

Katharsis: ein Manifest für das Theater?

von Artak Grigorjan (Wien) und Allan Janik (Innsbruck)

Die Krise des Theaters

Unser Ausgangspunkt ist folgender: Das Theater befindet sich in einer Krise. In einem gewissen Sinn ist Theater immer in einer Krise. Da das Theater auf nichts anderes zielt, als das menschliche Leben in all seiner Komplexität und Widersprüchlichkeit zu beleuchten, sollte uns also nicht überraschen, daß das Theater kontinuierlich in Phasen der Krise eintritt, genauso wie unser Leben, weil das Leben sich in permanenter Veränderung befindet. Daraus folgt, daß die Krise des Theaters eng verbunden ist mit der Krise der Gesellschaft.

Theaterkrise könnte man als eine Art Sackgasse bezeichnen, die uns verwirrt und uns dadurch drängt, innezuhalten, um über unseren Weg nachzudenken. Das Paradoxon liegt darin, daß eine Sackgasse den Weg weiter versperrt, aber gleichzeitig uns daran erinnert, daß Fortschritt nicht ausschließlich und/oder zwangsläufig aus Vorwärtsbewegung besteht. Den Ausweg aus der Sackgasse zu finden, impliziert immer, denselben Weg vielleicht sogar bis zum Ursprung zurückzugehen, um, mit der Erfahrung der Krise, den neuen Weg herauszufinden. Also ist es nicht vergebens, daß das Theater häufig in die Antike zurück greift, um sich neu zu orientieren.

Unser Vorschlag ist, den Weg ‚vorwärts‘ für das Theater anhand einer Neubewertung der Katharsis und ihrer Rolle im Theater zu suchen.

Die entscheidende Charakteristik der gegenwärtigen Theatermisere ist die Tatsache, daß das Theater einen ungeheuren Reichtum an technischen Möglichkeiten zur Verfügung hat, was zu einer Situation geführt hat, in der das Theater die Tendenz entwickelt hat, die Ziele aus dem Blickfeld zu verlieren.

Es ist das grundlegende Ziel unserer Kunst, das innere Leben der handelnden Personen eines Stückes zu erforschen und dieses Leben auf der Bühne künstlerisch zu gestalten. (Konstantin S. Stanislavskij)

Die Perfektionierung der technischen Mittel (Bühne, Regie, Licht etc.) ist in den Vordergrund gerückt, anstatt den lebendigen Menschen in seiner Widersprüchlichkeit zu erforschen. Das Theater gibt sich zufrieden damit, ein reines Spektakel geworden zu sein. Diese Problematik wird immer wieder in den großen internationalen Theaterfestivals repräsentiert.

Anstatt die Theaterbesucher durch eine herausfordernde emotionale Konfrontation mit einigen Aspekten der Realität, die wir entweder vermeiden wollten oder vielleicht auch unfähig waren, sie wahrzunehmen, zu provozieren – wodurch letztendlich auch ein entlastendes Erkennen von quälenden Problemen möglich wäre –, begnügt sich das Theater damit, uns zu unterhalten, wenn auch auf Wegen und in Formen, die geistreich oder auch manchmal genial erscheinen.

Das Theater leidet heute zum großen Teil unter der noch nicht ganz wahrgenommenen Last seiner eigenen instrumentellen Kompetenz in allen seinen Bereichen. Im Zeitalter der Technik hat es sich das Theater, wie die Gesellschaft im allgemeinen, erlaubt, von der Technik dominiert zu werden.

Das Theater ist von der Frage, wie man gestaltet, besessen und kann kaum die Frage stellen: Was spielt man? Hier ist gemeint die provokante Frage, *warum* und *wozu* wir *ausgerechnet* dieses Stück heute spielen. Zwar stellt sich selbstverständlich jedes Theater diese Frage, aber es bleibt doch offen, ob diese Frage bezogen auf die heutige Krise des Theaters und der Gesellschaft gründlich genug behandelt wird. Die Antwort auf diese Frage kann nicht in dem tatsächlichen Mangel an guten zeitgenössischen Stücken liegen. Diese instrumentale Denkweise ist die gängige unter Schauspielern und Regisseuren. Aber sie ist auch typisch geworden für Dramatiker und Publikum in ihrer Sensationserwartung und Erfüllung in Form vokaler Pyrotechnik, falschem schauspielerischen Pathos oder spektakulärer Bühnentechnik. Diese Besessenheit von Mitteln, die (an sich) selbstverständlich notwendig sind, auf Kosten der Zwecke, scheint uns eine Last zu sein – eine Last, die wie die Krankheit Krebs sehr effektiv tötet, bevor sie schmerzvoll wahrgenommen wird. Dies ist die Besonderheit der erwähnten Problematik.

Das Theater ist die Kommunikation von Gefühlen

Unser Ziel ist es, die Streitfrage zu erheben, ob sich das Theater auf bloß rein brillante Vorstellungen seitens der Schauspieler, blendende Inszenierungen seitens der Regisseure oder emotionale Beglückung des Publikums reduzieren lässt. Wir beabsichtigen nicht, Kriterien zu entwickeln, womit man ‚wahres‘ von ‚falschem‘ Theater unterscheidet oder eine Theorie über ‚das Wesen des Theaters‘ zu entwickeln. Wir wollen die fundamentale Frage der Ästhetik aufstellen: ob wir *Schein* und *Sein*, bezogen auf das Theater, voneinander unterscheiden oder unterscheiden wollen. Wenn wir diese Frage gestellt haben, müssen wir auch die Frage stellen, *was der Unterschied zwischen echter emotionaler Konfrontation im Theater und bloßer Unterhaltung ist.*

Was erhebt das Theater über das Niveau der bloßen Unterhaltung, des bloßen Spektakels oder der Kultivierung der Form als Eigenzweck, und was verleiht dem Theater eine kraftvolle kulturelle Potenz? Unsere Behauptung ist so alt wie die altgriechische Tragödie: *es sei dem Theater möglich, ein Forum für die kritische Auseinandersetzung mit unseren eigenen Werten und Gefühlen zu werden* und uns durch emotionalen Austausch zu Katharsis zu führen. Dadurch wird es dem Theater möglich sein, seine gesellschaftliche Funktion zurückzuerobern. Diese Funktion ist selbstverständlich eine politisch-ethische, religiös-spirituelle, ohne daß sie ideologisch oder parteiisch ist.

Permanent sind wir mit der Frage konfrontiert: Warum sollten wir uns so und nicht anders verhalten? Die Wahl ist keine Sache der ‚rationalen Entscheidung‘, wie sie z. B. von Wissenschaftlern verstanden wird, sondern eine Auseinandersetzung mit unseren Gefühlen, unseren Empfindungen.

Wir behaupten weiter, daß das Theater von jeher die Befreiung der Gefühle, d. h. etwas sowohl Religiös-Spirituelles als auch Politisch-Ethisches angestrebt hat: die Katharsis. Uns geht es nicht um die Frage, ob Katharsis ausschließlich dem Theater gehört, sondern um die Behauptung, daß Katharsis dem Theater wesentliche Bedeutung gibt. Weiter behaupten wir, daß unsere heutige Besessenheit und Präokkupation mit Technik die Verwirklichung dieses Ziels systematisch verhindert, anstatt es zu ermöglichen. Es stellt sich also die Frage, ob sich das Theater wirklich damit beschäftigt, wie es die wunderbare Technik, die uns heute zur Verfügung steht, sinnvoll zugunsten des emotionalen Austauschs nützen kann. Unsere Diskussion beruht auf zwei Annahmen.

Unsere erste Annahme lautet, daß Pseudo-Theatralik, sei es in Form eines monumentalen Spektakels oder eines sentimental Amusements, eine Verfälschung des Theaters ist. Unser Ausgangspunkt ist eine versuchsweise Charakterisierung des Theaters als einer Form der Kommunikation, die auf der Basis der tieferen Empfindungen stattfindet. Diese werden durch die Wirkung eines Stückes, mittels emotionaler Erlebnisse des Schauspielers in der Rolle, ausgelöst.

Die Art der Kommunikation, die wir Theater nennen, zieht eine emotionale Kraft nach sich, die im wesentlichen anders ist als die Art der Kommunikation, die wir zum Beispiel durch die Leinwand oder den Bildschirm erfahren. Es ist genau diese emotionale Aufladung in der *vollständigen theatralischen Kommunikation anhand der Konfrontation mit den leibhaftigen und in diesem Augenblick erlebten Gefühlen des anderen (des Schauspielers)*, die das Theater so wichtig macht, und zwar sowohl ästhetisch als auch epistemologisch. Es ist unumstritten, daß es kein Theater geben kann, in dem es keine Vermittlung der Gefühle gibt. *Gibt es aber keine tiefere emotionale Konfrontation (in jeglichem Genre), dann gibt es auch im tieferen Sinn kein Theater, sondern nur Show.*

Unsere zweite Annahme ist also, daß emotionale Erfahrung eine Art Erkenntnis sei. Als solche sind Emotion und Kognition auf intime Weise miteinander verbunden und in der theatralischen Kommunikation fast identisch. Die genaue Beziehung oder Wechselwirkung zwischen Emotion und Kognition ist im Detail noch nicht entschlüsselt, allerdings besteht Klarheit darüber, daß zwischen den unterschiedlichen Gehirnbereichen zahlreiche Feedbackschleifen und Regelkreissysteme existieren. Lange vor den wissenschaftlichen Erkenntnissen der Gehirnphysiologie untersuchte bereits Stanislavskij während seiner Forschungsarbeit zur Psychologie des Schauspielens die „Logik der Gefühle“, wie er sie genannt hat. Stanislavskij hat beobachtet, daß jeder Gedanke einen entsprechenden emotionalen Zustand hervorruft und jeder emotionale Zustand einen bestimmten kognitiven Inhalt besitzt.

Die politisch-ethische und religiös-spirituelle Bedeutung des Theaters hängt damit zusammen, daß das Theater sowohl unsere kognitive Fähigkeit anhand der Emotionen als auch unsere emotionale Sphäre durch die Kognition erreicht. Theater kann also Gedanken und Gefühle in Bewegung setzen und durch die daraus entstehende Konfrontation eine Veränderung im Zuschauer bewirken, d. h. zu Katharsis führen.

Uns drängen die Gefühle zur äußersten Anspannung der Vernunft, und die Vernunft reinigt unsere Gefühle. (Bertolt Brecht)

Aber wenn das, was kommuniziert wird, nur unsere Vor-Urteile befriedigt, indem es das bestätigt, *was* wir sowieso schon *wissen*, *was* wir sowieso *fühlen*, und *wie* wir sowieso schon *sind*, d. h. uns in unseren Konventionen und unserem idiomatischen Verhalten bestätigt, dann heißt es doch, daß Konfrontation – und daraus folgende Kommunikation – im tieferen Sinn nicht stattgefunden hat. Das ist die reine Bestätigung unserer Vor-Urteile. Bestätigung entwertet das Theater: Was bestätigt, kann nur Show sein, die uns amüsieren und unter-halten, aber nie bewegen (in Bewegung setzen) kann. Aus diesem Grund ist das Klischee, das Idiomatische, der Tod der vollständigen theatralischen Kommunikation.

Die theatralische Kommunikation hingegen ist tatsächlich etwas, das uns aus bestimmten Tendenzen des Solipsismus und der Selbstabkapselung herausreißt. Wenn solche Kommunikation während einer Vorstellung wirklich stattfindet, dann ist sicherlich der Zuschauer noch einige Zeit mit der Aufführung beschäftigt, d.h. der kathartische Prozeß findet auch außerhalb des Theaters statt. Wenn das Theater sein volles Potential für echte Konfrontation realisieren möchte, muss es sich der Frage des Inhalts und seiner adäquaten Wirkung ernsthaft stellen. Es genügt nicht, wenn das Theater nur Erkenntnisse der Wirklichkeit vermittelt. Es soll bei dem Publikum die Lust an der Veränderung der Realität in Bewegung setzen, sei es im individuellen Bereich oder im sozialen Umfeld.

Wenn ein Stück uns nicht aus dem Gleichgewicht bringt, war der Abend aus dem Gleichgewicht. (Peter Brook)

Katharsis

Katharsis ist ein kritischer Moment intensiven Fühlens, der uns emotional von unserer Beschäftigung mit uns selbst (im extremen Fall mit einer solipsistischen Selbstabkapselung) befreit. Katharsis entsteht durch das Eintreten der Emotionen des Zuschauers in einen Dialog mit den Emotionen des Schauspielers auf der Bühne.

Es ist wichtig zu betonen, daß wir, obwohl unser ästhetischer Standpunkt in einem breiteren Sinn aristotelisch ist, dennoch beanspruchen, die aristotelische Sicht weiter zu entwickeln. Daß *die kathartische emotionale Intensität* sich in einer endlosen Anzahl von Formen ausdrücken läßt, erklärt die Unzulänglichkeit jeder Definition oder Theorie, die die Katharsis ein für alle Mal klar und spezifisch festnageln würde. Die Voraussetzung der kathartischen Aufklärung des Zuschauers ist emotionale Konfrontation, die durch glaubhafte Darstellung der Geschehnisse auf der Bühne und durch eine klare Auffassung über die Ziele und Zwecke der Inszenierung initiiert wird.

Man sollte von Katharsis im mehrfachen Sinne sprechen – tatsächlich hat alles, was das Theater betrifft, ein kathartisches Moment:

- Erstens bezieht sich Katharsis auf die Figuren in ihren jeweiligen Entwicklungen durch die Beziehung miteinander und die Geschehnisse im Stück.
- Zweitens entsteht Katharsis in den Schauspielern in bezug auf die Rolle, die sie spielen.
- Drittens bezieht sich Katharsis auf das Publikum durch den Inhalt des Stückes (unmittelbar durch den Text des Autors).
- Viertens entsteht Katharsis beim Publikum durch die Art der Vermittlung des Stückes durch die Regie und die Schauspielkunst (inklusive Bühnenbild, Licht, Musik etc.).
- Schließlich entsteht Katharsis in der Wechselwirkung zwischen den Schauspielern und dem Publikum (sowohl in der Tragödie als auch in der Komödie).

Obwohl unser Thema hauptsächlich die Erläuterung der Katharsis hinsichtlich des Publikums ist, haben wir die anderen Formen erwähnt, weil alle letzten Endes aufeinander bezogen und mit der Wirkung auf das Publikum verknüpft sind. Sollte unsere Betonung auf Katharsis, deren Grundbedeutung Reinigung ist, moralisch scheinen, so wollen wir nun die sehr wichtige Tatsache des religiösen Charakters der Katharsis bezogen auf das Theater reflektieren, vor allem unter dem Aspekt, daß wir alle in einem weiteren Sinne als Glaubende das Theater betreten – in dem Glauben, dort etwas Bewegendes und Wertvolles zu finden.

Wir sind von Anfang an bereit, an alles, was uns die Bühne bietet, uneingeschränkt zu glauben, und werden oft enttäuscht in unserem Glauben, wenn wir erleben und erfahren, daß die Bühne selbst nicht an das glaubt, was sie uns vermittelt. Allerdings ziehen wir oft eine unkritische Zustimmung dem Gewahrwerden der schmerzlichen Enttäuschung vor.

Wir wagen es zu behaupten, daß Theaterbesucher die Katharsis erwarten, ob sie sich dessen bewußt sind oder nicht (die Idee, daß wir also mehr Probleme in uns tragen als die, deren wir uns explizit bewußt sind, ist hier ausschlaggebend). Theatermacher vergessen häufig, daß der normale Theaterbesucher ins Theater geht wie ein neugieriger, erfahrungsgieriger Student in die Vorlesung: gierig auf die angebotenen Erkenntnisse/Phänomene und bereit, ihnen seine volle Aufmerksamkeit zu widmen.

Hier ist die Frage zu erheben: gehen die Theatermacher verantwortlich genug mit dem vom Publikum geschenkten Glauben um (eine sowieso seltene Gabe in unserer Gesellschaft)? Antwortet das Theater adäquat auf die Anforderungen, die das Publikum stillschweigend (sich zum Teil nicht einmal dieser Anforderungen bewußt) stellt? Es ist also noch einmal wichtig, hier zu wiederholen, daß unsere ganze Argumentation von der Annahme abhängt, daß es auch möglich ist, genuine Anforderungen zu stellen und auch Probleme zu haben, deren wir uns nicht explizit bewußt sind.

Reinigung, Befreiung, Entlastung und Heilung

Das Wort Katharsis hat einige eng miteinander verbundene, aber keineswegs identische Bedeutungen. Katharsis trägt die Bedeutung eines intensiven emotionalen Erlebnisses, das durch das Auftreten einer Konfrontation reinigen, befreien, entlasten und auch heilen kann. Bei näherer Betrachtung können wir zwischen religiösen, politischen, psychologischen und medizinischen Aspekten der Katharsis unterscheiden:

- Im religiös-spirituellen Sinn bezieht sich Katharsis auf die Reinigung von Schuld.
- Politisch-ethisch gesehen hat Katharsis eine Befreiung von einer Art Fessel oder Unfreiheit zur Folge.
- Psychologisch gesehen ist sie die Entlastung der Bürde einer Seizierung.
- Aus medizinischer Sicht bezieht sie sich auf die Heilung einer Erkrankung, z.B. einer Krankheit psychosomatischen Charakters.

Es sollte klar sein, daß diese Ausdrücke jeweils in einem spezifischen Sinne zu verwenden sind und nicht gänzlich in Übereinstimmung mit dem Alltagsgebrauch stehen. Religion zum Beispiel bezieht sich eher auf unser spirituelles Wohlergehen im Sinne von „die Welt richtig zu sehen“ (Wittgenstein) als auf Angelegenheiten des Kultus, während Politik sich auf radikale Veränderungen in unserem Verhalten bezieht. Das Erlebnis einer echten Katharsis im Theater kann dem Besucher insofern ein völlig neues Leben bescheren, als es seine aufgestauten Emotionen entbindet. Ein nicht geringer Teil der Bedeutung des genuinen Theaters für die Geisteswissenschaften besteht darin, daß die Katharsis die religiösen, politischen, medizinischen und psychologischen Aspekte menschlicher Erfahrung wieder in ihrer ursprünglichen emotionalen Einheit vereint, die aus verschiedenen Gründen (denen hier nachzugehen zu komplex und kompliziert wäre) radikal auseinandergebrochen ist.

Zu erwähnen in diesem Zusammenhang ist Wittgensteins Ausgangspunkt in seiner späten Philosophie: der Philosoph muß die Sprache vereinfachen, um die Vielfalt ihrer Funktionen klarzumachen. Diese Vielfalt der Sprache ist genau das, was menschliche Erfahrung schwer durchschaubar macht. Daher mußte der Philosoph, ähnlich dem Geowissenschaftler mit seinen Querschnitten, die Sprache in simplifizierte „Sprachspiele“ aufteilen, um die Sprache zu analysieren. Und wie wir von den Stanislavskijschen Entdeckungen des schöpferischen Prozesses wissen: auseinandernehmend analysieren und dann wieder zusammenführen, um den schöpferischen Prozeß vom Dilettantismus zu befreien.

Für unsere Argumentation ist es wichtig, daß wir weder die klassisch-modernistische Zerstückelung des Wissens akzeptieren noch seine postmoderne Negation. Wir wollen vielmehr die Notwendigkeit der Wiederherstellung menschlichen Erlebens im Theater sehen. Mit Aristoteles bestehen wir darauf, daß „die Kunst die Natur nachahmt“.

Stanislawskij hat uns genau dargelegt, wie kompliziert und komplex es ist, betreffend der Tiefe und Ganzheitlichkeit der menschlichen Natur, eine authentische/glaubhafte ‚Imitation‘ in der darstellenden Kunst zu produzieren.

Die Kunst, und vor allem das Theater, hat Zugang zu diesen Tiefen der menschlichen Natur, weil sie die Kraft hat, uns emotional tief zu bewegen. Es entsteht oft die Frage: Soll die Kunst uns begeistern oder ergriffen machen? Die Fragestellung ist von vornherein ausgrenzend. Ein Werk ist dann ein Kunstwerk, wenn es uns durch die kunstvolle Vermittlung der Phänomene *begeistert*, *ergreift* und *bewegt*. Und keine andere Kunst ist in diesem Sinne mächtiger als das Theater, weil wir nur im Theater mit den Emotionen lebender Personen in all ihrer intensiven Komplexität und Mehrdeutigkeit direkt konfrontiert werden.

Wir müssen sorgfältig unterscheiden zwischen der Art des *Bewegtwerdens*, das aus wirklich genuiner Katharsis entsteht, und der Art und Weise, einfach nur überwältigt zu sein oder geblendet zu werden von den Fälschungen des Theaters. Im einfachsten Sinn kann diese Unterscheidung durch die Differenz zwischen dem Erfahren und Erleben der vollen Kraft von Othellos „majestätischer Eifersucht“ und der Art des Angeheizt- oder Aufgegeiltwerdens durch eine bloß sentimentale Inszenierung einer Operette illustriert werden.

Es gibt natürlich eine Vielzahl von Beispielen dazwischen, aber der Kontrast zwischen diesen Extremen bringt den Punkt doch am deutlichsten hervor. Letztendlich geht es hier um die Differenz zwischen einer eleganten, überzeugend kraftvollen Sprache der Emotionen auf der einen Seite und geistloser Erregung – oder Sentimentalität – auf der anderen Seite. Was den Unterschied herauskristallisiert zwischen tief und im Grunde emotional bewegt (in Bewegung gesetzt) werden oder aber nur oberflächlich be-rührt sein.

Das Theaterpublikum und seine Erwartungen

Es dürfte kein Geheimnis sein, daß Katharsis im Publikum konzeptuell mit der Katharsis im dramatischen Text selbst und deren entsprechend überzeugenden Darstellung/Gestaltung sehr eng verbunden ist.

Hier ist zu erwähnen, wie Theaterbesucher sich nach ihren Präferenzen und Erwartungen vom Theater mindestens in drei verschiedene Gruppen aufteilen lassen (diese drei Gruppierungen sind nur idealtypisch und nicht absolut zu unterscheiden).

- Die erste Gruppe genießt das Theater wegen seiner *Künstlichkeit* – das Theatrale im raffiniertesten Sinn sozusagen. Diese Theaterbesucher haben ihre Vorliebe für Dramatiker und Inszenierungen, die ihnen reich stilisierte Symbole und Nuancen anbieten. Sie genießen das Theater als Festzug.
- Die zweite Gruppe genießt genau das Gegenteil: Sie geht ins Theater, um das *Natürliche* zu erleben. Diese Gruppe will soziale Wirklichkeit ‚roh‘ erfahren.

- Eine dritte Gruppe sucht die *künstlerische Umsetzung des Realen* im Theater, die eine Ausgewogenheit zwischen dem Realistischen und dem Symbolischen schafft.

Diese Unterscheidungen sind wichtig, weil sie erklären, warum Katharsis nicht präskriptiv zu definieren ist. An dieser Stelle könnte man einwenden, daß sicherlich niemand außer einigen verrückten ‚Klassizisten‘ (klassisch orientierten Puristen) das Theater betritt und diese Art der Reinigung sucht, die Katharsis bedeutet.

Und dennoch behaupten wir, daß das Publikum, das sogenannte „*implizite Publikum*“, das Theater betritt und in dem Moment durchaus willig und bereit ist, jedwede Kontinuität des täglichen Lebens oder der Alltagsrealität aufzugeben und sich mit der Inszenierung/ Aufführung auseinanderzusetzen. Es (das Publikum) hofft ganz explizit auf eine vage Art, seinen Horizont zu erweitern und etwas Außergewöhnliches zu erleben. Implizit jedoch, d. h. ohne sich dessen wirklich bewußt zu sein, sucht es nichts anderes als Katharsis.

Es gibt physisches Leiden oder auch Krankheiten wie Krebs (wie wir schon erwähnt haben), wo die Symptome erst dann schmerzhaft werden, wenn sie schon jenseits der Heilung sind. Warum sollte es denn so ungewöhnlich sein, daß wir auch in spiritueller oder psychischer Hinsicht eine ähnliche schwere Erkrankung in uns tragen, ohne uns dessen bewußt zu sein? Ist nicht die Annahme, daß ich gesund bin, wenn ich keine Schmerzen habe, in beiden Fällen die tiefste Quelle der Selbsttäuschung?

Nichtsdestotrotz haben Menschen mit all ihrem Sinn für Sicherheit und Wohlergehen auch zu ihren besten Zeiten wenigstens ein Gespür dafür, daß etwas – nennen wir es Ganzheit, Erfüllung, Integrität oder Harmonie – in ihrem Leben fehlt. Als Theaterbesucher bin ich mir in gewissem Sinn einer psychischen Armut bewußt. Ich bin skeptisch bezüglich der eigenen Erfahrung und deswegen neugierig in Hinblick auf ihre Erweiterung. Kurzum: Ich bin mir bewußt, daß ich nicht die ganze Wirklichkeit bin. Wir behaupten hier, daß das Publikum in dem Moment, in dem es das Theater betritt, implizit Reinigung, Befreiung, Entlastung und Heilung sucht.

Implizites Wissen

Um dieses Bedürfnis in seinem tieferen Sinn zu verstehen, müssen wir seine erkenntnistheoretische Voraussetzung erläutern. Wir müssen den Unterschied zwischen explizitem und implizitem Wissen erläutern.

Explizites Wissen ist formales Wissen, das wir beispielsweise aus einer Vorlesung herausnehmen. Es läßt sich in erster Linie in Propositionen ausdrücken. Wir neigen verworrenerweise in unserer technologisch dominierten Zeit dazu, alles, was Wissen betrifft, unter diese Rubrik zu subsummieren. Aber es gibt eine andere Art von Wissen, die sich nicht explizit in Propositionen der formalen Logik darstellen läßt.

Der Begriff „implizites Wissen“ bezieht sich auf den Prozeß des „learning through doing“, also des Lernens durch Tun, durch Machen, den Michael Polanyi „implizites Wissen“ genannt hat. Implizites Wissen (oder stillschweigendes oder einfacher

gesagt praktisches Wissen, die Wörter sind hier synonym) ist die Art Wissen, die wir erwerben, indem wir lernen, unser Verhalten auf ganz bestimmte Art in regelmäßige Bahnen zu lenken: wie zum Beispiel das Tanzen, das Schwimmen oder das Erlernen eines musikalischen Instruments, und alle Formen des handwerklichen Könnens im allgemeinen – auch im künstlerischen Bereich. Dafür brauchen wir nicht nur Propositionen oder formale Logik, sondern auch die praktische Erfahrung. Implizites Wissen besteht nicht nur aus Fakten, die man auswendiglernen kann, sondern auch aus erfolgreichen Handlungen oder vollzogenen Taten, die in der Folge unser Verhalten bestimmen. Solch ein Wissen hat alle Charakteristika echten Wissens, es ist z. B. praktisch zu erwerben, aber kann mit Schwierigkeiten und nur indirekt durch Erläuterungen vermittelt werden.

Implizites Wissen ist die grundlegende Form menschlichen Wissens überhaupt, insofern es, ohne ‚formales Lernen‘ vorauszusetzen, bewerkstelligt werden kann. Das heißt also, daß wir alle wesentlich mehr ‚wissen‘, als wir verbal ausdrücken können. Tanzen zu können heißt zum Beispiel, etwas ‚körperlich zu wissen‘. Ich kann vieles über das Tanzen aus Büchern wissen, ohne tanzen zu können. Es gibt Strukturen des Tanzes, die formal dargestellt werden können, aber letzten Endes kann man das Tanzen nur durch eine Art Konzentration, ein Auf-Sich-Selbst-Richten (das paradoxerweise gleichzeitig alle Beschäftigung mit sich selbst ausschließt), durch körperliche Umsetzung der Strukturen lernen, was eben „tanzen“ heißt. Tanzen ist nichtsdestoweniger echtes Wissen, denn es kann ergänzt, korrigiert und übermittelt werden.

Jedoch gibt es einen wesentlichen Aspekt des impliziten Wissens, der unbedingt zu unserer These, Theater sei Mitteilung durch die Evokation der Gefühle, gehört: die Idee, daß in allem was solches praktisches Wissen betrifft, Kognition und Emotion nicht auseinanderzuhalten sind. Wir sagen, daß jemand ‚ein Gefühl‘ für den Tango hat, und in dieser Redewendung steckt Einsicht: Menschen erleben und erkennen die Welt *führend*. Wie die Philosophen Franz Brentano, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Michael Polanyi und Ludwik Fleck sowie die Theaterpraktiker Konstantin S. Stanislawskij, Max Reinhardt, Bertolt Brecht, Peter Brook, Jerzy Grotowsky lehnen wir eine klare Unterscheidung zwischen Kognition und Emotion ab. ‚Gefühle‘ sind mentale Zustände und als solche intentional, das heißt sie ‚haben eine Tendenz auf Objekte hin‘. Ich bin nicht einfach eifersüchtig, sondern eifersüchtig auf etwas oder jemanden.

Umgekehrt hat jedes Wissen immer auch eine bestimmende dazugehörige ‚Stimmung‘ (emotionale Erfahrung/emotionaler Zustand). Das letztere ist schwieriger einzufangen oder einzukreisen, weil die meisten unserer kognitiven Aktivitäten, die unser Verhalten bestimmen, schon so routiniert sind, daß sie eine Stimmung der ‚Normalität‘ mit sich tragen. Die Überraschung oder das Wundern, das mit der Entdeckung einer Sache hervortritt, ist die typische kognitive Emotion. Bereits Aristoteles hat eine solche Überraschung auch „Wunder“ genannt und angemerkt, daß es die Überraschung ist, die uns zu philosophieren befähigt.

Wittgenstein fragte einmal im rhetorischen Sinn: „Gibt es eine Welt, die weder glücklich noch unglücklich sei?“ Gewiß nicht! Unsere Erfahrung der Welt ist immer mit Gefühlen aufgeladen, und zwar genauso wie die eines Kindes. Wir merken das nur nicht mehr, weil die Welt der Erwachsenen dazu neigt, sich ‚abzukühlen‘, aber sie ist trotz allem emotional. Und nicht nur „Der Schauspieler hat die Kindheit in die Tasche gesteckt“ (Max Reinhardt), nicht in den Kopf wohl gemerkt, sondern auch das Publikum; nur: Die Kindheit in der Tasche des Zuschauers liegt etwas tiefer als die des Schauspielers. Durch die vollständige emotionale Hingabe des Schauspielers während des Spielens auf der Bühne hat der „implizite Zuschauer“ die Möglichkeit, seine Kindheit aus den tiefsten Ecken seiner Tasche herauszuholen und mit Hilfe der emotionalen Offenbarung zu Katharsis zu gelangen.

Die meisten Dinge, die die Nichtwissenschaftler wissen, werden auf diese Art des impliziten Wissens gewußt. Wenn jedoch etwas problematisch wird, mit dieser grundlegenden Art des Wissens, wenn wir aus irgendeinem Grund – man ist versucht mit Gabriel Marcel zu sagen: aus einem mysteriösen Grund – dieses Wissen des Könnens verloren haben, das Wissen, das unser Verhalten bestimmt, dann brauchen wir doch Reflexion über unsere Erfahrung und unser Erleben. Wenn diese Art von Wissen aufhört, verläßlich zu sein, dann ist es nicht so, daß wir lediglich einige Fakten nicht mehr kennen, sondern wir versagen in unserem Versuch, etwas zu tun, was früher einmal einfach war. Es ist also kein Wunder, daß solche Probleme sich dann sehr deutlich auf unsere Identität auswirken bis hin zur Verzweiflung.

Die Tatsache, daß den Problemen, ‚die wir sind‘, Versagen von der Seite unseres praktischen Wissens zugrunde liegt, bedeutet, daß wir sie nur mit Schwierigkeiten und nach Reflexion in Worte kleiden können. Das Theater gibt uns die Möglichkeit, auf ‚non-verbale Art‘ durch die emotionale Konfrontation solche Probleme aufzugreifen.

Probleme, die wir haben, im Gegensatz zu Problemen, die wir sind

Menschliche Probleme können nach der Unterscheidung zwischen explizitem und implizitem Wissen mindestens in zwei große Klassen unterteilt werden: Probleme, die wir *haben*, z.B. wissenschaftliche Probleme, und Probleme, die wir *sind*, z.B. Probleme der Identität: Die Rede ist von der Unterscheidung zwischen Problemen der *Erkenntnis* und Problemen der *Selbsterkenntnis*.

Das Theater behandelt naturgemäß beide Arten von Problemen, aber die Hauptforderung des Zuschauers, d. h. die, die der Zuschauer ‚stillschweigend‘ stellt, hängt typischerweise mit letzterem zusammen, mit dem Problem der *Selbsterkenntnis/Identität*. Es ist hier erforderlich, uns an die griechischen Quellen des westlichen Theaters zu erinnern, die besagen, daß das Leben problematisch werden kann, schlicht aus der Tatsache heraus, daß wir so sind, wie wir sind. Das ist die Lage jeder tragischen Figur von der Antike bis zur Moderne. Die einzige Möglichkeit, solche Probleme zu ‚lösen‘, besteht darin, daß wir unsere Lebens-Form ändern.

Aus dieser Perspektive ist es kaum zufällig, daß das Bedürfnis, die Sitten zu verändern (Orest) oder aufzubewahren (Antigone), am Ursprung der abendländischen dramatischen Tradition thematisiert wurde. Die Alt-Griechen hatten hohe Erwartungen an das Theater, nicht weil sie naiv waren, sondern weil sie seine befreienden Eigenschaften verstanden, und zwar genau die, die wir zu vergessen neigen. Es ist allgemein bekannt, daß das Problem der Selbsterkenntnis keinen bloß normalen Schwierigkeitsgrad darstellt. Der Philosoph Gabriel Marcel bezeichnet diese Art von Misere als Mysterium. Er unterscheidet das Problem der Selbsterkenntnis/Identität ganz scharf von normalen Problemen aufgrund der Tatsache, daß unsere eigene Identität auf eine Art und Weise hier involviert ist, die uns hindert, eine einfache Lösung solcher Probleme zu finden.

Wenn man mit so einem Problem konfrontiert ist, d.h. wenn die eigene Identität involviert ist, sucht man naturgemäß Heilung, Entlastung, Befreiung und Reinigung – mit einem Wort: Katharsis. Wann immer unsere Identität bei unseren Problemen derart mitwirkt, neigen unsere Probleme dazu, auf adäquate Weise mysteriös zu sein. Strindberg und Ibsen liefern uns mächtige Beispiele typisch moderner Personen mit solch intensiven Trieben, daß sie sich selbst kaum verstehen können. Wir könnten sagen, genau ihre Art zu leben ist schon durch verschiedene Formen von Unfreiheit durchsiebt. Überdies sind sie auch typisch modern in dem Sinn, daß die gesellschaftlichen Konventionen von ihnen verlangen, über jene Dinge zu schweigen, die sie am meisten in Unruhe versetzen. Ihr Leben ist so voller Lügen und Geheimnisse, daß sie von diesen Lügen und Geheimnissen total dominiert und auch verzehrt werden. Sie erleiden eine Identitätskrise. Die Psychoanalyse hat uns mittlerweile gelehrt, solche Personen als repressiv/unterdrückt zu bezeichnen. Hier vor allem hat Katharsis eine Rolle zu spielen.

Wir brauchen eine emotionale Auseinandersetzung mit uns selbst. Anders gesagt, das *Wissen-in-uns* impliziert, daß es eine gewisse Art von Problemen gibt, die in unserem Körper – in unserer Psycho-Physis – liegen, Probleme, die uns belasten und quälen. Ohne die Konfrontation suchen wir die Lösung in einer verworrenen und letzten Endes *selbsterstörerischen Flucht vor Selbsterkenntnis*. Die großen Dramatiker sind die, die die Logik einer solchen Situation dichterisch auslegen. Darin zeigen sie die Kontinuität zwischen normalem Denken und selbsterstörerischem Wahnsinn, was unser Bedürfnis für Katharsis verstärkt.

Theater erleben heißt die Urteilskraft bilden

Theater hilft uns, die störenden Lebenserfahrungen, die uns möglicherweise nicht einmal bewußt sind, durch die Herstellung einer Situation des Miterlebens und Erfahrens von intensiven Emotionen auf der Bühne zu bewältigen.

Es handelt sich hier um zwei Ebenen der kathartischen Erfahrung im Theater, die Urteilsbildung betreffend:

- erstens um die *Vergleichsebene/Assoziationsebene*, in der das Publikum der Handlung des Stückes folgt und ununterbrochen vergleicht: das, was es auf der Bühne sieht, mit dem, was es vom ‚wirklichen Leben‘ weiß;

- zweitens um die *Identifikationsebene* mit einer oder mehreren Figuren des Stückes, indem es durch Miterleben mit Identifikationsfiguren die Katharsis erfährt.

Es geschieht oft, daß die Identifikation mit einer Figur des Stückes für den Zuschauer durch nicht überzeugende, unglaubliche Darstellung verhindert wird, was zur Verhinderung der kathartischen Erfahrung führt. Die Urteilskraftbildung findet durch die unerwartete und nicht spekulative Konfrontation auf den oben erwähnten Ebenen statt. Die unerwarteten Vergleiche und Identifikationserlebnisse, die der Zuschauer im Theater nachvollzieht, werden in sein Leben umgesetzt.

Große Dramatiker wie Shakespeare oder Molière sind sich dessen völlig bewußt, daß in dem Ausmaß, in dem sie diesen Prozeß bewerkstelligen können, sie in der Tat die Urteilsrichtung des Theaterbesuchers reorientieren können, vorausgesetzt, daß die Inszenierung das Stück in seiner Wirkung unterstützt und Reflexion induziert, indem sie uns emotional bewegt. Ein großer Teil der Freude, einer Theateraufführung beizuwohnen, ist die Erkenntnis, daß es im Theater möglich ist, Fragen über die schwierigen schuldprovozierenden Aspekte der menschlichen Existenz auf eine Art und Weise zu stellen, in der sie in uns ‚Widerhall‘ finden. Dieses ‚Fragestellen‘ erreicht genau jene Aspekte unseres Lebens, die wir selbst nicht artikulieren können oder auch nicht artikulieren wollen. Katharsis vollzieht sich im Publikum in der Form von Reflexion, die emotional durch das Erleben einer Situation provoziert wird und ununterbrochen mit einer Situation verglichen wird, die wir früher selbst einmal unmittelbar oder mittelbar erfahren haben.

Katharsis setzt Verführung voraus: *peitho*

Man sagt fälschlicherweise, daß man ein Pferd ans Wasser führen kann, aber es nicht dazu bringen kann, daß es trinkt. Man kann es dazu bringen, wenn man ihm Salz gibt, um es durstig zu machen. Das bedeutet im Rahmen unserer Diskussion der Katharsis, daß die bloße Behandlung eines aktuellen Themas durch den Autor nicht genügt, um die befreiende Dimension zu erstellen. Die Aufführung muß die überzeugende Kraft in sich tragen (was die Griechen mit *peitho* bezeichneten), das heißt, Bühnengeschehnisse müssen in einer adäquat subtilen ‚Sprache‘ eingefangen sein. Die Sprache der Inszenierung, die wir meinen, impliziert die Sprache der Regie, die Sprache oder die Art des Schauspiels, die Sprache des Bühnenbildes etc. etc. Und diese ‚Sprachen‘ sollten einen gemeinsamen Nenner haben – das *Genre der Inszenierung*, um dem Zuschauer zu seiner inneren Konzentration zu verhelfen, statt ihn durch nicht überzeugende Eklektik zu zerstreuen.

Katharsis ist in dem Ausmaß in einer Aufführung präsent, in welchem die entsprechende Aufführung die Potenz besitzt, das Publikum zum Eintreten in die Handlung auf der Bühne zu verführen.

Peitho (Überzeugung/Verführung) ist das dramatische Äquivalent für ‚salzen‘. Die Aufführung muß also, erstens, uns durch die Form/Art der Inszenierung *faszinieren* und *begeistern*, zweitens, uns *ergreifen* und *bewegen* durch den Inhalt und die Präsentation der Probleme, und auf der Basis des Ersten und Zweiten uns zu kathartischen Erlebnissen führen. Es ist dieses Charakteristikum, das als eine Art von Unvermeidlichkeit (innerhalb der logischen Struktur einer Theateraufführung) erlebbar wird. Das Charakteristikum verleiht der Aufführung die Fähigkeit, ein Publikum in einem Ausmaß in die Bühnengeschehnisse zu involvieren, daß es sich selbst vergißt und mit der Handlung eins wird. Und das kann das Theater erreichen mit *peitho* (mit starker, verführender Überzeugungskraft).

Und der Schauspieler, der nicht zur Schau spielen und vortäuschen, sondern enthüllen und überzeugen will, sollte selbst überzeugt sein von der Richtigkeit seines Handelns, anders gesagt, er sollte selbst an die Bühnengeschehnisse glauben. Um das zu erreichen, sollen die Schauspieler mit ‚religiöser Hingabe‘ spielen. Der Schauspieler als ein Hohepriester. Es ist wünschenswert, daß der Zuschauer nach der Vorstellung anstatt damit, *wie* der Schauspieler gespielt hat, sich mit dem Inhalt des Stückes und dem Verhalten der Figuren beschäftigt:

O, Sie wissen es, ja wohl, Conti, daß man den Künstler dann erst recht lobt, wenn man über sein Werk sein Lob vergißt. (Lessing, Emilia Galotti)

Die Voraussetzung dafür ist, daß Theatermacher sich genauso intensiv mit den Fragen beschäftigen: „Was vermitteln wir?“ und „Wozu vermittelt wir?“ wie mit der Frage: „Wie gestalten wir?“. „Wozu?“ – als eine Aufgabenstellung – wird oft mit dem ‚roten Faden‘ verglichen. Dieser Faden kann uns aus dem Labyrinth des Stückes möglicherweise herausführen. Man sollte hier erwähnen, daß es genauso intensive Momente der Stille oder des Schweigens im Theater gibt, die sogar noch kräftiger als die Sprache wirken. Es ist genau die Eingebettetheit dieses Schweigens – „die Verwebung der Worte und Handlung einschließlich der Abwesenheit von Reden“ (Wittgenstein) –, was die überwältigend intensive Macht der Stille hervorruft. Diese non-verbalen Situationen sind so intensiv durch ‚innere Monologe‘ geprägt, daß dadurch keine Pausen im inneren Leben der Figuren entstehen und die gesamte Psycho-Physis weiter aktiv bleibt.

Es wird im Theater, bedauerlicherweise, oft die Sprache als Mittel der Überwindung der Angst des Schweigens anstatt als Quintessenz des Schweigens benutzt. Die Rolle des Schauspielers in der Aufführung besteht essentiell darin, das Leben zu schaffen, und nicht bloß vorgegebene Formen des Lebens zu imitieren. Schauspielerische Idiome oder klischeehafte Darstellungen sind Verhinderer des schöpferischen Prozesses im Theater, und deswegen des kathartischen Moments beim Zuschauer.

Der Dichter kriecht das Stück, und erst die Schauspieler hauchen ihm die Seele ein. Es ist der Schauspieler, der während der Aufführung der Autor des Textes und der gesamten Inszenierung ist. Und in diesem Zusammenhang: je authentischer der Schauspieler selbst ist, desto überzeugender ist auch seine Darstellung. Shakespeare durch Hamlets Hinweise zu den Schauspielern:

Paßt die Gebärde dem Wort, das Wort der Gebärde an, und achtet besonders darauf, daß ihr das rechte Maß der Natur nicht überschreitet. Denn alles so Übertriebene ... den Urteilsfähigen kann es nur abstoßen. (Hamlet, III, 2 – Deutsch, R. Schaller)

Eine Rolle adäquat zu spielen, heißt, daß man die Beziehung zwischen Mittel und Zweck in der Wiedergabe der logischen Kohärenz einer Situation ausbalanciert, entwickelt und darstellt. In seinem „Paradox über den Schauspieler“ hat Diderot betont, wie der Schauspieler sich völlig „seiner eigenen Gedanken und Gefühle“ entledigen muß, bevor er seine Rolle überzeugend spielen kann. Außerdem muß er erkennen, daß seine Figur nur in Zusammenhang mit anderen Gestalten im Stück existiert und funktioniert, wie die Schattierung der Farbe blau in der Iris eines Portraits von Rembrand nur innerhalb der Konstellation von anderen Farben hervortreten kann. Damit verbunden ist, daß eine Aufführung ausschließlich durch Mitwirkung und Verantwortung des gesamten Ensembles die überzeugende Kraft der Peitho erzeugen kann und hiermit zu Katharsis führen kann.

Den extremen Gegensatz zu diesem Standpunkt [Ensemble] bildet das Starsystem, das den Aufbau eines künstlerischen Theaters unmöglich macht. Der Star, der seinen Platz heute hier morgen dort findet, und der rein geschäftlich orientierte Manager, der mit diesem Star spekuliert – diese beiden sind die fürchterlichste Plage, die das Theater mit seinem Verfall bedrohen. (Max Reinhardt)

Zusammenfassung: Konfrontation im Gegensatz zu Bestätigung

Zum Schluß dieses Überblicks wollen wir zum Hauptpunkt zurückkehren: daß der Unterschied zwischen einem Theater, das sein Potential für Konfrontation nützt, und einem anderen, das sein Potential für Konfrontation verfälscht, die Differenz zwischen Befreiung von unseren Hemmungen und Bestätigung unserer emotionalen Gewohnheiten ist: kurzum, es ist die Differenz zwischen einem Theater, das die Katharsis anstrebt, und einem, das Unterhaltung anstrebt. Da die Strukturen, die zur Katharsis führen, eng miteinander verbunden sind, müssen wir sie kontrastieren, um sie auseinanderzuhalten.

Es gibt einen deutlichen Unterschied zwischen einem bloßen Mitgefühl und einer echten Katharsis, insofern letzteres nicht lediglich eine Sache der emotionalen Reaktion auf die Aufführung ist, sondern eine Sache des Mit-Erlebens und der Entfaltung einer Situation im ‚inneren Theater‘ unserer Phantasie. Jenes ist bloß passiv

und sentimental-emotional, während dieses eine aktive und analytische emotionale Teilnahme an der Logik der Theateraufführung ist. Es besteht kein Zweifel, daß nur durch die Außenkonzentration, die Konzentration auf das Kunstwerk (die eine spezifisch ästhetische Haltung ist), das Kunstwerk in seinen Werten erkannt wird, im Gegensatz zu Innenkonzentration, wo das Kunstwerk als Mittel für die eigene sentimentale Befriedigung ausgenutzt wird. Das Kunstwerk wird hier als Genußanreger benutzt. Wir genießen unsere Gefühle anstatt die Theateraufführung.

Die Fähigkeit, fühlend auf eine Situation zu reagieren, ist eine notwendige, aber keinesfalls hinreichende Bedingung für Katharsis. Katharsis impliziert eine bewußte Entscheidung, an der Handlung teilzunehmen. Bloßes Mitgefühl mit der Handlung führt manchmal zu Erregung und Aufregung, während das Mit-Erleben der Entfaltung einer gespannten Situation den Zuschauer bis zur Veränderung des Gemüts bewegt. Das Ergebnis ist keine bloß oberflächliche Erfahrung, die man hat, sondern ein Erlebnis, das eine reinigende Veränderung ist.

Die Entscheidung, in der Handlung ‚mitzuspielen‘, ist an sich nur möglich, wenn die Aufführung selbst uns eine hinreichende Verlockung bietet:

- Der Dramatiker muß die Situation so ausreichend raffiniert gestalten, daß der Zuschauer herausgefordert wird, in jene Welt, über ihre Probleme nachdenkend, einzusteigen.
- Die Aufführung muß die Logik der Situationen entfalten und mit entsprechendem *peitho* darstellen.

Nur die sorgfältige Überlegung bezüglich des *Zwecks* und *Ziels* der Aufführung versichert uns, daß sie ausreichende Kraft enthält, um den Zuschauer zu erwecken, und zwar in einer Art und Weise, die befreit und reinigt: der genuinen Katharsis.

Literatur

- Aristoteles: Poetik. Stuttgart 1961
Artraud, Antonin: Frühe Schriften. München 1983
Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. Frankfurt/Main 1960
Brook, Peter: Wanderjahre: Schriften zu Theater, Film & Oper 1946-1987. Berlin 1989
Butcher, S. M.: Aristotle's Theory of Poetic and Fine Art. New York 1951
Diderot, Denis: Ästhetische Schriften. Frankfurt/Main 1968
Efros, Anatoli: Die Probe – Meine Liebe. Moskau 1975
Efros, Anatoli: Beruf Regisseur. Moskau 1979
Geiger, Moritz : Die Bedeutung der Kunst. München 1976
Grotowski, Jerzy: Für ein armes Theater. Zürich 1986
Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart 1981
Polanyi, Michael: Implizites Wissen. Frankfurt/Main 1985
Reinhardt, Max: Ich bin nichts als ein Theatermensch. Berlin 1989
Stanislawskij, Konstantin S.: Gesammelte Werke. Moskau 1967/1998
Tovstonogov, Georgi: Über den Beruf des Regisseurs. Moskau 1967
Wittgenstein, Ludwig: Schriften. Frankfurt/Main 1984

