer näheren Betrachtung unterzogen werden soll.

V.1 EREIGNIS

Seit die Kunst ihre Bestimmung nicht mehr vordergründig in der Wiedergabe von Wirklichkeit und Vermittlung von Sinnzusammenhängen sieht, ist der Begriff der „ästhetischen Erfahrung“ in Mode gekommen:

Ästhetische Erfahrung verlangt – und ermöglicht – [...] die reflektierte Augenlust, das bewusste Erleben von rein dominant visueller Wahrnehmung als solcher – unabhängig vom Wiedererkennen abgebildeter Wirklichkeiten.²⁹⁵

²⁹⁴ Bohrer: *Das absolute Präsens*, a.a.O.

²⁹⁵ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 53.

Eine ästhetische Erfahrung ist eine Erfahrung, die sich von einer gewöhnlichen Alltagserfahrung durch ihr hohes Maß an Plötzlichkeit und Intensität unterscheidet, wodurch sie den Charakter eines Ereignisses erhält. Ästhetische Erfahrungen zeichnen sich immer durch Plötzlichkeit und Intensität aus und können daher auch als *Ereignis* bezeichnet werden. Da der Begriff Ereignis die temporäre Struktur der ästhetischen Erfahrung, vor allem das Momenthafte und Plötzliche unterstreicht, wird er von manchen Theoretikern bevorzugt. Das ästhetische Ereignis ist mit der „Freude der Steigerung des Seins, die durch das Ereignis ausgelöst wird“²⁹⁶ verbunden. Gleichzeitig hat ein Ereignis einen epiphanialen Charakter: es tritt in Erscheinung. *Ereignis* kommt von *Äugnis*, „bezeichnet also etwas, das vor die Augen gerät, in den Blick tritt, sichtbar wird.“²⁹⁷ Das gegenwärtige Interesse an ästhetisch erfahrbaren Ereignissen kann seine Ursache im Kampf gegen den „Terror des Alltags“ und in der „faden Zeit, die keine Unterbrechung mehr kennt“ haben.²⁹⁸

Menschen sehnen sich nach Situationen, die ihnen Gefühle von Intensitäten bieten, die sie in ihrer Alltagswelt nicht finden.

Ästhetisches Erleben unterscheidet sich von Erlebnissen in der Alltagswelt dadurch, dass es sich nur innerhalb eines bestimmten Situationsrahmens ereignen kann. Es kann nur in Distanz zur Alltagswelt stattfinden. Anders gesagt: Plötzlichkeit und Intensität lassen die Distanz entstehen.

Mit dem Charakter der ästhetischen Erfahrung als Epiphanie setzt sich Hans Ulrich Gumbrecht auseinander.²⁹⁹ Dabei ist jedoch anzumerken, dass Gumbrecht auch Erlebnisse bei Sportveranstaltungen sowie durch Naturphänomene ausgelöste Erlebnisse zu den ästhetischen Erfahrungen zählt. Die Situation der ästhetischen Erfahrung ergibt sich für ihn nur aus der Differenz zum Alltag.

Intensität beschreibt ein Merkmal ästhetischer Erfahrung, das rein quantitativer Natur ist. Intensive Erlebnisse kann man auch haben, wenn man etwas wahrnimmt, was von der Alltagsroutine ablenkt und uns so in Distanz zur Alltagswelt bringt, ein Naturereignis wie ein Blitzeinschlag zum Beispiel.³⁰⁰ Auch bei Gumbrecht tritt neben

²⁹⁶ Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“, a.a.O., S. 110.

²⁹⁷ Dietmar Kamper: „Das Ereignis und die Ekstasen der Zeit“, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*. Bodenheim: Syndikat, 1997, S. 665.

²⁹⁸ Ebd., S. 666.

²⁹⁹ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: „Epiphanien“, in: Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 207-210.

³⁰⁰ Ebd., S. 208f.

das Merkmal der Intensität noch jenes der Plötzlichkeit als Charakteristikum ästhetischer Erfahrung.

Doch das, was aus einer reinen Sinneserfahrung jene ästhetische Erfahrung macht, die für die Rezeption von Kunstwerken relevant ist, ist ein von Gumbrecht zu wenig beachteter Aspekt: der Aspekt der Freiwilligkeit und die sich aus ihr ergebende Erwartungshaltung. Der Freiwilligkeit, mit der man sich ästhetischer Erfahrung aussetzt, liegt die Erwartung eines Lustgewinnes zugrunde³⁰¹. Freiwilligkeit ist, was Erfahrung und ästhetische Erfahrung differenziert.

Die stärkste Motivation für ästhetische Erfahrung ist die Eröffnung einer anderen Welt jenseits der Alltagswirklichkeit.³⁰²

Entgegen der mimetischen oder realistischen Ästhetik ist die Erwartung in der vorreflexiven ästhetischen Einstellung auf etwas gerichtet, das der gewöhnlichen Welt nicht gleicht, sondern über die Alltagserfahrung hinausgeht.³⁰³

Der vorreflexiven ästhetischen Einstellung folgt die „reflexive Ebene der ästhetischen Erfahrung“, in der der Betrachter bewusst die Zuschauerrolle einnimmt. Die Freiwilligkeit des ästhetischen Sinnverstehens ist jene Eigentümlichkeit, durch die ästhetische Erfahrung gekennzeichnet ist und die sie z. B. von der obligatorischen religiösen Erfahrung unterscheidet.

Nach Hans Ulrich Gumbrecht ist das Verlangen nach Phänomenen und Eindrücken der Präsenz besonders stark, weil diese in einer „bedeutungsgesättigten“ Welt nicht genügend Raum finden.³⁰⁴ Weil wir in einer Kultur leben, in der es fast unmöglich ist, nicht zu lesen und zu deuten, stehen Präsenz und Bedeutung „immer in einem Spannungsverhältnis zueinander“ und sind nicht „in einer phänomenalen Struktur zu vereinigen.“³⁰⁵ Die Bedeutung der Gegenstände des ästhetischen Erlebens liegt darin, dass durch sie und in ihnen Präsenzeffekte und Bedeutungseffekte gleichermaßen

³⁰¹ Zu Begriff und Verständnis des ästhetischen Genusses siehe Hans Robert Jauß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Band I: *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*. München: Fink, 1977, S. 51-64.

³⁰² Ebd., S. 26.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Gumbrecht: „Epiphanien“, a.a.O., S. 210.

³⁰⁵ Ebd., S. 210f.

wahrgenommen werden.³⁰⁶ Gegenstände des ästhetischen Erlebens sind charakterisiert durch die „Oszillation zwischen Präsenzeffekten und Bedeutungseffekten“, die sie auslösen.³⁰⁷

Dennoch behaupte ich, dass wir unter den heutigen kulturellen Bedingungen einen besonderen Raum benötigen (nämlich die Situation der „Insularität“ und die Einstellung „fokussierter Intensität“), um dies als produktive Spannung, als Oszillieren zwischen Präsenz und Bedeutung wirklich erleben zu können – anstatt die Präsenzseite schlicht auszuklammern, wie wir es in unserem so sehr cartesianischen Alltagsleben ganz automatisch immer wieder tun.³⁰⁸

Die Wahrnehmungsweise in der Kunst wird dadurch gekennzeichnet, dass Bedeutungs- und Präsenzeffekte simultan erlebt werden können. Die Dimension der Bedeutung und die Dimension der körperlichen Präsenz der Dinge stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander und befinden sich nicht immer im Gleichgewicht. Je nach den medialen Bedingungen kann eine Dimension überwiegen, bei literarischen Texten beispielsweise überwiegt die Bedeutungskomponente, bei Musik wiederum die Präsenzkomponente.³⁰⁹

Doch auch die Dimension der Bedeutung ist mehrschichtig konstituiert. Sie setzt sich aus zwei Bedeutungssystemen zusammen: dem Bedeutungssystem des Werkes und dem lebensgeschichtlich bedingten Bedeutungssystem des Rezipienten. Im Prozess der Rezeption findet eine Vermittlung, ein Austausch zwischen den beiden Systemen statt:

Die Reflexion auf das eigene geschichtlich und lebensgeschichtlich bedingte „Vorurteil“ als Reflexion auf die Bedingungsfaktoren, von denen der Aufbau des eigenen semantischen Systems abhängt, führt zu einem bewusst probeweisen Einsetzen der eigenen Bedeutungen, das im weiteren Verlauf der Rezeption immer wieder korrigiert werden muss, wodurch nicht nur der Aufbau einer Werkbedeutung fortschreitet, sondern auch eine Veränderung des Bedeutungssystems des Rezipienten.³¹⁰

Sobald die Dimension der Bedeutung in den Kontext der ästhetischer Erfahrung gelangt, wird aus Erfahrung *machen* Erfahrung *haben*, ein Lernprozess hat stattgefunden, der Übergang war fließend, aus Rezeptions- wird Produktionsästhetik.

³⁰⁶ Ebd., S. 212.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Ebd., S. 214.

³¹⁰ Erika Fischer-Lichte: „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 142.

Erika Fischer-Lichte geht davon aus, dass der Rezeptionsprozess von Kunstwerken (und hier sind alle Arten von Kunstwerken gemeint) ein Vorgang ist, in dem eine Erfahrung gemacht wird, die sich durch einen zeitlichen Faktor von Erfahrungen im Alltag unterscheidet. Denn im täglichen Leben, wo das Bedeutungssystem für Handlungs-, Kommunikations- und Problemlösungsprozesse eingesetzt wird, verändert sich dieses Bedeutungssystem nur nach und nach, ganz allmählich und zumeist für uns selbst unmerklich.³¹¹ Wenn der Prozess der Rezeption eines Kunstwerkes als ästhetische Erfahrung erlebt wird, zeichnet er sich dadurch aus, „dass der Rezipierende in ihm eine solche Veränderung in einer ungeheuren Verdichtung, Intensität und Beschleunigung vollzieht.“³¹²

Zu den Momenten der Intensität und Plötzlichkeit kommt bei Fischer-Lichte der Moment der „Beschleunigung“ und „Verdichtung“³¹³ hinzu.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Momente ästhetischer Erfahrung sind gekennzeichnet durch Intensität, Plötzlichkeit, Beschleunigung und Verdichtung. In der Eigenschaft der Verdichtung spielt der zeitliche Aspekt eine wesentliche Rolle: ästhetische Erfahrung wird in einer relativ (zur Alltagserfahrung) kurzen Zeitspanne gemacht. Der Moment der Plötzlichkeit hängt davon ab, wie der Situationsrahmen gesetzt ist.

Das Unheimliche kennzeichnet sich dadurch, dass es plötzlich auftritt und überwältigen kann. Allerdings stellt beim Unheimlichen weniger ein plötzlicher auftauchender Schrecken den ästhetisch wirksamen Anteil dar als ein Anflug von Angst. Diese ist auf eine intellektuelle Verunsicherung zurückzuführen. Deren Bedeutung soll im Folgenden erörtert werden.

³¹¹ Ebd., S. 143.

³¹² Ebd.

³¹³ Verdichtung ist auch die konstituierende Struktureigenschaft von Lyrik- hier spricht man von der Verdichtung als „Gedicht“.

V.2 FUNKTIONEN DES UNHEIMLICHEN

V.2.1 DIE ÜBERWINDUNG DER DICHOTOMIE VON OBJEKT UND SUBJEKT

Samuel Weber vergleicht das Unheimliche mit einem Phänomen, auf das Freud in seinen „Studien über Hysterie“ aufmerksam macht, der „Blindheit bei sehenden Augen“³¹⁴. Diese entsteht dann, wenn das, was die Sinne zu vermitteln scheinen, mit den Erwartungen, Ängsten und Hoffnungen in Konflikt gerät. Nur das, was ohne Widersprüche vorstellbar, also denkbar ist, kann als existent angenommen werden. Die Auffassung des Selbstbewusstseins ist eng an das Gesetz der Widerspruchslosigkeit des Gedankens gekoppelt. Beide stellen, wie René Descartes und Immanuel Kant aufgezeigt haben, die Grundlagen unseres Denksystems dar und kennzeichnen das Subjekt Mensch. Ein Gedanke ist demnach als solcher legitimiert, wenn er sich nicht widerspricht. Bei der „Blindheit bei sehenden Augen“ wird man mit etwas konfrontiert, das auf eine so merkwürdige Weise vertraut ist, dass es dem Bewusstsein unzugänglich wird.³¹⁵ Sie ist eine Erfahrung, die durch Wiederholung und Wiedererkennung gekennzeichnet ist und nicht mit den Erwartungen vereinbart werden kann, eine Erfahrung, die aber auch nicht ignoriert werden kann, weil sie in einem gewissen Sinne bekannt ist, indem man sie kennt, ohne es zu wissen.

Das Denken charakterisiert sich dadurch, dass es nach vorgegebener Ordnung Sinn erzeugen will.

Eine intellektuelle Funktion in uns fordert Vereinheitlichung, Zusammenhang und Verständlichkeit von jedem Material der Wahrnehmung oder des Denkens, dessen sie sich bemächtigt, und scheut sich nicht, einen unrichtigen

³¹⁴ Freud beschreibt den „*eigentümlichen Zustand, in dem man etwas weiß und gleichzeitig nicht weiß*“ wie folgt: „*Ich sah damals etwas, das mir gar nicht in die Erwartung paßte, und ließ mich durch das Gesehene nicht im mindesten in meiner bestimmten Absicht beirren, während doch diese Wahrnehmung meine Absicht hätte aufheben sollen. Ich wurde mir des Widerspruchs nicht bewußt, und ebensowenig merkte ich etwas von dem Affekt der Abstoßung, der doch unzweifelhaft schuld daran war, daß jene Wahrnehmung zu gar keiner psychischen Geltung gelangte. Ich war mit jener Blindheit bei sehenden Augen geschlagen, die man an Müttern gegen ihre Töchter, an Männern gegen ihre Ehefrauen, an Herrschern gegen ihre Günstlinge so sehr bewundert.*“ (Sigmund Freud: Studien über Hysterie, in: ders: Gesammelte Werke, hg. von Anna Freud. Bd. 1(Werke aus den Jahren 1892-1899), Frankfurt am Main: Fischer, 1999, S. 175)

³¹⁵ Vgl. Samuel Weber: Excerpt from the introduction to the The Legend of Freud: Stanford University Press, 1999, <http://www.hydra.umn.edu/weber/legend.html> , letzter Zugriff am 9. 10. 2008.

Zusammenhang herzustellen, wenn sie infolge besonderer Umstände den richtigen nicht erfassen kann.³¹⁶

Die Begründung für das Streben nach Sinnerzeugung in der Struktur des synthetischen Denkens, die Erwartung eines einheitlichen Sinns, kann in der Verteidigung der Identität liegen als einem „Kampf des Ich“:

Das Streben nach Sinn. Die Aktivität der Konstruktion, Synthese, Vereinheitlichung, die Unfähigkeit irgendetwas Fremdes in seiner Fremdheit zu belassen, das heißt es als unaufgeklärten Rest zuzulassen – all dies weist auf den Kampf des Ich hin, eine Identität herzustellen und aufrechtzuerhalten, die jedoch umso präkerer und verwundbarer ist, als sie von dem abhängt, was sie ausschließen muß. Kurz, spekulatives Denken bezieht seine Kraft aus der Bemühung des Ich, sich ein Äußeres anzueignen, von dem es selbst wie Freud später formulieren wird, nur der „organisierte Anteil“ ist.³¹⁷

Das Unbewusste zu denken heißt, das Undenkbare zu denken, was nicht dem Prinzip der Widerspruchslosigkeit entspricht.

Durch die Situation, die das Unheimliche hervorruft, wird Weber zufolge die Trennung von Objekt und Subjekt in Frage gestellt, jene Trennung, die in der Erkenntnistheorie seit Descartes für unabdingbar gehalten wird.

Nach Freud gibt es einen Punkt, an dem die Bedeutung des Wortes „heimlich“ mit der des Wortes „unheimlich“ zusammenfällt. Die Negation wird außer Kraft gesetzt, die Grenzen lösen sich auf.

Die Auflösung von Grenzen liegt auch der Empfindung des Unheimlichen zugrunde.

Wir sind es gewohnt, in Gegensätzen zu denken, dies spiegelt die gesamte abendländische Philosophie wieder.

All the great philosophical conceptual pairs – essence/appearance, mind/body, subject/object, spirit/matter etc. – can be seen as just varied transcriptions of the divide between the interiority and the exteriority.³¹⁸

³¹⁶ Freud: Totem und Tabu, a.a.O., S. 146. Weil das Bewusstsein solch einen starke Neigung dazu hat, einen Sinn zu erzeugen, kann es vorkommen, dass es Absurditäten ignoriert, um zu erhalten, was ihm sinnvoll erscheint. (vgl. Samuel Weber: Freud-Legende. Vier Analysen zum psychoanalytischen Denken. Wien: Passagen-Verlag, 2002, S. 30)

³¹⁷ Samuel Weber: Excerpt from the introduction to the The Legend of Freud: Stanford University Press, 1999, <http://www.hydra.umn.edu/weber/legend.html>, (letzter Zugriff am 9. 10. 2008)

³¹⁸ Mladen Dolar: „The Aesthetics of The Uncanny“, in: *Mesotes. Zeitschrift für philosophischen Ost-West-Dialog*. 3/1991, S. 52.

Löst nun ein Phänomen die Empfindung des Unheimlichen aus, so befinden wir uns plötzlich in einem Nirgendwo, an der Grenze zwischen innen und außen. In diesem Moment können wir uns weder mit Hilfe unserer Sinnesorgane noch unserer Erinnerungen orientieren. Raum und Zeit lösen sich auf und wir befinden uns in einer Art „Schwebezustand“.

But the dimension of the extimacy blurs the line: it is neither interior nor exterior, but the point where the most intimate interiority coincides with the exterior, it becomes threatening, it starts to provoke horror and anxiety, it is both the intimate kernel and the foreign body, in one word, *unheimlich*.³¹⁹

Die Kraft des Unheimlichen liegt darin, Grenzen zu überschreiten, weil es das Denken in Frage stellt. Es erzeugt Effekte, die bestimmt werden können, ist aber selbst dem Bewusstsein nicht zugänglich:

It is the unity and sameness of time and space, of body and place, then, that this strange knowing and not-knowing, thinking and not-thinking puts into question, and with it, the certitude of a self-identical subject itself, occupying a stable and proper place.³²⁰

Das Unheimliche setzt demnach ein Denksystem außer Kraft, das den Menschen durch die Dichotomie von Körper und Geist bestimmt. Die Empfindung des Unheimlichen, eine nicht klassifizierte Empfindung der Befremdung, welche die Bezeichnungsfähigkeit außer Kraft setzt und orientierungslos macht, neutralisiert uns bekannte Bezugssysteme und treibt den Rezipienten dadurch in die Isolation. Er muss aber nicht nur von bekannten und gewohnten Erkenntnisstrukturen Abstand nehmen, sondern tritt zugleich zu sich selbst in Distanz, weil er sich nicht mehr als Teil seiner Umgebung wahrnehmen kann.

Orientierungslosigkeit macht sprachlos und verändert die Wahrnehmungsfähigkeit. Jene Orientierungslosigkeit ist nach Hans Robert Jauß auch Voraussetzung für die Katharsis durch ästhetische Erfahrungen:

„Das Bild soll überwältigen als ein alle formalen Orientierungshilfen ausschließendes, außer Fassung setzendes Phänomen, und zwar besteht die

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Samuel Weber: Excerpt from the introduction to the *The Legend of Freud*: Stanford University Press, 1999, <http://www.hydra.umn.edu/weber/legend.html>, (letzter Zugriff am 9. 10. 2008)

Überwältigung darin, dass der Sehende dem zu Sehenden ortlos gegenübersteht und unausweichlich ausgeliefert ist.“³²¹

Die Veränderung der Position, der Sichtweise des Rezipienten, ist Voraussetzung dafür, dass neue Erfahrungen gemacht werden können.³²²

Ein Wechsel der Perspektive ist auch genau das, worauf künstlerische Präsentation aufbaut.

Das Unheimliche schafft Distanz, indem es Verwirrung stiftet. Es reißt aus gewohnten Denkstrukturen heraus, weil Dinge nicht mehr zugeordnet werden können.

Genau darin kann man auch seine Bedeutung für die Ästhetik vermuten.

V.2.2 VERÄNDERUNG DER WAHRNEHMUNGSWEISE

Nach meiner These findet die Wahrnehmung des Unheimlichen im Rahmen einer vorreflexiven Einstellung statt. Es lässt sich annehmen, dass bei seiner Wahrnehmung Kontemplation beteiligt ist. Aus diesem Grund soll nun auf diese besondere Art der Wahrnehmung eingegangen werden.

Vorraussetzung für Kontemplation ist die Abwendung vom Alltäglichen, die Distanzierung vom Alltagsgeschehen. Die kontemplative Wahrnehmung verweilt bei den Erscheinungen, die ihr Gegenstand aufweist. Der Gegenstand wird hier in keiner Weise gedeutet, nur die Rezeption seiner Erscheinungsform, seine phänomenale Individualität ist von Belang. Kontemplative Wahrnehmung ist nur in Distanz zum tätigen Handeln möglich. Kontemplation ist interesselose sinnliche Wahrnehmung. Diese Art der Wahrnehmung setzt das Vermögen zur Abstraktion von Absichten und Affekten voraus³²³.

„Das Glück der ästhetischen Kontemplation liegt im Ausbleiben der Sinnerwartung, in der Erleichterung vom Sinn.“³²⁴ Martin Seel unterscheidet die ästhetische Kontemplation

³²¹ Hans Robert Jauß: *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*. Zitiert nach: Lehmann: „Das Erhabene ist das Unheimliche“, a.a.O., S. 760.

³²² Nach Ernst Jentsch kann im Alltagsleben ein Ereignis, das einem Menschen vertraut ist und sich immer wieder von neuem ereignet, wie z. B. das Aufgehen der Sonne, plötzlich neuartig und unheimlich werden, indem sich die Betrachtungsweise des Beobachters verändert. Der zu beobachtende Gegenstand bleibt der gleiche, doch wird ihm eine andere Bedeutung zugeschrieben. (vgl. Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen“, a.a.O., S. 196)

³²³ Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, a.a.O., S. 51.

³²⁴ Ebd., S. 46.

von der theoretischen Kontemplation. Ästhetische Kontemplation beschränkt sich darauf, das Erscheinende wirken zu lassen ohne nach einer Form der Artikulation zu suchen.³²⁵ „Nicht auf das Sein, auf das Erscheinen kommt es hier an.“³²⁶ Ästhetische Kontemplation ist rein sinnliches Erfassen eines Dinges (Dingkontemplation) oder eines Raumes (Raumkontemplation). Sie folgt somit nicht der Tradition der theoretischen Schau, deren Ziel die Erkenntnis war, Erfassen des Ewigen und Einen, des Wesens der Dinge oder dergleichen. Ästhetische Kontemplation ist ganz profan und sucht nicht nach Wahrheit und Sinn.

Das rein dingbezogene Sehen [...] nimmt außer der initialen Abstraktion der kontemplativen Einstellung, ihrem Hinweggehen über alles Interesse selbst am Erkennen, noch eine zweite Abstraktion vor. Sie besteht darin, dass wir in der Wahrnehmung die Freiheit des Blickes limitieren – wir sehen über den Raum hinweg, in dem wir uns zusammen mit dem gesehenen Ding befinden. Diese Ablenkung gelingt nur durch ein Abschatten der anderen Sinne: nur dann tritt der Raum gleichsam in das Ding zurück. [...] Dass uns die Dinge in der Kontemplation „auf den Leib rücken“, wie Heidegger formuliert, besagt nichts anderes.³²⁷

Ästhetische Kontemplation schafft einerseits durch doppelte Abstraktion (Distanzierung vom Handeln und Einschränkung des Blickes) einen neuen Raum. Dieser bildet sich um den Standpunkt des Betrachters. Der Betrachter wird somit zu einem außen Stehenden, einem Beobachter des Raumes, ist also nicht *im* Raum betroffen, sondern *vom* Raum betroffen.³²⁸ Polemisierend formuliert würde das heißen, dass die ästhetische Kontemplation eine Möglichkeit ist, sich vom Raum und somit auch vom Körper loszulösen. Man könnte sie als eine Form von Meditation bezeichnen und mit jener Erfahrung vergleichen, die sonst nur Sterbenden zuteil wird. Die neue Raumerfahrung ist eng an eine neue Zeiterfahrung gekoppelt.

Nach Martin Seel ist die Distanz eine Formbedingung für interesselose³²⁹, d. h. kontemplative Wahrnehmung.³³⁰

³²⁵ Die ästhetische Kontemplation ist aus der Tradition der Schau, der antiken „theoria“, hervorgegangen, hat sich aber von ihr emanzipiert. Während die „theoria“ eine Übung zur Erkenntnisgewinnung war, ist der einzige Sinn der ästhetischen Kontemplation, keinen Sinn haben zu müssen.

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, a.a.O. S. 55.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 56.

³²⁹ Hier kann man jedoch folgenden kritischen Einwand gegen Seels These der Kontemplation als interesseloser Wahrnehmung einwerfen: Um kontemplativ wahrnehmen zu können, muss man sich bewusst durch Abstraktion distanzieren können. Nur der bewusste Akt des Sich Einlassen-Wollens macht

Der Verlust, oder besser, die Verlagerung des umgebenden Raumes, geht mit dem Verlust des Körpers als eines Bindeglieds von Außen- und Innenwelt einher.

Deswegen ist das kontemplative Raumbewusstsein auch nicht einfach das des im eigenen Leib zentrierten Raums, es ist zugleich das Bewusstsein einer suspendierten Zentrierung – ich erfahre meinen Leib als anwesend in einem Raum, der weder auf meine Wahrnehmung hin organisiert ist noch durch meine Wahrnehmung auf etwas hin organisiert wird. Mein Leib ist nunmehr Zentrale der Sinne, nicht mehr Zentrum des mir zugänglichen Sinns. Selbstwahrnehmung des sinnlich tätigen Leibs und dezentrierte Raumwahrnehmung sind eins.³³¹

Durch die Erfahrung des Unheimlichen kann man in einen Zustand gelangen, der dem der Kontemplation nahe kommt. Durch Überforderung unseres Verstandes wird dieser gleichsam ausgeschaltet und zwingt uns zu einer „intellektfreien“ Wahrnehmung. Die Angst um die Auflösung der Objekt/Subjekt Grenze könnte so zu einer Erweiterung unserer Wahrnehmungsfähigkeit beitragen.

Die Überwindung von Dichotomien ist auch ein wichtiges Anliegen des postdramatischen Theaters. Gerade im postdramatischen Theater und in der Performancekunst ist der Faktor der Verunsicherung sowie das Hervorrufen von Orientierungslosigkeit ein wichtiger Bestandteil. Die Methoden der Verunsicherung, mit denen das postdramatische Theater arbeitet, können als Artikulationen des Unheimlichen aufgefasst werden. Das Unheimliche, das durch Verunsicherung ästhetisch wirksam ist, kann in diesem Zusammenhang als eine eigene Kategorie ästhetischer Erfahrung angesehen werden.

kontemplative Wahrnehmung überhaupt erst möglich. Doch selbst das Interesse an Interesslosigkeit ist immer noch ein Interesse.

³³⁰ Seel: *Eine Ästhetik der Natur*, a.a.O. S. 57.

³³¹ Ebd.

V.3 FAKTOREN DER VERUNSICHERUNG IM POSTDRAMATISCHEN THEATER

Das Theater wird in der klassischen Auffassung als ein Theater des Dramas gedacht, dessen Schwerpunkte in den Aspekten der Nachahmung und der Handlung liegen. Im Zuge des Aufkommens der neuen Medien, ihrer Verbreitung bis hin zu ihrer Allgegenwärtigkeit im Alltagsleben hat sich seit den 1960er Jahren eine neue Form der Theatralität herausgebildet, die Hans-Thies Lehmann als das „postdramatische Theater“ bezeichnet.³³²

Was Lehmann das „postdramatische Theater“ nennt, ist sozusagen die „Reinform“ des Theaters, jenes „Destillat“, das die Elemente der dramatischen Handlung und des Theatertextes als normative Prinzipien eliminiert hat. Es ist jene Grund- und Urform von Theater, die als seine ursprüngliche Autonomie angesehen werden kann.

Das postdramatische Theater kennzeichnet sich durch mehrere Merkmale, die Empfindungen wie Unbehagen, Verstörung der Verunsicherung hervorrufen können. Im Folgenden sollen einige Faktoren beleuchtet werden, durch die im postdramatischen Theater das Unheimliche zur Wirkung kommt.

V.3.1 SIMULTANITÄT

Voraussetzung für die Entwicklung einer neuen Theaterästhetik war die allmähliche und immer noch stattfindende Verschiebung der Wahrnehmungsweise: die linear-sukzessive Wahrnehmung wurde durch eine simultane und multiperspektivische ersetzt.³³³ Im postdramatischen Theater sind die Elemente der Handlung und Nachahmung keine zu befolgenden Regeln, sondern nur zwei mögliche Arten der Mimesis. Im Gegensatz zum dramatischen Theater wird der Theatertext, wenn er in Szene gesetzt wird, zu einem „gleichberechtigten Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw.

³³² Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O. Die Tendenzen in diese Richtung traten schon vorher auf, so etwa in der historischen Avantgarde. Lange Zeit war das Drama die einzige Form der nachahmenden Darstellung menschlichen Handelns. Nicht zuletzt durch das Aufkommen des Filmes, durch den die aristotelischen Forderungen auf spezifische Weise verwirklicht werden können, war es notwendig, die Bedeutung des Theaters außerhalb seiner erzählenden Funktion als Dramentheater neu zu formulieren.

³³³ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 11.

Gesamtzusammenhangs.“³³⁴ Das macht eine linear-sukzessive Wahrnehmungsweise, wie sie das Theater fordert, in dessen Mittelpunkt das Drama, das Handlungsgeschehen, steht, obsolet. Die Simultanität diversester Elemente zwingt nach Lehmann „zu einer zugleich gelassenen und raschen Kontemplation“.³³⁵ Er vergleicht diese neue Rezeptionsart mit derjenigen, die notwendig ist, um die Bilder von Pieter Brueghel³³⁶ zu erfassen, die voller gleichwertiger Elemente sind, ohne Zentrum und Peripherie („Wimmelbilder“). Zugleich übernimmt er den aus der psychoanalytischen Hermeneutik stammenden Begriff der „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“.³³⁷ Der Analytiker darf hierbei auf keinen Fall bestrebt sein, alles, was der Analysand erzählt, sofort verstehen zu wollen.

Vielmehr muss die Wahrnehmung dafür offen bleiben, an völlig unerwarteten Stellen Verbindungen, Korrespondenzen und Aufschlüsse zu erwarten, die das früher Gesagte in ganz anderem Licht erscheinen lassen. So bleibt die Bedeutung prinzipiell – aufgeschoben.³³⁸

So soll auch der Zuschauer des postdramatischen Theaters seine Eindrücke mit „gleichschwebender Aufmerksamkeit“ speichern, statt dazu angehalten zu sein, sie sofort zu verarbeiten. Lehmann spricht vom vergessenen „Fragmentcharakter der Wahrnehmung“, der im postdramatischen Theater wieder bewusst gemacht wird. Weil sich der Zuschauer immer nur auf wenige der vielen dargebotenen Ereignisse einlassen kann, kann das Bewusstwerden „dieser ausschließenden und begrenzenden Freiheit“³³⁹ zu einer vorübergehenden Frustration führen. Letztendlich aber sollte der „Ausfall der Totalen“ als Unmöglichkeit ein Ganzes zu erfassen, als „befreiende Möglichkeit der Fort-Schreibung, Phantasie und Rekombination“ gedacht werden.³⁴⁰ Das Unabgeschlossene und Unabschließbare liegt im Wesen des postdramatischen Theaters als einem Theater der Wahrnehmbarkeit.³⁴¹

Das spannungsvolle Nebeneinander verschiedener Elemente kann gleichsam als eine Verquickung von Heterogenem bezeichnet werden, die nicht zugunsten einer Einheit aufzulösen ist.

³³⁴ Ebd., S. 73. Theatrale Mittel wie Spiel, Sprache und Gegenstände werden gleichwertig eingesetzt und verschiedene Genres wie Tanz- oder Erzähltheater werden in der Aufführung miteinander kombiniert.

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Pieter Brueghel der Ältere, Maler der niederländischen Renaissance.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Ebd., S. 149.

³³⁹ Ebd., S. 151.

³⁴⁰ Vgl. ebd.

³⁴¹ Vgl. ebd., S. 169.

Die Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit diversester Elemente erinnert an die Struktur von Träumen. Um den Traum zu „lesen“, muss man der Gewohnheit widerstehen, nach vorgegebener Ordnung einen Sinn zu produzieren. „Ein solches Lesen setzt voraus, dass die Bereitschaft, mit der Sprache zu spielen, groß genug ist, um den Wunsch, das Vertraute [...] wieder zu erkennen und so unmittelbar beim Sinn anzukommen, in Frage zu stellen.“³⁴² Fehlt die Bereitschaft oder Fähigkeit, diese neue Sprache des postdramatischen Theaters gleichsam spielerisch zu erfassen, kann Unbehagen entstehen. Es lässt sich allerdings darüber hinaus annehmen, dass die sukzessive Überforderung der Wahrnehmung unabhängig von der Rezeptionsbereitschaft mit einem unheimlichen, da befremdlichen Gefühl einhergeht.

V.3.2 DER PHÄNOMENALE LEIB:

EPIPHANIE ODER UNHEIMLICHE ZURSCHAUSTELLUNG?

Eine intellektuelle Unsicherheit, die dem Unheimlichen zu Grunde liegen kann, ist die Unentscheidbarkeit, ob man es mit Fiktion oder Realität zu tun hat. Mit dieser Unsicherheit spielt auch das postdramatische Theater: Das Charakteristische des postdramatischen Theaters liegt nicht in der Behauptung des Realen, sondern in seiner Ambiguität, „in der Verunsicherung durch die Unentscheidbarkeit, ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun hat.“³⁴³

Das Ästhetische ist durch keine inhaltliche Bestimmung zu erfassen (Schönheit, Wahrheit, Gefühl, anthropomorphisierende Widerspiegelung usw.), sondern, wie es das Theater des Realen erweist, allein als Grenzgang, als fortwährendes Umschlagen nicht von Form und Inhalt, sondern von „realer“ Kontinuität (Zusammenhang mit der Realität) und „inszeniertem“ Konstrukt ineinander. In diesem Sinne heißt postdramatisches Theater: Theater des Realen.³⁴⁴

Im Theater ist der ästhetische Prozess nicht von der außerästhetischen Realität abzugrenzen, wie man etwa in der Malerei das Gemälde von der Leinwand oder in der

³⁴² Samuel Weber: Freud-Legende. Vier Analysen zum psychoanalytischen Denken. Wien: Passagen-Verlag, 2002, S. 30f.

³⁴³ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 173.

³⁴⁴ Ebd., S. 176.

Musik das Musikstück von dem Instrument abgrenzen kann. Denn alle Theaterzeichen sind zugleich physisch-reale Dinge.³⁴⁵

Durch die starke körperliche Präsenz des Schauspielers kommt es zu einem Oszillieren zwischen Material- und Signifikantenstatus. Einmal steht der Körper als solcher, der Körper als das zu Zeigende im Vordergrund und im nächsten Moment überwiegt die Funktion des Körpers als der Zeigende. Die Häufigkeit und Dauer dieses Oszillierens wird einerseits vom Darsteller bestimmt, ist andererseits aber auch abhängig von der Aufmerksamkeit des Rezipienten. Es kommt zu einem Wechselspiel von Präsenz und Repräsentation, die immer ein Charakteristikum der Theateraufführung war.

Die Semiotizität von Aufführungen hat also darin ihre Eigenart, dass in ihr Präsenz und Repräsentation, Wirkung und Bedeutung, die sonst als Gegensätze betrachtet und behandelt werden, hier auf ganz spezifische, – nicht oppositive – Weise aufeinander bezogen sind.

Aufführungen, so lässt sich zusammenfassend feststellen, erscheinen als der Ort, an dem geläufige und für unsere Kultur grundlegende Gegensätze wie die zwischen Material und Signifikant, Signifikant und Signifikat, Sinnlichkeit und Sinn, Präsenz und Repräsentation, Wirkung und Bedeutung als Gegensätze aufgehoben werden, ohne dass doch verbleibende Differenzen verwischt würden.³⁴⁶

Die Differenz zwischen Präsentation und Repräsentation war also immer schon vorhanden und als solche erkennbar. Das Spezifikum der Aufführung war, dass sie beides enthielt und verband.

Während die spezifische Situation des Schauspielers auf der Bühne traditionellerweise durch das Spannungsverhältnis von Repräsentation und Präsentation gekennzeichnet war, werden seit den 1960er Jahren vermehrt Praktiken eingesetzt, die den phänomenalen Leib in den Vordergrund rücken.³⁴⁷

Durch diverse Verfahren, die Aufmerksamkeit auf den phänomenalen Leib des Schauspielers zu lenken, tritt dessen semiotischer Körper in den Hintergrund.

³⁴⁵ „Dagegen – diese drastische Feststellung muss hier genügen – ist Theater in einem Atemzug materieller Vorgang – Gehen, Stehen, Sitzen, Sprechen, Husten, Stolpern, Singen – und „Zeichen für“ Gehen, Stehen, usw. – Theater findet als eine zugleich völlig zeichenhaft und völlig reale Praxis statt.“ (vgl. ebd., S. 174)

³⁴⁶ Vgl. Fischer-Lichte: „Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen“, a.a.O., S. 110.

³⁴⁷ Vgl. Fischer-Lichte: „Verklärung und/oder Präsenz?“, a.a.O., S. 168.

Gleichzeitig aber tritt so sein phänomenaler Leib als verklärter Körper in Erscheinung.³⁴⁸

Lehmann fasst die Ästhetik der Zurschaustellung des menschlichen Körpers im Theater der 1990er Jahre als eine Art Wiederauferstehung des Körperlichen, als die Epiphanie des Menschen, auf. Er prägt den Begriff *Anthropophanie*³⁴⁹.

Kunst als „Schein“ von Etwas ist in der idealistischen Philosophie stets Darstellung.

„Erscheinung“ meint dagegen nicht Dar-Stellung, sondern „Stellung“, eine Konstellation, die am Ende weniger etwas „besagt“ als vielmehr sich manifestiert. Als unlesbares Zeichen wird sie von der Phantasie mehr aufgegriffen als begriffen.³⁵⁰

Die Präsentation ersetzt die Darstellung und ist ein „unlesbares Zeichen“, das weniger verstanden als begriffen werden will. Das Moment des Erscheinens ist besonders in der Praxis der Performance von Bedeutung. Hier ersetzt das Erscheinen das Handlungsgeschehen. Die Performance stellt nicht im klassischen Sinne dar, sondern ersetzt die Darstellung.³⁵¹

Wie bereits ausgeführt, kennzeichnet sich eine ästhetische Erfahrung durch das ständige Oszillieren von Bedeutungs- und Präsenzeffekten. Ein „unlesbares Zeichen“ der Präsentation bedeutet, dass die Bedeutungseffekte nicht zur Wirkung kommen. Es ist jedoch fraglich, ob es im Rahmen einer Darbietung wie einer Theateraufführung möglich ist, eine Präsentation als „bloße Erscheinung“ aufzufassen. Nach Martin Seel kennzeichnet sich ein Kunstwerk durch die besondere Art, in der es in Erscheinung tritt, das „artistische“ Erscheinen. Dieses unterscheidet sich von den anderen Erscheinungsarten³⁵² durch den Faktor der *Artikulation*. Demnach sind Kunstwerke von

³⁴⁸ Im postdramatischen Theater wird der „geächtete“ Körper zur Schau gestellt und seine Präsenz mit allen dramaturgischen Mitteln durch seine Präsentation gesteigert. Diese gesteigerte Darbietung wird gleichsam als seine Verklärung aufgefasst.

³⁴⁹ Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters.“, a.a.O., S. 22. Hier wäre zu hinterfragen, ob nicht der Begriff „Somatophanie“ angemessener wäre. Denn Lehmann legt das Hauptaugenmerk auf die Erscheinung des Leibes und nicht auf die Erscheinung des Menschlichen, was jedoch mit dem Begriff „anthropos“ eigentlich bezeichnet wird.

³⁵⁰ Ebd., S. 25.

³⁵¹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 96.

³⁵² Die beiden anderen Erscheinungsarten sind 1) das „bloße Erscheinen“, in dem sich ein Gegenstand „rein“ in seinem sinnlichen Erscheinen präsentiert. Ein Gegenstand, der bloß erscheint, wirkt allein durch seine Präsenz und wird somit „kontemplativ“ wahrgenommen und 2) das „athmosphärische Erscheinen“, in dem sich das bloße Erscheinen in ein atmosphärisch artikuliertes Erscheinen verwandelt. Während sich das bloße Erscheinen durch einen Abstand von Sinnggebung kennzeichnet, „aktiviert das Bewusstsein für Atmosphären ein Wissen um kulturelle Bezüge, in denen ihre Wahrnehmung steht.“ Akte der Imagination

vornherein interpretierte und auf Interpretation hin angelegte Objekte. Gerade diese wird aber durch die Darbietung als einer reinen Präsentation verwehrt. Der semiotische Körper tritt zurück zugunsten des phänomenalen Leibes, Mimesis wird zur Ausstellung des Körpers. In der Theaterpraxis der 1990er Jahre ortet Lehmann verschiedene Praktiken, die, wie er sagt, das Gefühl des „Hier und Jetzt“ verstärken und den Augenblick intensivieren sollen. Zu diesen Praktiken zählt vor allem die Konfrontation des Rezipienten mit der ausgestellten Körperlichkeit und den Verzicht auf eine kohärente Fiktion. Dadurch soll die Aufmerksamkeit des Zusehers vom Gespielten auf den Spieler verlagert werden. In den Vordergrund tritt der phänomenale Körper mit Augenmerk auf eine „auffallende, problematische, hässliche, kranke, schwache, gestörte Physis“, die physische Realität der Dinge lässt sie zu einer „Erscheinung“ werden.³⁵³ Der Charakter dieser Erscheinung wäre zu untersuchen. Nach meiner These kann diese nicht nur als ein „verklärter Körper“, sondern auch als eine unheimliche Erscheinung aufgefasst werden. Der Schlüssel liegt beim Rezipienten: er ist Jahrhunderte lang darauf trainiert worden, den Körper im Theater vorwiegend als semiotischen Körper wahrzunehmen. Fällt dieser Aspekt weg, so dass nur noch der phänomenale Leib auszumachen ist, kann dies zu Verunsicherung und Orientierungslosigkeit führen, die bezeichnend sind für die Empfindung des Unheimlichen.³⁵⁴

Zudem ist die Anwendbarkeit des Begriffes der „Kontemplation“ für das Theater zu hinterfragen. Der Schauspieler des postdramatischen Theaters bietet nach Lehmann seine Präsenz der Kontemplation dar³⁵⁵, erfordert also geradezu eine kontemplative Wahrnehmung. Nach Martin Seels Auffassung ist die Kontemplation der Modus einer reinen, interessellosen Anschauung. Die Erscheinung eines Kunstwerkes unterscheidet sich von der bloßen Erscheinung, weil es der Anschauung dargeboten wird und nicht nur zufällig irgendwo auftaucht. Der zur Schau gestellte Körper kann in diesem Zusammenhang auch als Kunstwerk betrachtet werden, und seine Zurschaustellung kollidiert mit der Vorstellung von Interessellosigkeit. Denn weder der Schauspieler, noch der Regisseur noch der Zuschauer sind durch Interessellosigkeit mit dem Medium Theater verbunden. Natürlich kann man sagen, dass bedingt durch das plötzliche

und Erinnerung haben Anteil an der „korresponsiven Wahrnehmung“, die bei dieser Art des Erscheinens zur Wirkung kommt.(vgl. Seel: *Ästhetik des Erscheinens*, a.a.O., S. 150-160.)

³⁵³ Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters“, a.a.O., S. 20

³⁵⁴ Das Unheimliche kann, je nachdem, wie es intellektuell „überwunden“ wird, in Ärger, Bewunderung oder Lachen auflösen.

³⁵⁵ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 242.

Auftreten des Körpers oder durch die Betonung der Leiblichkeit die Aufmerksamkeit des Zusehers bewusst gelenkt wird in Richtung einer Wahrnehmung, die der einer Erscheinung nahe kommt. Tatsächlich kann eine Erscheinung aber nur dort auftreten, wo sie nicht vermutet wird, eine inszenierte, durch dramaturgische Mittel erzeugte Erscheinung kann daher nur als künstlerische Artikulation wahrgenommen werden.

Für Erika Fischer-Lichte ist das Theater jener Ort, an dem die Dichotomie von Körper und Geist überwunden werden kann. Das postdramatische Theater kann aber auch als ein Ort des Unheimlichen betrachtet werden, weil es die Dichotomie von Objekt und Subjekt aufzulösen scheint, die nach Weber das wesentliche Merkmal des Unheimlichen darstellt.

V.3.3 ZEITLOSIGKEIT: DIE INTENSIVIERUNG DES AUGENBLICKS

Karl Heinz Bohrer plädiert für die Auflösung der „Verklammerung des Ästhetischen“³⁵⁶ mit einem realen historischen Inhalt zugunsten seiner Autonomie. Die künstlerische Phänomenalität der Werke soll in den Vordergrund treten, Kunst soll nicht der „Erfassung der eigentlichen Realität hinter den Erscheinungen“ dienen. In seiner Ästhetik spielen das Augenblickliche und Vergängliche die zentrale Rolle für die Produktion einer neuen Art von Präsenz. Ein neues, imaginatives Zeitbewusstsein entsteht, das das reale aufhebt. Diese Vorstellung von Zeitlosigkeit deckt sich mit der der klassischen Moderne als „Zeitlosigkeit im Sinne eines kontemplativen Akts absoluter, partiell unbewusster, jedenfalls nicht ich- geleiteter Vergegenwärtigung von Zuständen, Vorstellungsbildern, Wahrnehmungsgegenständen [...]“³⁵⁷

Nach Friedrich Nietzsche zeichnet sich ein Kunstwerk durch seine besondere Temporalität aus. Dabei meint er aber nicht nur Werke der Dichtkunst und der Musik,

³⁵⁶ Nach Karl Heinz Bohrer hat jene Umklammerung die ästhetische Theorie seit Hegel und Schiller geprägt. Vgl. Karl Heinz Bohrer: „Zeit und Imagination. Das absolute Präsens der Literatur“, in: ders.: *Das absolute Präsens, a.a.O.*, S. 145.

³⁵⁷ Ebd., S. 176. Bohrer übernimmt zwar grundlegende Gedanken Schopenhauers zur Kontemplation (vgl. Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 1, Drittes Buch, Der Welt als Vorstellung zweite Betrachtung: Die Vorstellung, unabhängig vom Satze des Grundes: die Platonische Idee: das Objekt der Kunst. Stuttgart: Reclam, 1997, S. 251, 254, 266f, 274-276, 294, 296f, 299, 300-306), differenziert sich jedoch von dessen „metaphysischer“ Begründung der kontemplativen Haltung zugunsten einer ästhetischen Theorie der reinen Anschauung („metaphysisch“ meint die Begründung dessen, was hinter den Erscheinungen liegt, z.B. das „wahrhaft Seiende“, Karl Heinz Bohrer: „Zeit und Imagination. Das absolute Präsens der Literatur“, in: ders.: *Das absolute Präsens, a.a.O.*, S. 178)

jener Künste, die Lessing den „Zeitkünsten“ zugeordnet hatte.³⁵⁸ Für Nietzsche waren alle Künste Zeitkünste. Fasst man ein Kunstwerk als einen Ort ästhetischer Erfahrung auf, so sei darauf hingewiesen, „dass wir von Erfahrung nur sprechen können, wenn wir sie vollziehen, ihre zeitliche Dimension durchlaufen.“³⁵⁹

Im Zuge der Etablierung einer modernen Ästhetik gelangte eine Kategorie zu neuer Bedeutung, der bereits Nietzsche³⁶⁰ eine besondere Macht zugesprochen hatte: der Augenblick.

Im Augenblick vereinigt sich die doppelte Sicht einer Paradoxie. Nur so ist es denkbar, dass der flüchtigste temporale Aspekt zum Tor einer Erfahrung von Dauer werden kann. Doppelt nimmt sich der Augenblick aus, weil er zugleich in und außerhalb der Zeit liegt. Seine Kraft rührt daher, dass sich in seiner Punktualität, in einem Nu („...ein Hauch, ein Husch, ein Augen-Blick...“) durchblicken lässt auf ein Ganzes. In der höchsten Flüchtigkeit, in der Bejahung des Wechsels leuchtet seine unanfechtbare Gegenwart auf.³⁶¹

Das lineare zeitliche Nacheinander wird zu einem „unlösbaren, dichten Knoten verschlungen“, in dem sich Anfang und Ende verbinden. Dadurch werden Vergangenes und Zukünftiges zugleich anschaulich.³⁶² Darin liegt nach Nietzsche die temporale Bestimmung jeder Kunst:

Zeit organisiert *Form*, bringt sie zum Sprechen. In der gelingenden Evidenz des Augenblicks erfahren wir mehr als eben diese Sekunde, weil wir – gemäß Nietzsches Einsicht – die *Wiederholung* miterfahren, ewige Wiederkehr, insoweit: Dauer.³⁶³

Die Wahl des richtigen Augenblicks macht das Kunstwerk aus.³⁶⁴ Durch Mimesis wird die Gegenwart des Kunstwerkes präsentiert, während zugleich auf Vergangenes und

³⁵⁸ Den Zeitkünsten hatte Lessing die bildende Kunst als „Raumkunst“ gegenübergestellt.

³⁵⁹ Gottfried Boehm: „Bild und Zeit“, in: Hannelore Paflik (Hg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim: VCH, 1987, S. 4.

³⁶⁰ Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, in: Werke in drei Bänden (hg. v. K. Schlechta), München u. Darmstadt, 1963, Bd. II.

³⁶¹ Gottfried Boehm: „Augenblick und Ewigkeit. Bemerkungen zur Zeiterfahrung in der Kunst der Moderne“, in: Willem van Reijen (Hg.): *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 112.

³⁶² Vgl. ebd., S. 112f.

³⁶³ Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, in: Werke in drei Bänden (hg. v. K. Schlechta), München u. Darmstadt, 1963, Bd. II, S. 408. Zitiert nach Boehm: „Augenblick und Ewigkeit“, a. a. O., S. 112f.

³⁶⁴ Lessing macht im „Laokoon“ darauf aufmerksam, wie wichtig es wäre, den richtigen Augenblick darzustellen, um der Imagination genug Raum zu geben. Der Moment sollte bewusst transitorisch gewählt werden, d. h. „durchgängig für den Zeitsinn nach den beiden Richtungen der Zeit, dem ‚Voraus‘ und dem ‚Gewesen-Sein‘“ (vgl. Boehm: „Bild und Zeit“, a. a. O., S. 13). „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen [...] so ist gewiss, dass jener

Zukünftiges hingewiesen wird. Durch die Mehrdimensionalität des Augenblicks entsteht so etwas wie Dauer.³⁶⁵

Karl Heinz Bohrer hat in seiner gleichnamigen Studie den Begriff des „absoluten Präsens“ geprägt. Die temporale Struktur des Kunstwerkes als Artikulation eines „absoluten Präsens“ ermöglicht den ästhetischen Akt der Anschauung als „Verweilen im schieren Präsens“.³⁶⁶ Die Bezeichnung „absolut“ soll verdeutlichen, dass die Zeit, die man während einer ästhetischen Erfahrung durchläuft, ihren eigenen autonomen Gesetzen folgt:

Ästhetische Zeit und historische Zeit sind nicht durch eine Formel zueinander in Beziehung zu setzen, denn „das ‚Ereignis‘ innerhalb der ästhetischen Zeit steht nicht referentiell zu den Ereignissen der Realzeit.“³⁶⁷

Die Wahrnehmungsweise der ästhetischen Erfahrung ist ein kontemplativer Akt, in dem das Zeitgefühl aufgehoben wird. Er ist ein „absoluter, partiell unbewusster, jedenfalls nicht ich-geleiteter Akt der „Vergegenwärtigung von Zuständen, Vorstellungsbildern, Wahrnehmungsgegenständen“³⁶⁸. Die Herrschaft des Augenblicklichen, die Intensität des Momentanen tritt in der modernen Ästhetik in den Vordergrund, die kontemplative Haltung soll aber nicht metaphysisch begründet sein.³⁶⁹ In Bezug auf das zu rezipierende Kunstwerk hieße das, dass es nur um das Phänomen seiner Anschauung ginge und nicht mit dem Bewusstsein des Künstlers in Verbindung gebracht werden dürfe.

einzig Augenblick nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hineindenken können.“ (Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam, 2006. 22f)

³⁶⁵ Lyotard spricht eine Dimension des Augenblickes an, die nicht am Begriff der Gegenwart festgemacht werden kann. Indem er ein von Barnett Baruch Newman entwickeltes und sich in seinen Bildern manifestierendes Konzept von „Now“ zu formulieren sucht, spricht er folgendes Problem an: Newman konnte nicht an den gegenwärtigen Augenblick, der als etwas zwischen Vergangenheit und Zukunft vorgestellt werden muss, gedacht haben. Denn dieser Augenblick wird gleichsam von ihnen „verschlungen“ (vgl. Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“, a.a.O., S. 107f). „*Das Now von Newman, ganz einfach Now, ist dem Bewusstsein unbekannt und kann nicht von ihm konstituiert werden. Es ist eher das, was das Bewusstsein außer Fassung bringt, es destituiert, was ihm nicht zu denken gelingt und was es vergisst, um sich selbst zu konstituieren. [...] Kein ‚großes‘ Ereignis im Sinne der Medien. Auch kein kleines. Sondern ein occurrence, ein Vorkommnis.*“ (ebd., S. 108). Das Vorkommen eines „sinnlichen Now“, eines „Now, das nicht dargestellt werden kann, gleichwohl aber darzustellen bleibt“, führte nach Lyotard zum Zerfall der repräsentativen Malerei. (vgl. ebd.)

³⁶⁶ Vgl. Bohrer: *Das absolute Präsens*, S. 180.

³⁶⁷ Bohrer: *Das absolute Präsens*, a.a.O., S. 7.

³⁶⁸ Vgl. ebd., S. 176.

³⁶⁹ Das heißt, sie sollte nicht an die Vorstellung von einem „wahrhaft Seienden“ (Schopenhauer) oder „Ewigem“ (Schelling) gekoppelt sein. (vgl. ebd., S. 178.)

Die Herausgehobenheit des Augenblicks ästhetischer Wahrnehmung ist nicht über eine metaphysische Referenz, sondern über seine temporale Verfassung, die „Abgerissenheit des Plötzlichen“, zu bestimmen.³⁷⁰

„Absolutes“ Präsens heißt für Karl Heinz Bohrer wirklich „vollkommen losgelöst“, nämlich auch und vor allem von transzendenten Vorstellungen. Nicht der Gedanke „dieses gibt es, weil es das Andere (Gott) gibt“ liegt dem absoluten Präsens zu Grunde sondern „dieses Andere wird in diesem Augenblick geschaffen.“ Das absolute Präsens wird von der „Epiphanie sui generis“ und nicht von einem „ästhetischen Pfingsten“ – wie Bohrer es nennt – bestimmt.³⁷¹

Lehmann weist auf die Bedeutung des Aktes der Zurschaustellung für die Intensivierung des Augenblicks hin. So kann in dem Bestreben, den Körper jenseits aller Bedeutungen als Objekt der reinen Anschauung darzubieten eine Sehnsucht nach der Aufhebung der Zeit, nach dem Verlust der Realzeit angenommen werden. Die Frage, ob diese zu erfüllt ist, kann hier nicht beantwortet werden. Doch sei auf die Verstörung hingewiesen, die in Ermangelung eines Geschehnisses eintreten kann.

Das Unheimliche an der ästhetischen Erfahrung des Augenblicks liegt in der Ermangelung jedes Geschehens, denn oft „wird mit der Eventualität, dass nichts geschieht, das Gefühl der Angst in Verbindung gebracht.“³⁷² Der Verweis auf die Zukunft, darauf, dass es weitergehen soll, fehlt.

V.3.4 SELBSTREFERENZIALITÄT

Christopher Balme macht auf die Notwendigkeit der Integration der Erkenntnisse aus der Bildtheorie in die Theaterwissenschaft aufmerksam:

Von den genannten „Wenden“ zählt neben der Performativität, die für die Theaterwissenschaft von offensichtlicher Relevanz ist, die Frage der Bildlichkeit zu denjenigen wissenschaftlichen Paradigmen, die von der Theaterwissenschaft ernst genommen werden müssen. Allein die

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 180.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 180. So galten für Rudolf Otto die Dunkelheit und das Schweigen als angemessene Darstellungsweisen für die Erhabenheit des Heiligen, als „Ausdrucksmittel des Numinosen“ in der Kunst. (vgl. Otto: *Das Heilige*, a.a.O., S. 85-91)

³⁷² Ebd., S. 111.

theaterästhetischen Entwicklungen der letzten zwanzig Jahre zwingt das Fach dazu, sich dem Bildproblem intensiver zuzuwenden.³⁷³

Gerade der Vergleich der Ästhetik des postdramatischen Theaters mit jener der Bilder des Expressionismus oder Surrealismus wäre erhellend in Bezug auf eine Analyse des Unheimlichen im postdramatischen Theater. Denn hier wie dort ist die Rezeption durch Verwirrung, Verunsicherung und Verängstigung geprägt. Auch wäre zu untersuchen, warum gerade Bilder Theatermacher wie Bertolt Brecht oder Antonin Artaud in der Entwicklung ihrer ästhetischen Konzepte beeinflusst haben.³⁷⁴

Die bildende Kunst bzw. die spezifische Ästhetik des Bildes spielt auch für das postdramatische Theater eine wichtige Rolle.³⁷⁵

Die „stumme“ und dichte Gegenwart der Körper, Materien und Formen³⁷⁶ erfordert eine Anschauung jenseits der traditionellen Zuschauerrezeption. Die Wahrnehmung konzentriert sich auf die Struktur und Materialität des Zeichens, „das Zeichen teilt nun mehr sich, genauer: seine Präsenz mit“³⁷⁷.

Das postdramatische Theater schafft in bewusster Formungsabsicht einen Bildraum des Theaters, der eine bedeutende Errungenschaft der bildkünstlerischen Moderne, nämlich die Wahrnehmungsintensität für Bildraum und Bildfläche als solche, mit der autonom gewordenen Theatralität zusammenführt. Die Statik des Theaters jenseits dramatischer Bewegtheit, die durch Duration und Repetition erzeugt wird, hat also die bemerkenswerte Folge, dass [...] die Einstellung auf „Bild-Zeit“ in die Theaterwahrnehmung eindringt, die eigentümliche Wahrnehmungsdisposition der Bildbetrachtung.³⁷⁸

Statik und Stummheit sind Merkmale des postdramatischen Theaters. Durch das Wegfallen von Handlung und Text als poetische Prinzipien, kommt es im

³⁷³ Christopher Balme: „Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater“. In: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München: Wilhelm Fink, 2002, S. 349.

³⁷⁴ Antonin Artaud wollte ein Theater machen, dass so sein sollte, wie ein Bild von Lukas van Leyden. Vgl. Antonin Artaud: „Die Inszenierung und die Metaphysik“, in ders.: *Das Theater und sein Double*, a.a.O., S. 39.

³⁷⁵ Christopher Balme macht auf die Notwendigkeit der Integration der Erkenntnisse aus der Bildtheorie in die Theaterwissenschaft aufmerksam: „Von den genannten ‚Wenden‘ zählt neben der Performativität, die für die Theaterwissenschaft von offensichtlicher Relevanz ist, die Frage der Bildlichkeit zu denjenigen wissenschaftlichen Paradigmen, die von der Theaterwissenschaft ernst genommen werden müssen. Allein die theaterästhetischen Entwicklungen der letzten zwanzig Jahre zwingt das Fach dazu, sich dem Bildproblem intensiver zuzuwenden.“ (vgl. Christopher Balme: „Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater“. In: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München: Wilhelm Fink, 2002, S. 349)

³⁷⁶ Vgl. ebd., S. 168.

³⁷⁷ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 168.

³⁷⁸ Ebd., S. 338.

postdramatischen Theater zu einer Annäherung an die bildende Kunst. Daran gemahnen auch von Lehmann verwendete Begriffe wie „konkretes Theater“³⁷⁹, „Auto-Deixis“³⁸⁰ oder „skulpturale Ästhetik“³⁸¹.

Nach Lehmann ist das neue Theater dadurch geprägt, dass die Aufgabe des Schauspielers als Verkörperer einer Rolle zurücktritt und er zum Performer wird, „der seine idiosynkratische Individualität kommuniziert.“ Seine Tätigkeit wird zur „Auto-Deixis“, der Schau-Spieler wird zum Zur-Schau-Steller, seine Anwesenheit als Zeigender wird zum Thema. Hier schließt sich das Theater der Entwicklung der postmodernen Kunst an, die sich die Selbstthematization zum Inhalt macht. Nicht das Vorkommen von „Realem“ als solchem, sondern seine selbstreflexive Verwendung kennzeichnet die Ästhetik des postdramatischen Theaters.³⁸²

Die vermehrte Verwendung darstellerischer Mittel wie der Pose oder die Technik des „Not-Acting“³⁸³ unterstreichen die Bedeutung der Zur-Schau-Stellung als eines elementaren Bestandteils des Theaters.³⁸⁴ Lehmann nennt das handlungslose, das „theatrale“ Theater, ein „konkretes“ Theater. Das konkrete Theater versteht sich als „konkrete Bearbeitung von Raum, Zeit, Körperlichkeit, Farbe, Klang und Bewegung“³⁸⁵.

³⁷⁹ Ebd., S. 167.

³⁸⁰ Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters“, a.a.O., S. 17

³⁸¹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 376.

³⁸² Ebd., S. 176.

³⁸³ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 242. Der Schauspieler kann zudem den Akzent auf die Gegenwärtigkeit seines Körpers verstärken, indem er seine Gesten verlangsamt oder verzögert. Denn dadurch bewegen sie sich in auffälliger Diskrepanz zum „eingespielten Zeitfluss der Wahrnehmung“. (vgl. Lehmann: „Die Gegenwart des Theaters“, a.a.O., S. 118)

³⁸⁴ Ein mimetisches Mittel der Darbietung der Form des offensichtlichen Zeigens und Präsentierens ist die Pose. „Jede Form von Reaktion und Interaktion würde die Pose zerstören wie ein Stein, der in das Spiegelbild an der Wasseroberfläche plumpst. Da die Pose nie mehr vorgibt, als sie selbst sein soll, bleibt sie immun gegenüber klassischen Bewertungskriterien der Repräsentation von Subjektivität wie Wahrhaftigkeit, Glaubwürdigkeit oder psychologische Deutbarkeit.“ (Jens Roselt: „Vom Affekt zum Effekt – Schauspielkultur und Popkultur“. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (Hg.): *Transformationen – Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit, 1999, S. 116f). Keinesfalls darf die Pose mit der Geste verwechselt werden, denn in der Geste zeigt der Schauspieler Haltung zu seinem eigenen Tun. Der Darsteller darf sich keineswegs in die Pose einfühlen, denn dies würde der Form und Oberfläche der Pose zuwiderlaufen. (vgl. ebd. S. 117). „Das posierende Spiel konzentriert sich völlig auf das Spiegelbild, und dem Morast der Affekte wird so das Wasser abgegraben. Mit dem Begriff Affekt verbindet sich die Vorstellung, dass die äußerlich sichtbaren Regungen an innere Vorgänge rückgebunden sind. Affekte wippen quasi wie Bojen an der Oberfläche, die tief unten in der Seele verankert sind. Diese Verbindung wird in der Pose gekappt.[...] Gefühle müssen gezeigt werden, denn nur als wahrgenommene und nicht als erlebte werden sie Teil des Bildes, das der Darsteller von sich selbst macht. Emotionen werden als Effekt der reinen Pose präsentiert. [...] Deshalb behält die posierende Darstellung stets einen Moment des Insichversunkenseins, der ohne den Ansatz zum realistischen Schauspiel Augenblicke von Privatheit erzeugt.“ (ebd., S. 118)

³⁸⁵ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 167.

In der formalistischen und abstrakten Kunsttheorie liegt der Schwerpunkt auf der Betonung ihrer Mittel und der Art und Weise ihrer Repräsentation. „Der repräsentierte Gegenstand kann sogar ganz wegfallen, wenn das Medium sich auf seine eigenen Codes rückbezieht und sich spielerisch mit sich selbst beschäftigt.“³⁸⁶ So ist es möglich, dass darstellerische Mittel wie Farbe und Fläche nicht mehr als Mittel der Repräsentation betrachtet werden, sondern zu autonomen Objekten ästhetischer Erfahrung wurden. Diese Entwicklung findet nach Lehmann auch im Theater statt.³⁸⁷ Für den Formalisten wäre somit der Gegenstand des Theaters das Theater selbst.

Die Ästhetik des Erhabenen in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts besteht darin, „dafür zu zeugen, dass es ein Unbestimmtes gibt.“³⁸⁸ Die bildende Kunst kann sich im 20. Jahrhundert vom Zwang der Repräsentation befreien. Es kommt zu einer Verselbstständigung des Materials der Kunstwerke, die die Grenzen der Repräsentation aufzeigt.

Ähnliches lässt sich im postdramatischen Theater annehmen. Die Selbstreferenzialität des Körpers stellt die Forderung danach dar, ihn als autonomes Objekt ästhetischer Erfahrung zu verstehen. Gleichzeitig kann diese Verselbstständigung als ein Akt der Dehumanisierung und Depersonalisierung angesehen werden. Ein Körper als Gegenstand der Zurschaustellung kann als „ausgestelltes Ding“ Ursache für jenes Unheimliche sind, dem die Unsicherheit darüber, ob etwas „beseelt“ oder „unbeseelt“ ist zu Grunde liegen.³⁸⁹

Der Selbstreferenzialität des Körpers sind durch seine spezifischen Eigenschaften als Medium Grenzen gesetzt. Seine Medialität zeichnet sich dadurch aus, dass er niemals nur ein Zeichen sein kann: „Der Körper lässt sich nicht durchgängig als Medium begreifen: Er widersetzt sich, als Bedingung der Möglichkeit von Mediatisierung, sowohl dieser als auch seiner Konstruktion.“³⁹⁰ So ist ein Formalismus wie in der Malerei, in dem Farbe und Fläche zu vollkommen autonomen Elementen werden, können im Theater nur bedingt möglich. Auch im Theater kann, wie in der Malerei, der repräsentierte Gegenstand wegfallen. Dennoch ist es nach meiner These nicht möglich,

³⁸⁵ „Konkret“ meint analog zur bildenden Kunst nicht das Gegenteil von „abstrakt“, sondern „nicht abbildhaft“ bzw. „durch die Form strukturiert“. Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 167.

³⁸⁶ Vgl. Mitchell: „Repräsentation“, a.a.O., S. 25.

³⁸⁷ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 167.

³⁸⁸ Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“, a.a.O., S. 119.

³⁸⁹ Vgl. Jentsch: *Zur Psychologie des Unheimlichen*, a.a.O., S. 204

³⁹⁰ Dieter Mersch: „Einleitung: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens“, a.a.O., S. 15.

sich den Körper „absolut“ zu denken, weil er aus anthropologischen und existenziellen Gründen viel zu stark von diversen Konnotationen betroffen ist.³⁹¹

Die Zurschaustellung des Körpers entspricht seiner Verabsolutierung, Lehmann nennt dies Verklärung, der Körper bekommt eine Eigenrealität, statt etwas zu erzählen.³⁹² Durch diverse Verfahren, die Aufmerksamkeit auf den phänomenalen Leib des Schauspielers zu lenken, tritt dessen semiotischer Körper in den Hintergrund. Gleichzeitig aber tritt so sein phänomenaler Leib als verklärter Körper in Erscheinung. Allein der Akt der Zurschaustellung macht den Körper zu etwas Erhabenem. Doch die Verklärung erfordert eine Distanz zum Gegenstand der Verklärung.³⁹³ Die Verwendung des Begriffes „Verklärung“ kann als Indiz für das Vorhandensein einer befremdenden Distanz gesehen werden, jener Distanz, die auch charakteristisch für das Unheimliche ist.

V.3.5 DAS GEHEIMNISVOLLE: VERUNHEIMLICHUNG DURCH ZEREMONIE

Die ästhetische Erfahrung der Darbietung hebt sich von anderen ästhetischen Erfahrungen durch ihren zeremoniellen Charakter ab, denn Zeremonie kennzeichnet sich dadurch, dass sie ihren Gegenstand isoliert und hervorhebt.³⁹⁴ Im postdramatischen Theater erlangt das Feierliche eine Autonomie, in der es seine aufmerksamkeitssteigernde Funktion verliert. Die Zeremonie ersetzt somit die dramatische Handlung.³⁹⁵ Der zeremonielle Charakter einer theatralen Zur-Schau-Stellung jenseits des Dramatischen wird deutlich, wenn man Paul Veynes Bestimmung

³⁹¹ So, wie man sich z. B. beim Anblick einer Brücke, die Brücke nicht nur als bloßen Gegenstand, sondern als etwas, das verbindet und worüber man gehen kann vorstellt, so wird beim Anblick des Körpers seine Funktionalität noch viel stärker mitgedacht.

³⁹² Vgl. ebd., S. 166.

³⁹³ Durch seine Verklärung und indem er über ihnen schwebt, hat Jesus eine befremdende Distanz zu seinen Jüngern eingenommen. Das bezeichnet Nicola Suthor als „fruchtbares Moment, um Gegenwart thematisch, anschaulich werden zu lassen“. (Nicola Suthor: „Einleitung. Körper-trans-Figuration“, in: Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration*, München: Fink, 2006, S. 9.)

³⁹⁴ Rudolf Otto hatte darauf hingewiesen, wie wichtig die Zeremonie als Ausdrucksmittel des Numinosen ist, besonders in der „feierlichen Haltung, Gebärde, Ton der Stimme und Miene, im Ausdruck der seltsamen Wichtigkeit der Sache, in der feierlichen Sammlung und Andacht der betenden Gemeinde“. (vgl. Otto: *Das Heilige*, a.a.O., S. 78.)

³⁹⁵ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 116.

der Zeremonie heranzieht.³⁹⁶ Veyne vergleicht Zeremonien mit öffentlichen Monumenten, die sich mehr durch ihre bloße Existenz ausdrücken, als dass sie durch ihren Inhalt deskriptiv oder diskursiv informieren würden. „Wie man weiß, liegt der Sinn eines Ritus in dem Ritus selbst, der in seinem Vollzug ganz allein spricht [...], nicht im Geist der Zuschauer.“³⁹⁷ Dadurch, dass Monument und Zeremonie „sich das Recht anmaßen, zu Recht zu existieren“, haftet ihnen etwas Ideologisches an.³⁹⁸

Im postdramatischen Theater wird nach Lehmann die dramatische Handlung durch die Zeremonie ersetzt. Dadurch kommt das Theater seinen kultischen Anfängen wieder nahe, denn dramatische und kultische Handlung waren einst untrennbar miteinander verbunden. Lehmann versteht Zeremonie als ein Moment des postdramatischen Theaters, als „die ganze Spielbreite des Ausagierens referenzloser, aber mit gesteigerter Präzision vorgetragener Abläufe“.³⁹⁹

Die Zuschaustellung des Körpers als einer Erscheinung, als Epiphanie, wird so zu einem Ausdruck des Erhabenen.⁴⁰⁰ Schiller stellt fest, dass das Geheimnisvolle der Erhabenheit fähig sei. Er deutet aber auch an, dass der Akt des Verbergens, des Verschleierns auch willkürlich eingesetzt werden kann, um etwas vermeintlich Erhabenes oder Heiliges zu erzeugen.⁴⁰¹ So kann der zeremonielle Akt der Präsentation des Körpers im postdramatischen Theater auch als ein Akt der Verschleierung, der

³⁹⁶ Vgl. Paul Veyne: „Darstellung, Ausdruck, Werk und Idol“, in: Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?*, a.a.O., 242f.

³⁹⁷ Ebd., 243.

³⁹⁸ Vgl. ebd., S. 242.

³⁹⁹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 116. Das Spektakel im Theater weist eine auffällige Parallele zum Spektakel in der Kirche auf: „*Das Spektakel des Heiligen ist kein Einfühlungstheater, noch evoziert es irgendwelche Erlebnisse der Echtheit, Wahrheitsausbrüche des Eigentlichen. Vielmehr zeigt es eine Verwandlung: etwa die eines Brotes in den Leib Christi oder die eines Menschen in einen Gott. Zuschauer und Akteur können sich in dem Gezeigten/Präsentierten nicht als etwas ihnen Ähnlichem oder Vertrautem wiederfinden. Es handelt sich um keine Repräsentation [...] sondern alles findet in einer auratischen Distanz statt, durch die das Andere zum Wirklichen, die Illusion, zur Erscheinung kommt.*“ (Florian Rötzer: „...und wenn das Licht angeht ist alles vorbei... Bemerkungen zur Konstellation des Heiligen im Neigungswinkel des Realen und Imaginären“. In: Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hg.): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*. Bodenheim: Syndikat, 1997, S. 368.)

⁴⁰⁰ Auch der kommunikative und informative Gehalt der Zurschaustellung ändern sich durch ihre Verklärung. Die Information verlagert sich vom Besonderen zum Allgemeinen und muss in einem größeren Zusammenhang gesehen werden, die Kommunikation bekommt einen anderen, mitunter einseitigeren Charakter.

⁴⁰¹ Vgl. Friedrich Schiller: „Die Sendung Moses“, in Jan Assmann (Hg.): Carl Leonhard Reinhold: *Die Hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freymaurerei*. Neckargemünd: Edition Mnemosyne, 2001, S. 138f. Schiller verweist hier auf die Rolle der Mysterien bei der Vermittlung neuer Glaubensinhalte, einer neuen „Wahrheit“. Um diese den „unreinen Augen“ derjenigen, die nicht dafür bereit waren, zu entziehen, bediente man sich des Mittels der Verschleierung. Diejenigen, die eingeweiht werden sollten, mussten in „leidenschaftliche Erregung versetzt werden“, um die durch willkürliche Wahl von Hieroglyphen verschleierte „Wahrheit“ erfassen zu können. So war das Geheimnis nur ein „Kunstgriff des Betrugs“, eine willkürliche Inszenierung. (Vgl. Schiller, S. 142f)

Verunheimlichung angesehen werden und in weiterer Folge als Realisierung des von Freud angedachten und Lehmann weiterentwickelten Konzepts der Kunst als Zauberei. Von der Verbindung des Theaters mit dem Magisch-Mythischen zeugt auch die Verwendung ursprünglich religiös konnotierter Begriffe in Texten zum Theater.⁴⁰² Das kann auch als Indiz dafür verstanden werden, dass das Theater einen Bereich abzudecken beansprucht, der früher von anderen Institutionen bedient wurde. Es handelt sich dabei nicht um eine Profanisierung religiöser Begriffe. Vielmehr ist ihre Adaption als Folge einer Remythologisierung der Kunst zu sehen. In der Moderne begann die Kunst Aufgaben zu übernehmen, die früher dem Bereich des Religiösen angehörten. Bis heute hilft sie der Suche nach „Wahrheit“, dem „Einzigem und Ewigen“ oder sie befriedigt die Lust an der Anschauung des Erhabenen, sie schockiert und überwältigt. Ich sehe in der Verwendung solcher Begriffe eine Tendenz, die Kunst und künstlerische Artikulation im Allgemeinen und das Theater im Besonderen, zu verklären. Auf jeden Fall aber unterstreicht sie das Moment des unheimlich Überwältigenden, das durch Mimesis evoziert wird. Sie verdeutlicht die Manifestation des Erhabenen im postdramatischen Theater.

Aus der Verwendung religiöser Begriffe im ästhetischen Diskurs kann sich jedoch folgende Problematik ergeben: Der durch den Modus seiner Präsentation „verklärte“ Körper ist nicht wirklich „verklärt“, sondern erscheint nur als solcher. In der Theologie jedoch wird davon ausgegangen, dass Verklärung ein realer Vorgang ist. Verklärung bedeutet, dass sich, z. B. bei der Verklärung Christi der reale Körper Christi als eine „rätselhafte Botschaft“ zeigt, indem er plötzlich „aus der alltäglichen Wirklichkeit herausgehoben, ins Licht gesetzt“ wird, „das ihn mit einer übernatürlichen Ausstrahlung versieht“⁴⁰³. Im Unterschied zum Theater findet der Vorgang der Verklärung demnach in der alltäglichen Wirklichkeit statt. Fasst man die Verklärung, die Transfiguration Christi, als eine „gesteigerte Präsenz einer Lebenswirklichkeit, welche in ein jenseitiges Licht gesetzt, eine andere Realität in dieser aufscheinen lässt“,⁴⁰⁴ auf, so lädt dies zu

⁴⁰² Seit der performativen Wende in der Kunst trat neben die Werkästhetik die Wahrnehmungsästhetik. Infolgedessen wurden immer wieder Begriffe, die ursprünglich nur religiös konnotiert waren, für die Ästhetik adaptiert. Seit den 1960er Jahren fanden auch in der Theatertheorie Begriffe wie *Präsenz*, *Verklärung*, *Epiphanie* oder *Transfiguration* Verwendung, Begriffe, die die Anwesenheit bzw. die Manifestation, die Erscheinung Gottes, d. h. des Heiligen bezeichneten. (vgl. Erika Fischer-Lichte: „Verklärung und/oder Präsenz?“, in: Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration*, München: Fink, 2006, S. 164.)

⁴⁰³ Nicola Suthor: „Einleitung. Körper-trans-Figuration“, in: Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration*, München: Wilhelm Fink, 2006 S. 9.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 8.

einer Adaption des Begriffs für das Theater ein. Die Veränderung oder Erweiterung des Bedeutungsspektrums religiös konnotierter Begriffe über ihre theologische Funktion hinaus kann jedoch zu ihrer Verflachung führen.⁴⁰⁵ Für Theologen und Gläubige ist das Heilige wirklich und Epiphanien und Verklärung sollen diese Wirklichkeit hervorheben. Die Kunst jedoch ist nicht gleichzusetzen mit Wirklichkeit und das Artifizielle, das Unmittelbarkeit erzielen will, bleibt immer in der Künstlichkeit gefangen.⁴⁰⁶

Wie bereits erwähnt lässt sich die Ästhetik des postdramatischen Theaters mit der Ästhetik des Expressionismus der bildenden Kunst vergleichen. Deren Begleiterscheinung ist der Kult um das künstlerische Genie. Dieser vermag das „Undarstellbare“ zu verschlüsseln und dadurch einen Gegenstand zu erschaffen, der mit einem „ihn beseelenden Geist“ sich selber präsentiert.⁴⁰⁷

Ich möchte erinnern: Mimesis ist eine sinnliche Vergegenwärtigung. Vergegenwärtigung ist das Urmotiv für jede künstlerische Betätigung.

Das Idol ist nicht der Körper des Gottes, es ist aber auch mehr als nur eine Darstellung dieses Gottes, mehr als nur sein Bild, denn man glaubt, es sei mit übernatürlichen Kräften ausgestattet: Das Idol lässt den Gott anwesend werden, es bewirkt eine „Vergegenwärtigung“. Es ist nicht der Gott und doch ist der Gott im Idol da – das ist das Paradoxe an ihm. [...] Das Idol ist eigentlich weniger eine Darstellung, eine Widerspiegelung des Wirklichen, als eine Anwesenheit herstellende Maschine.⁴⁰⁸

Das Idol erlaubt die Anteilnahme am Göttlichen ohne unmittelbare Gewährleistung, die für den Menschen eine überwältigende Gefahr darstellen konnte: der direkte Anblick eines Gottes war immer mit einem gewissen Risiko verbunden, man konnte etwa zu Stein erstarren oder wie von einem Blitzschlag getroffen und geblendet werden. Der Anblick der Gottheit war im wörtlichsten Sinne überwältigend und das Idol ermöglichte einen Blick in diese andere Welt.

[...] durch das Idol ist der Gott zwar anwesend, mitsamt seiner anbetungswürdigen, Wunder wirkenden Ausstrahlung, doch in einem

⁴⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 9.

⁴⁰⁶ Vgl. Florian Rötzer: „...und wenn das Licht angeht ist alles vorbei... Bemerkungen zur Konstellation des Heiligen im Neigungswinkel des Realen und Imaginären“, in: Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hg.): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*. Bodenheim: Syndikat, 1997, S 370.

⁴⁰⁷ W. J. Thomas Mitchell: „Repräsentation“, a.a.O., S. 24.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 235.

erträglichen Maß. Er ist nicht von sich aus darin gegenwärtig geworden: Das Idol hat seine Ausstrahlung eingefangen.⁴⁰⁹

Wie ein Bildnis, das für den religiös-kultischen Gebrauch bestimmt ist, kann der im postdramatischen Theater verklärte Körper zu einem Fetisch werden. Dem Fetisch haftet durch die Verwandlung des Symbols in das Symbolisierte etwas Unheimliches an.

Nach E. H. Gombrich kann sich in den Symbolen des religiösen und mystischen Gebrauches „die Unterscheidung zwischen Zeichen und Bild im Symbol aufheben“. Dieses Symbol wird in der Kontemplation als Bild einer transzendentalen Realität aufgefasst.⁴¹⁰

Fasst man die Darbietung des Körpers im postdramatischen Theater als Teil einer expressiven Ästhetik auf, so ist allerdings der Schritt von seiner Idealisierung und Verklärung zu seiner Fetischisierung und Verunheimlichung nicht weit: „Das Modell einer expressiven Ästhetik ist der Fetischismus, der seine heiligen Dinge nicht als Ikone behandelt (d. h. nicht als Abbilder oder Repräsentationen per Ähnlichkeit) und in gewissem Sinne sogar überhaupt nicht als Repräsentationen.“⁴¹¹

Es lässt sich jedoch einwenden, dass der Akt der Präsentation, der den Charakter einer Verklärung hat und in dem der Körper als gleichsam Absolutes zur Schau gestellt wird, dadurch auch wieder eine Funktion der Repräsentation erhält: er repräsentiert die Idee der Präsentation, sozusagen als Repräsentant, als Stellvertreter der Idee des Autors oder der Vorstellung des Regisseurs.⁴¹² So hat also selbst ein stummer, zur Schau gestellter Körper, der sich durch „skulpturale Ästhetik“ kennzeichnet, eine kommunikative und repräsentative Funktion.⁴¹³

⁴⁰⁹ Ebd., S. 236. Von der Auffassung des Kunstwerks als Idol, der Mimesis als Möglichkeit der medialen Vermittlung des Göttlichen, kann man auch ausgehen, um jene Kategorie des Ästhetischen zu beleuchten, die Nietzsche das „Geheimnis“ genannt hat.

⁴¹⁰ Gombrich: *Kunst und Illusion*, a.a.O., S. XXIII.

⁴¹¹ Vgl. Mitchell: „Repräsentation“, a.a.O., S. 24

⁴¹² Wenn wir uns die Struktur der Repräsentation bisher als semiotisches Dreieck vorgestellt haben – wir erinnern uns: „*Repräsentation ist stets von etwas oder jemand, durch etwas oder jemand und für jemand*“ – so wird nun ein Viereck daraus. Es kommt eine vierte Stelle der relationalen Struktur von Repräsentation hinzu: der Urheber der Darstellungsintention. (vgl. Mitchell: „Repräsentation“, a.a.O., S. 18f.)

⁴¹³ Bilder und Statuen hatten z. B. in der Antike auch die Aufgabe, das Göttliche medial zu vermitteln. Die Zeusstatue des Phidias hatte demnach folgende Funktionen: 1) den Göttervater im Kunstwerk darzustellen; 2) über die Götterwelt zu informieren und sie somit zu dokumentieren; und 3) das Göttliche als Idol zu vergegenwärtigen. (vgl. Veyne: „Darstellung, Ausdruck, Werk und Idol.“, a.a.O., S. 235.)

VI. ZUSAMMENFASSUNG

Das Unheimliche ist ein Phänomen, das für die Ästhetik durchaus von Belang ist, sowohl hinsichtlich einer Produktionsästhetik als auch einer Rezeptionsästhetik.

Für erstere stellt das Unheimliche insofern ein interessantes Objekt der Untersuchung dar, weil es mit der Mimesis, der künstlerischen Artikulation in Verbindung gebracht werden kann. Denn Mimesis ist durch Eigenschaften charakterisiert, die dem Unheimlichen zugerechnet werden können. So zeichnen sich nach Sigmund Freud u. a. das Motiv des Doppelgängers, sowie Phänomene, die mit dem Tod oder dem Wahnsinn in Zusammenhang stehen bzw. all das, was durch Wesenszüge des Animismus, der Allmacht der Gedanken, geprägt ist, als Merkmale des Unheimlichen aus. Grundlegend ist dabei die Angst vor dem Ich-Verlust. Durch Mimesis als dem Prinzip der Nachahmung lässt sich sozusagen als Schutz vor dem Tod ein unheimlicher Doppelgänger erzeugen. Auf die Gefahr, die durch Nachahmung entstehen kann bzw. die expressive Kraft, die diese induzieren kann weisen sowohl Platon in der „Politeia“ als auch Antonin Artaud in „Das Theater und sein Double“ hin. Zudem birgt Mimesis auch die Gefahr des Wahnsinns, denn aufgrund der durch Mimesis hervorgerufenen Möglichkeit der Identifikation mit dem Dargestellten kann man sich sozusagen selbst verlieren.

Durch Mimesis lässt sich aber auch eine unheimliche Nähe zum Tod und den Toten herstellen, sei es, um die Angst vor dem Tod dadurch zu bewältigen, indem man sich durch die Darstellung, durch künstlerische Artikulation sozusagen des Todes „bemächtigt“, oder aber, um durch Mimesis eine Verbindung zum Totenreich herzustellen bzw. die Vergangenheit und die Toten wieder „auferstehen“ zu lassen.

Auch Mimesis im Sinne von Darstellung ist durch einen unheimlichen Doppelcharakter gekennzeichnet: durch sie erscheint etwas und bleibt auch gleichzeitig verborgen. Die Darstellung kennzeichnet sich so durch eine Unmöglichkeit der Vergegenwärtigung und durch eine Art Präsenz im Verschwinden, was als das „Gespenstische der Repräsentation“ aufgefasst werden kann.

Aber auch für die Ästhetik im Sinne einer Rezeptionsästhetik ist das Unheimliche von Interesse. Denn es wirkt und erscheint auf eine besondere Weise und kann dadurch ästhetisch erfahren werden.

So kann das Unheimliche als ästhetische Kategorie aufgefasst werden. Dabei kann es einerseits dem Schreckenerregenden zugerechnet werden, sozusagen als eine Art retardierendes und spannungssteigerndes Moment des Schreckens, als eine Phase, die zum Schrecken führt („Erwartungsangst“) und gleichermaßen als eine gemilderte Form des Grauens. Andererseits kann das Unheimliche als eigenständige ästhetische Kategorie aufgefasst werden, wobei es dann von den Phänomenen Angst, Furcht und Schrecken abzugrenzen ist. Dieser Aufgabe nachzukommen erfordert sowohl eine psychologische als auch eine affektästhetische Differenzierung und konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht bewerkstelligt werden. Allerdings konnten durch das Aufzeigen von Gemeinsamkeiten und Differenzen des Unheimlichen mit anderen ästhetischen Phänomenen Charakteristika herausgearbeitet werden: Das Unheimliche kennzeichnet sich dadurch, dass es überwältigt und sprachlos macht. Diese Eigenschaft rückt es in die Nähe des Erhabenen und Heiligen. Das, was das Unheimliche von diesen unterscheidet ist, dass in ihm weniger Furcht oder Schrecken als Angst zur Wirkung kommt. Während beim Erhabenen der Schrecken aufgelöst und so kathartisch wirksam werden kann, bleibt beim Unheimlichen die „Auflösung“ aus: was bleibt und wirkt sind Verstörung, Befremdung und Orientierungslosigkeit. Ob und wie dieses Gefühl der Verunsicherung, der Verwirrung in eine Theorie der Katharsis integriert werden kann, wäre zu untersuchen. Das konnte diese Arbeit nicht leisten, dennoch hoffe ich, einige Ansatzpunkte dafür gegeben zu haben.

Gerade jene intellektuelle Unsicherheit, die dem Unheimlichen zu Grunde liegt, wird in weiten Bereichen der Kunst provoziert und gefordert, so etwa im Expressionismus, Surrealismus, Futurismus, der Performancekunst und dem postdramatischen Theater.

Wie diese Wirkungen des Unheimlichen in der Ästhetik des postdramatischen Theaters zur Geltung kommen, habe ich versucht, anhand des Phänomens der Zurschaustellung des Körpers, durch die selbiger zu einer Art Artefakt transformiert wird, darzulegen. Nicht zuletzt der häufig von Theatertheoretikern verwendete Begriff der *Epiphanie* erweckt Assoziationen mit dem Unheimlichen als einem Übernatürlichen oder Unerklärlichen.

Es kann angenommen werden, dass das Unheimliche nicht zuletzt durch Verstörung, Befremdung und Verunsicherung in der Gegenwartsästhetik wirksam ist.

Der Eingang religiöser Begriffe in gegenwärtige Texte zum Theater zeugt davon, dass in der Ästhetik des modernen Theaters die Diskussion um das Erhabene im Sinne von Heideggers „deinon“, dem Unheimlichen, wach geblieben ist. Gleichzeitig kann die

Verwendung solcher Begriffe als ein Indiz der Verunsicherung oder der Verklärung aufgefasst werden, die die Unzulänglichkeit „profaner“ Begriffe für Artikulationsmodi, die gewohnte Wahrnehmungsstrukturen durchbrechen, belegt. Vielleicht legt gerade die Schwierigkeit, dasjenige, was im postdramatischen Theater gesehen wird, zu benennen, Zeugnis davon ab, dass hier das Unheimliche in Form eines Unaussprechlichen und Unbenennbaren zur Wirkung kommt.

VII. BIBLIOGRAPHIE

- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1994 (UB.7828)
- Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln: DuMont, 1996
- Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer, 1969
- Assmann, Jan: *Die Schrecken des Erhabenen*,
auf:http://www.festspielfreunde.at/deutsch/dialoge2007/dia02_assmann.pdf
- ders.: „Friedrich Schiller und das Erhabene“, in ders. (Hg.): *Carl Leonhard Reinhold: Die Hebräischen Mysierien oder die älteste religiöse Freymaurerey*. Neckargemünd: Edition Mnemosyne, 2001, S. 184-199.
- Assmann, Peter (Hg.): *Die andere Seite der Wirklichkeit: ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen*. Salzburg/Wien: Residenz Verlag, 1995
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen und Basel: Francke, 1946
- Balme, Christopher: „Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater“, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München: Wilhelm Fink, 2002, S. 349-364
- Barck, Karlheinz: *Ästhetische Grundbegriffe*; historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 6, Stuttgart: Metzler, 2005
- Begemann, Christian: *Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung: zu Literatur und Bewusstseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink, 2001
- ders.: „Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Portrait in der frühen Neuzeit.“, in: Belting, Hans; Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München: Fink, 2002, S. 29-52
- Boehm, Gottfried: „Bild und Zeit“, in: Hannelore Paflik (Hg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim: VCH, 1987, S. 1-23
- ders.: „Augenblick und Ewigkeit. Bemerkungen zur Zeiterfahrung in der Kunst der Moderne“, in: Willem van Reijen (Hg.): *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 109-123
- Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink, 2001
- Bohrer, Karl Heinz: *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994
- ders.: *Die Ästhetik des Schreckens*. München, Wien: Hanser, 1978
- ders.: *Plötzlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Backwell, 1987
- Burkert, Walter: *Antike Mysierien. Funktionen und Gehalt*. München: Beck, 1994

- Cixous, Hélène: „Die Fiktion und ihre Geister. Eine Lektüre von Freuds *Das Unheimliche*“, in: Klaus Herding (Hg.): *Orte des Unheimlichen: die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, S. 37-59
- Därman, Iris: *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*. München: Fink, 1995
- Dolar, Mladen: „The Aesthetics of The Uncanny“, in: *Mesotes. Zeitschrift für philosophischen Ost-West-Dialog*. 3/1991, S. 51-66
- Feldmann, Harald: *Mimesis und Wirklichkeit*. München: Fink, 1988
- Fischer-Lichte, Erika: „Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie“, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung*. Tübingen und Basel: Francke, 2001, S. 11-25
- dies.: „Performativität und Ereignis“, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umatham, Matthias Warstadt (Hg.): *Performativität und Ereignis*, Tübingen und Basel: A. Francke, 2003, S. 11-37
- dies.: „Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen“, in: Jens Kertscher, Dieter Mersch (Hg.): *Performativität und Praxis*. München: Fink, 2003, S. 97-111
- dies.: „Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung“, in: Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 138-161
- dies.: „Zuschauen als Ansteckung.“ In: Miriam Schaub, Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S. 35-50
- dies.: „Verklärung und/oder Präsenz?“, in: Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration*, München: Fink, 2006, S. 163-182
- Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“, in: *Sigmund Freud: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993
- ders.: „Studien über Hysterie“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Anna Freud. Bd.1,(Werke aus den Jahren 1892-1899), Frankfurt am Main: Fischer, 1999, S. 75-312
- ders.: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Mit einer Einleitung von Mario Erdheim. Frankfurt am Main: Fischer, 2002
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Schriften zur Naturwissenschaft. Auswahl*. Hg. von Michael Böhler, Stuttgart: Reclam, 1990
- Gombrich, E. H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Berlin: Phaidon, 2002
- Grunenberg, Christoph: „Leben in einem toten Zirkus. Das Spektakel des Realen“, in: Christoph Grunenberg (Hg.): *The Uncanny by Mike Kelley*. [Katalog zur Ausstellung „Das Unheimliche“ von Mike Kelley im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 15. Juli – 31. Oktober 2004] Köln: König, 2004, S. A57-A66
- Gumbrecht, Hans Ulrich: „Epiphanien“, in: Joachim Küpper, Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 203-222

- Hart Nibbrig, Christiaan L.: „Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgeschmack“, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 7-14
- Hauskeller, Michael: *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*. Berlin: Akademie Verlag, 1995
- Heidegger, Martin: Gesamtausgabe, Abt. II, Bd. 53 (*Hölderlins Hymne „Der Ister“*), Frankfurt/Main: Klostermann, 1984
- ders.: *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 2001
- Hertz, Neil: „Freud and the ‚Sandman‘“, in: Josué V. Hatari (Hg.): *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralistic Criticism*, Ithaca/ New York: Methuen & Co., 1979, S. 296-321
- Jentsch, Ernst: „Zur Psychologie des Unheimlichen“, in: *Psychiatrisch – Neurologische Wochenschrift*. Halle: Marhold, 1906, Nr. 22, S. 195-198 und Nr. 23, S. 203-205.
- Kamper, Dietmar; Christoph Wulf (Hg.): *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982
- ders.: „Das Ereignis und die Ekstasen der Zeit“, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*. Bodenheim: Syndikat, 1997, S. 664-674
- Kluge, Alexander; Heiner Müller: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge*. Hamburg: Rotbuch, 1996
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe in zwölf Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Bd. X
- Koller, Hermann: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern: A. Francke, 1954
- Kommerell, Max: *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1970
- Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990
- Lehmann, Hans-Thies: „Das Erhabene ist das Unheimliche“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 43. Jahrgang, Heft 9/10, (1989)
- ders.: *Theater und Mythos: die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler, 1991
- ders.: „Die Gegenwart des Theaters“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (Hg.): *Transformationen – Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit, 1999, S. 13-26
- ders.: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2001
- Liotard, Jean-François: „Das Erhabene und die Avantgarde“, in: Peter Engelmann (Hg.): *Das Inhumane: Plaudereien über die Zeit. Jean François Lyotard*. Aus dem Franz. von Christine Pries, Wien: Passagen, 2001, S. 107-125
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart: Reclam, 2006
- Liessmann, Konrad Paul: *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*. Wien: Facultas, 2004
- Masschelein, Anneleen: „Unheimlich/das Unheimliche“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 6, Stuttgart: Metzler, 2005, S. 241-260
- dies.: „A Homeless Concept. Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture“, in: *Image and Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*. <http://www.imageandnarrative.be/uncanny/uncanny.htm>, letzter Zugriff am 27.09.2008.

- Mersch, Dieter.: „Einleitung: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens“, in: Dieter Mersch (Hg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München: Wilhelm Fink, 2003, S. 9-49
- Metscher, Thomas: „Ästhetik und Mimesis“, in: Thomas Metscher, Wolfgang und Heidi Beutin, Volker Schürmann, Gerhard Wagner (Hg.): *Mimesis und Ausdruck*. Köln: Dinter, 1999, S. 9-109
- Mitchell, W. J. Thomas: „Repräsentation“, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 17-33
- Moller, Lis: „The Uncanny as Problem of Reading“, in: *The Freudian Reading. Analytical and Fictional Constructions*. University of Pennsylvania Press, 1991, S. 111-140
- Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Berlin: Diaphanes, 2003
- Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*. Neuauflage nach dem Text der 2. Aufl., 2 Bd., Leipzig 1886, München: Goldmann, 1999
- Otto, Rudolf: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: Beck, 1958
- Pfaller, Robert: „Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische. Die ästhetischen Effekte des Gedankenexperiments.“ in: Thomas Macho; Annette Wunschel (Hg.): *Science Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004, S. 265-286.
- ders.: *Das vertraute Fremde, das Unheimliche, das Komische. Die ästhetischen Effekte des Gedankenexperiments*. Unveröffentlichter Langfassung des Aufsatzes.
- Platon: *Der Staat. Politeia*. Griechisch-deutsch, übers. v. Rüdiger Rufener, u. Mitarbeit von Thomas A. Szlezák. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, 2000 (Sammlung Tusculum)
- Pross, Caroline; Gerald Wildgruber: „Mimik im Spiegel der Sprache“, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung*. Tübingen und Basel: Francke, 2001, S. 53-73
- Rank, Otto: „Der Doppelgänger“, in: Sigmund Freud (Hg.): *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 3. Jg. (1914) 2, S. 97-164
- Roselt, Jens: „Vom Affekt zum Effekt – Schauspielkultur und Popkultur.“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (Hg.): *Transformationen – Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit, 1999, S. 111-120
- Rötzer, Florian: „Von der Darstellung zum Ereignis. Spekulative Bemerkungen“, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, S. 49-79
- ders.: „...und wenn das Licht angeht ist alles vorbei... Bemerkungen zur Konstellation des Heiligen im Neigungswinkel des Realen und Imaginären.“, in: Dietmar Kamper; Christoph Wulf (Hg.): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*. Bodenheim: Syndikat, 1997, S. 368-386
- Schaub, Mirjam; Nicola Suthor: „Einleitung“, in: Mirjam Schaub, Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S. 9-19
- Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Band 5, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München: Hanser, 1975,
- Schlesier, Renate: „Das Heilige, das Unheimliche, das Unmenschliche“, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*. Nachdruck. Bodenheim: Syndikat, 1997, S. 99-113

- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Band 1. Stuttgart: Reclam, 1997
- Schulz, Martin: „Körper sehen – Körper haben? Fragen der bildlichen Repräsentation“, in: Hans Belting, Dietmar Kamper, Martin Schulz (Hg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München: Wilhelm Fink, 2002, S. 1-25
- Seel, Martin: *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991
- ders.: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003
- Simon, Gérard: *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*. Aus dem Französischen von Heinz Jatho. München: Wilhelm Fink, 1992
- Suthor, Nicola: „Einleitung. Körper-trans-Figuration“, in: Nicola Suthor, Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration*, München: Wilhelm Fink, 2006, S. 7-16
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Hanser, 1972
- Veyne, Paul: „Darstellung, Ausdruck, Werk und Idol“, in: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994, 229-244
- Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: Fink, 2004
- Weber, Samuel: *Freud-Legende. Vier Analysen zum psychoanalytischen Denken*. Wien: Passagen-Verlag, 2002
- Weber, Samuel: Excerpt from the introduction to the *The Legend of Freud*: Stanford University Press, 1999, <http://www.hydra.umn.edu/weber/legend.html>
- Welchman, John C.: *Das Unheimliche in der visuellen Kultur*, in: Christoph Grunenberg (Hg.): *The Uncanny by Mike Kelley*. [Katalog zur Ausstellung „Das Unheimliche“ von Mike Kelley im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 15. Juli – 31. Oktober 2004] Köln: König, 2004, S. A33-A55
- Wimmer, Michael : „Das Andere als Spur des Heiligen“, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.): *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne*. Nachdruck. Bodenheim: Syndikat, 1997, S. 338-355
- Wulf, Christoph: „Mimesis“, in: Gunter Gebauer, Dietmar Kamper, Dieter Lenzen, Gert Mattenklott, Christoph Wulf, Konrad Wünsche (Hg.): *Historische Anthropologie. Zum Problem der Humanwissenschaften heute oder Versuche einer Neubegründung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, S. 83-125

VIII. ABSTRACT

Diese Arbeit widmet sich der Frage, welche Bedeutung das Unheimliche für die Ästhetik hat, besonders für den Bereich des Theaters: Sie soll beleuchten, auf welche Weise das Unheimliche mit der künstlerischen Artikulation, die ich als Mimesis bezeichne, und dem Theater in Verbindung steht.

Folgende Fragestellungen bilden den Ausgangspunkt dieser Arbeit: Durch welche Wesensmerkmale muss sich eine Ästhetik des Unheimlichen auszeichnen? Welche Abgrenzungen und Parallelfindungen kennzeichnen sie und inwiefern kann sie auf das postdramatische Theater angewendet werden?

Dabei soll sowohl die Unheimlichkeit als Manifestation des Unheimlichen in als unheimlich geltenden Phänomenen als auch das Unheimliche als ästhetische Kategorie behandelt werden. So lässt sich das Unheimliche sowohl als ein für die Produktionsästhetik als auch für die Rezeptionsästhetik relevantes Phänomen bezeichnen.

Bei der Bestimmung der Unheimlichkeit der Mimesis kommen einige von Sigmund Freud in seinem Aufsatz „Das Unheimliche“ (1919) ausgeführten Motive des Unheimlichen zur Anwendung, um das Prinzip der Mimesis, nämlich sowohl im Sinne von Darstellung, als auch von Nachahmung, als ein wesentlich Unheimliches auszuweisen.

Hinsichtlich der Bedeutung des Unheimlichen für die Rezeptionsästhetik liegt das Hauptaugenmerk auf seiner Wirkung und seiner Erfahrung. Durch das Aufzeigen von Gemeinsamkeiten und Differenzen des Unheimlichen mit und von den „verwandten“ Kategorien wie dem Erhabenen und dem Heiligen und in Abgrenzung zu den Phänomenen Angst, Furcht und Schrecken sollen die Wesensmerkmale des Unheimlichen als einer autonomen ästhetischen Kategorie herausgearbeitet werden.

Die Funktionen und die Wirksamkeit des Unheimlichen in der Ästhetik des Gegenwartstheaters soll anhand der Praxis der Zurschaustellung des Körpers im postdramatischen Theater dargelegt werden.

IX. CURRICULUM VITAE

Marina Gschmeidler, geb. 1970 in Wien, Zweitsprache Ungarisch, Matura in Wien (BG Wien IX, Wasag., humanistischer Zweig). Einige Semester Studium der Veterinärmedizin und Biochemie, nach mehrjähriger Berufstätigkeit Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit der Fächerkombination Philosophie/Ungarische Literaturwissenschaft als Zweitfach. Absolvierung diverser Praktika, u. a. im Bereich Stummfilmrestauration, Drehbuch und Dramaturgie sowie Tätigkeit als Übersetzerin (ungarisch/deutsch,) einjähriger Studienaufenthalt in Hamburg im Rahmen eines Studienaustauschprogramms. Seit 2003 Mutter einer Tochter sowie Mitbegründerin und Geschäftsführerin eine EDV-Dienstleistungs- GmbH.