

Kapitel XIII

Gastlichkeit des Theaters?

Randbemerkungen zur Frage, wozu es ›einlädt‹ – von außen betrachtet

1. ›Einladendes‹ Theater? (439) | 2. In Sprachlosigkeit versetzt (442) | 3. Wozu? Das ›Haus‹ als Versprechen (445) | 4. Im Kontext einer Kultur der Gastlichkeit (447)

*wenn alles dich einlädt
das ist die Stunde
wo dich alles verläßt.¹*

1. ›Einladendes‹ Theater?

Zu den nachfolgenden Überlegungen hat im Jahre 2022 der Künstlerische Ausschuss im Deutschen Bühnenverein mit Blick auf ›Perspektiven europäischer Gastlichkeit‹ eingeladen. Dabei handelte es sich um ein internationales politisch-sozialphilosophisches Kooperationsprojekt vor dem Hintergrund der seit 2015 verschärften europäischen Flüchtlingskrise.² Dass Europa seit langem mit Problemen der Gastlichkeit konfrontiert ist, etwa im Rahmen des Asylrechts auf der Spur der »Hospitalität«, wie sie Kant in seinem philosophischen Entwurf *Zum ewigen Frieden* von 1795 in »weltbürgerlicher« Perspektive eingeführt hat, wird ohne Weiteres einleuchten. Aber was hat das Theater mit Gastlichkeit zu tun? Welche Rolle, so fragt man sich, spielen die Theater und Orchester in einer von Krisen geprägten Zeit? Wie können die Bühnen wieder zu Orten der Stadtgesellschaft werden und welche Faktoren spielen hierbei eine Rolle? Diese Fragen beziehen sich auf primär praktische Überlegungen zur räumlichen Gestaltung der Häuser, zur Ansprache des potenziellen Publikums oder zum Repertoire. Darüber hinaus aber

1 H. Domin, *Von der Natur nicht vorgesehen. Autobiografisches*, Frankfurt/M. 2009, 45.

2 Vgl. Vf., M. Staudigl, P. Stoellger (Hg.), *Perspektiven europäischer Gastlichkeit. Geschichte – Kulturelle Praktiken – Kritik*, Weilerswist 2016.

auf einen viel weiteren Horizont des Sinns des Theaters als solchen. Es geht nicht nur um Erfahrungen damit, wie es funktioniert, wie es strukturiert ist, wie es umzustrukturieren ist, welche Funktionen es gewährleistet oder auch unzulänglich erfüllt, um infolgedessen unter Umständen in eine Legitimationskrise zu geraten; vielleicht auch in eine Krise seiner ökonomischen, politischen, kulturellen Bedeutung unter pandemischen oder Kriegs-Bedingungen, die es möglicherweise kaum noch zulassen, dass Theater das leisten können, was sie leisten sollten. Es geht nicht nur um Fragen wie die, wie verschiedene Theater ihr Publikum sichern und wie sie dabei zugleich ihre Existenz sowie das Auskommen der dort Beschäftigten gewährleisten können (so wichtig all das ist). Es geht auch um Perspektiven von Außenstehenden – von Passant:innen, Besucher:innen, Mitbürger:innen und politischen Zeitgenoss:innen aus städtischen, politischen, kulturellen Kontexten, in die das Theater als Institution eingebettet ist. Dabei überschneiden sich Perspektiven von Professionellen, die um das Theater, um seinen mehr oder weniger aufgeschlossenen bzw. gastlichen Ort und dessen diverse Kontexte besorgt sind, *nach draußen* und Perspektiven *von außen* auf Theater, auf ihr Funktionieren und ihren Sinn. Dabei kommt es zu Überkreuzungen von Perspektiven, ohne dass sie einfach zur Deckung kommen könnten. Schließlich überqueren Professionelle und Außenstehende verschiedene Grenzen zwischen Innen und Außen auf jeweils eigene Art und Weise. An diesen Grenzen bewegen sich die anschließenden Überlegungen.

Zweifellos ist Gastlichkeit – von Aischylos' Tragödie *Die Schutzbefohlenen* bis Elfriede Jelineks *Die Schutzfliehenden* – auch ein Thema unter vielen anderen, mit denen man sich dramaturgisch auseinandergesetzt hat. Aber kommt Gastlichkeit darüber hinaus dem Theater als solchem, als Architektur und gelebter Institution zu? Wird Gastlichkeit nicht nur im Theater verhandelt und aufgeführt, also zum theatralen Gegenstand? Ist sie vielmehr als kulturelle Dimension der Praxis des Theatermachens selbst immanent? Wenn ja, in welchem Sinne? Auf diese Frage beziehen sich die folgenden Randbemerkungen eines Außenstehenden, der sich fragt, wozu das Theater als solches eigentlich ›einlädt‹ – vorausgesetzt, es verhält sich überhaupt zu einem Außen, mit dem es nicht zusammenfällt

(wie es in der Rede von einem *theatrum mundi* den Anschein hat³) und über das es nicht verfügt.

Allein schon durch ihr vielfach weithin sichtbares Label ›Theater‹ signalisieren die entsprechenden Gebäude Ungewöhnliches. Aber was? ›Theater‹ gibt es schließlich vielerorts. Manche haben die ganze Welt zum Theater erklärt; bekanntlich oft unter Berufung auf William Shakespeare: »All the world's a stage, and all the men and women are merely players« – in einem großen Spiel, das laut Botho Strauss womöglich nur eine feste Regel kennt: »Abtreten verboten! Keiner verläßt die Bühne!«⁴ Doch kann das stimmen? Kann ein Theater, bei dem es *nur eine* Bühne gibt (sei es mit, sei es ohne Zuschauer), noch Theater sein? Wenn überall und jederzeit nur ›gespielt‹ wird, alles ›nichts als‹ Spiel ist, ist dann nicht *gar nichts* Spiel? Verrät es womöglich ganz anderes, wie schon Friedrich Hölderlin in einer Notiz über »die Scherzhaften« vermutete? »Immer spielt ihr [...]. Mir geht dies in die Seele, denn dies müssen Verzweifelte nur.«⁵ Ob immerzu verzweifelt spielend oder spielend verzweifelt, in jedem Falle droht Anderes, das darin nicht aufgehen kann, zum Verschwinden gebracht zu werden. Selbst der Soziologe Erving Goffman, von dem bekanntlich der Buchtitel stammt *Wir alle spielen Theater*, hat explizit nicht behauptet, dass alle jederzeit und nichts als Theater spielen, aus welchem Grund auch immer. In seiner *Rahmen-Analyse* hat er auch nicht geschrieben, die Welt sei ein Theater, sondern »wie ein Theater«.⁶ So kommt eine komparative, metaphorische Differenz ins Spiel, die es ausschließen muss, die Welt auf ein Theater zu *reduzieren*. Und selbst wenn alles, schließlich die ganze Welt ein Theater wäre, es müsste doch einen entscheidenden Unterschied machen, ob in ihm eigens etwas aufgeführt wird oder nicht und ob man es eigens betritt (und wieder verläßt) oder ob man unvermeidlich einem Theater angehört, das als mit der Welt gleichgesetztes im Grunde gar kein Außen kennen dürfte. Nur wenn es aber ein solches Außen gibt, stellt sich die Frage nach Zu- und Ausgängen (in wörtlicher und in metaphorischer Bedeutung), nach dem ›einladenden‹,

3 B. Quiring (Hg.), *Theatrum Mundi. Die Metapher des Welttheaters von Shakespeare bis Beckett*, Berlin 2013.

4 B. Strauss, *Allein mit allen. Gedankenbuch*, München 2014, 323.

5 F. Hölderlin, *Werke*, Tübingen o. J., 289.

6 E. Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt/M. 1980, 143.

gleichgültigen oder abschreckenden Charakter eines Theaters – sei es des jeweiligen Gebäudes, sei es der entsprechenden Institution.

2. In Sprachlosigkeit versetzt

Wenn es heißt, jemand ›führe *sich* auf‹ oder ›mache Theater‹, bedeutet das, er mache unnötiges Aufheben von allem Möglichen, nicht zuletzt von sich selbst. Wer vor einem Theater innehält und sich einmal fragt, was dieses Wort bedeuten soll, wird trivialerweise zumindest wissen: Gerade das – unnötiges Aufheben-machen – ist *nicht* gemeint, wo ›Gespieltes‹ eigens zur Aufführung kommt. Und wer einmal drinnen war, ahnt zumindest, dass es sich um einen Ort hochspezialisierter Bedingungen handelt, unter denen in einer asymmetrischen, ›analog‹ und leibhaftig anwesenden »Aufführungsgemeinschaft«⁷ Agierende und sogenannte Zuschauer:innen zusammenkommen, deren Passivität offenbar von ganz besonderer Art ist. Unversehens gerät man so aber von Selbstverständlichkeiten kulturellen Wissens um verschiedene Institutionen, darunter Theater, in dunkle Rätsel. Alles – angefangen bei der Anordnung des Gestühls über die Abdunkelung des Theaterraums bis hin zur mehr oder weniger gespannten Erwartungshaltung des verstummenden Publikums – beweist hier, dass an Ort und Stelle ein Kollektiv einander weitgehend Unbekannter in eine kultivierte, kaum irgendwo sonst anzutreffende Form der Aufmerksamkeit versetzt wird, die Rätsel aufgibt.

Man stelle sich für einen Moment eine Archäologin späterer Jahrhunderte vor, die die Ruinen eines heutigen Theaters ausgräbt, nachdem die Überlieferung einmal abgerissen ist. Sie wird sich fragen: Was hat in Anbetracht dieser sonderbaren Anordnung des Parketts, der Ränge und Logen, der Beleuchtung, der Bühne, des Orchestergrabens, des Schnürbodens, der Requisitenräume etc. stattgefunden – etwa im Unterschied zu antiken Amphitheatern wie dem von Epidauros, zu einem Buleuterion (Versammlungsraum des Stadtrats

7 C. Scheurle, *How dare we? Eine zukünftige Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters wagen*, in: K. Westphal, B. Althans, M. Dreyer, M. Hinz (Hg.), *Kids on Stage. Andere Spielweisen in der Performancekunst. Transgenerational. Transkulturell. Transdisziplinär*, Bielefeld 2022, 207–220, hier: 215.

wie in Priene in der Nähe von Milet) oder zum vermutlich ersten »Hörsaal« der Geschichte auf Rhodos?⁸

Vielleicht wird sie uns auf die Spur kommen, indem sie sich vorstellt, wie es gewesen sein muss, im abgedunkelten Theater Platz zu nehmen, stundenlang nichts zu sagen, und nichts zu tun als *zu sehen*, *zu hören*...? Musste es sich nicht um eine ganz besondere, durch eine eigentümliche Passivität überhaupt erst ermöglichte Form des *zusehenden Sehens* und des *zuhörenden Hörens* gehandelt haben – anders als in früheren Zeiten, als das Publikum an jeder Art der Veranstaltung lebhaften und vielfach lautstarken Anteil nahm? Wird sie auf die Idee kommen, dass sich hier in Theatern etwas ganz anderes zugetragen haben muss, als »normales« Sehen und Hören, »normales« Zusehen und Zuhören? Wird sie die Chance haben, zu entdecken, dass die Leute ins Theater gingen, um sich passiv, in einer Art künstlicher, vorübergehender *Sprachlosigkeit im Modus zusehenden Sehens* und *zuhörenden Hörens ergreifen zu lassen*? Wenn ja, seit wann, wie, wodurch, mit welchen Folgen? Warum haben sie das offenbar wiederholt gemacht, so dass das Theater (als Institution) für lange Zeit Bestand haben konnte – und das mitten in einer »spektakulären«, polyphonen Kultur, in der quasi permanent alles Mögliche Aufmerksamkeit erheischte?

Ließen sich die Zuschauer:innen bewusst passiv etwas zeigen, vor Augen führen, zu Gehör bringen, was sie selbst gar nicht vermochten? Wurde ihnen etwas gegeben – »given to be seen«⁹ –, was sie selbst nicht sichtbar, hörbar, fühlbar... machen konnten, was sich also auch der Verfügungsmacht ihrer Körper entziehen musste? Suchten die Menschen etwa gerade das? Wollten sie sich, wenigstens für begrenzte Zeit, der Unverfügbarkeit dessen absichtlich aussetzen, was sie vor Ort erfahren würden, ohne sich (abgesehen von kleinen Pausen) von der Stelle zu bewegen? Wollten sie sich also auf gewisse Weise völlig entmächtigen und sogar »the body's power to be affected«¹⁰ aufgeben bzw. wenigstens vorübergehend suspendieren? Wenn ja, warum nur?

8 Vgl. K. Held, *Treffpunkt Platon*, Stuttgart 21990, 97, 140, 209.

9 K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York, London 1996, 221.

10 G. Ivanson, *Staging Affects for Kid's Postmigrant Theatre*, in: *Kids on Stage*, 123–137, hier: 123, 125.

Vielleicht wird die Archäologin im Schutt des Theaters auf ein unter Theatertheoretiker:innen seinerzeit viel diskutiertes, gut erhaltenes Exemplar von Spinozas *Ethik* stoßen und daraus entnehmen, die Menschen hätten damals unter Affekt eine *Macht* verstanden, sich affizieren zu lassen.¹¹ Möglicherweise wird sie sich aber auch fragen, ob nicht die ganze Architektur des Theaters eine ganz andere Sprache spricht. Mussten sich nicht diejenigen, die etwas aufgeführt haben, in radikalerer Art und Weise exponiert haben – vielfach ohne im grellen Licht der Scheinwerfer ihr Publikum überhaupt zu erkennen? Und liefen nicht auch die im Zuschauerraum merkwürdig nebeneinander Versammelten Gefahr, durch die Aufführung irritiert, verunsichert und insofern entmächtigt, ja existenziell exponiert zu werden? Gewiss: in der Bequemlichkeit einer Art Sessel und mit der Möglichkeit, vor Unerträglichem zu fliehen. Es gab schließlich Notausgänge; und die Türen waren nicht verschlossen...

Und doch wird sich die Archäologin, sobald sie sich über den Kontext unserer auf Technik, Macht und Gewinn versessenen Kultur klar geworden ist, fragen, was es mit Orten der Selbstentmächtigung in der Form eines möglicherweise *ergriffen zusehenden Sehens und zuhörenden Hörens* auf sich gehabt haben mochte – mit Orten, wo kein Altar die leere Bühne ausfüllt und wo sich keine Bänke zum Niederknien finden, mit Orten des Ergriffenwerdens in aufrechter Haltung, ohne sakrales Objekt, ohne Devotion...

In der aktuellen Gegenwart treiben gelegentlich auch zufällige Passanten die aus der antizipierten Retrospektive einer Archäologin aufgeworfenen Fragen um. Anlässlich eines ›Tages der offenen Tür‹ mögen sie sich gefangen nehmen lassen von der Atmosphäre eines solchen Ortes und werden sich fragen, ›was er eigentlich soll‹ und ›was sie hier sollen‹... Vielleicht handelt es sich um Mitbürger:innen, die sich in einer weitestgehend technisierten und ökonomisierten städtischen Umwelt zu Tode langweilen. Wäre eine nur mit Banken und Geschäften ausgestattete Stadt nicht kulturell fast tot?

11 So liest man es jedenfalls in rezenten Deutungen. Wer nachforscht, muss an einer solchen Deutung allerdings zweifeln. Nicht einmal die Definition von Affekten im Teil III der *Ethik* gibt eine derartige Unterordnung der Affekte unter eigene Macht her. B. de Spinoza, *Die Ethik nach geometrischer Methode dargestellt*, Hamburg 1976, 110. Das kann hier nicht vertieft werden.

3. Wozu?

Das ›Haus‹ als Versprechen

Vielleicht handelt es sich um politische Zeitgenoss:innen, die genau dazu eine Meinung haben; besonders dazu, wozu ein Staat, eine Gesellschaft, eine Stadt, eine Gemeinde ›gut ist‹ oder ›gut sein‹ sollte, die sich nicht in Technizismus und Ökonomismus selbst aufgegeben hat und ›Theater‹, gleich welcher Art, allenfalls zum Zeitvertreib bräuchte. Wer sich nun – ob als zufälliger Passant, als Bürgerin oder kritischer Zeitgenosse –, mit einem Blick von außen auf das Theater fragt, wozu man es sonst ›braucht‹, für den kann es nicht mehr einfach vorhanden sein, weder als Gebäude noch als Institution, weder als »moralische Anstalt« des Bürgertums (Friedrich Schiller¹²), noch als profitorientiertes »Instrument der Sensation«¹³ für die Bourgeoisie oder als kritisches Theater reiner »Potenzialität« (Walter Benjamin) für alle¹⁴, das man gelegentlich als Erscheinungsraum beschrieben hat, wo sich angeblich auch »die vermeintlich vorherrschende Ordnung des Theaters«¹⁵ selbst auflöst, wenn auch nur vorübergehend.

Ist das nicht buchstäblich ein Ding der Unmöglichkeit: ein Theater als Ort, an dem sich dessen eigene Ordnung geradezu auflöst – und das auch noch regelmäßig in der Abfolge eines Spielplans? Wäre das der Schrecken aller Intendant:innen oder vielmehr ein ideales Spielfeld ihrer Macht? Darf man sich dergleichen vom Theater im Rahmen eines »Programms der Änderung alles Programmierten«¹⁶ versprechen? Bzw. sollte man sich dergleichen von ihm versprechen?

»Jedes leere Haus ist ein Versprechen«, heißt es in einer aktuellen Aufführung von Wilhelm Hauffs *Das Wirtshaus im Spessart* durch

12 Vgl. Schillers Rede von 1784 vor der kurpfälzischen Gesellschaft *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*.

13 W. Benjamin, *Programm eines proletarischen Kindertheaters*, in: *Über Kinder, Jugend und Erziehung*, Frankfurt/M. 61982, 79–86, hier: 81.

14 N. Müller-Schöll, *Das Kind als Diktator: Walter Benjamins Kindertheater der Potenzialität*, in: *Kids on Stage*, 161–183, hier: 164.

15 Scheurle, *How dare we?*, 209.

16 Müller-Schöll, *Das Kind als Diktator*, 181.

die Künstlergruppe LIGNA.¹⁷ Lädt *das Haus*, ob leer, besucht oder bewohnt, ob ärmlich, einfach, komfortabel oder luxuriös anmutend, nicht in der Tat unvermeidlich dazu ein, hereinzukommen? Lässt es sich überhaupt ohne diese Dimension potenzieller Gastlichkeit denken (selbst wenn es sich wie im Fall der Katakomben des Münsteraner Stadttheaters um eine Art brutalistischer Bunkerästhetik handelt)? Oder ist im Grunde jedes Haus im Gegenteil ein ›leeres Versprechen‹, insofern es im Besitz von Eigentümern ist, die souverän darüber verfügen, wer Zutritt hat und wer nicht?

Im Rahmen eines Theater-Projekts der besagten Künstlergruppe leiht ein Kind einem Haus seine Stimme mit den Worten: »Ich bin ein Haus. Ich steh da, ich bin leer. Ohne Menschen.«¹⁸ Sollte damit nicht im Gegenteil gesagt werden, das Haus sei seinem ganzen Sinn nach ›für Menschen‹ – für Menschen, die es zum Zweck des dauerhaften oder vorübergehenden Aufenthalts bauen, bewohnbar und besuchbar machen? Weist es nicht allein deshalb Ein- und Ausgänge auf, auch und gerade dann, wenn es nicht auf Dauer bewohnt wird (wie ein Theater)?

Bevor man ein Haus wieder verlässt, unter Umständen mit den Füßen voran, muss man es betreten haben können, muss man eingelassen, wie ein Neugeborenes hereingetragen oder hereingegeben worden sein. Das ist, noch vor jeder Art des vorübergehenden oder auf Dauer angelegten Aufenthalts im Haus, seine elementarste Funktion: zum Aufenthalt einzuladen und sich in diesem Sinne als gastlich zu erweisen.

So hat man auch von Theater gesprochen: Der Zuschauer sei »Gast und dem Gast muß etwas geboten werden«, schrieb Helmuth Plessner in seiner *Anthropologie des Schauspielers* (1948).¹⁹ Es handle sich um ein »Willkommensangebot«, heißt es mit Blick auf aktuelle Projekte von *Kids on Stage*, die ihrerseits Erwachsene einladen.²⁰ Sie

17 I. Sauer, *Passagen: Gehen – Weitergehen. Künstlerische Positionierungen in der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in den FLUX-Residenzprojekten*, in: *Kids on Stage*, 339–354, hier: 348.

18 Ebd., 349.

19 H. Plessner, *Zur Anthropologie des Schauspielers* [1948], in: *Zwischen Philosophie und Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1979, 205–219, hier: 208.

20 Zit. n. *How dare we?*, 218; vgl. M. Günsilius, *Come together? Verhältnisses des Versammelns im Kinder- und Jugendtheater*, in: *Kids on Stage*, 375–389, hier: sowie 380, 385.

versammeln ihre Gäste, nicht selten außerhalb etablierter Theater in Passagen zwischen Stadt und Land und an Residenzorten, in die sie kommen als Fremde und aus denen sie gehen als Freunde, nachdem sie »Gast und Gastgeber*in zugleich« waren.²¹

Zu was aber hat man ›eingeladen‹ und *wobei* war man selbst zu Gast? Besteht hier nur ein zufälliger und äußerer oder womöglich wirklich ein *innerer Zusammenhang zwischen Gastlichkeit und Theater*?

Ist Gastlichkeit nicht eine rein private Angelegenheit – etwa des Willkommens geladener Gäste, die man ›bei sich‹ zuhause empfängt, oder, wenn schon kein tradiertes Ethos, das Fremden ›gratis‹ ein Recht auf wenigstens vorübergehende Beherbergung garantiert, so doch eine kapitalträchtige Werbeangelegenheit von Hotels, in denen man gar nichts geschenkt bekommt, nicht einmal ein Glas Wasser; oder eine Frage verrechtlichter Hospitalität bis hin zum Asylrecht²², das man sich in Europa immer noch auf die Fahnen schreibt, das aber von anti-europäischen Europäern wie Matteo Salvini, der kein »fremdes Menschenfleisch« in seinem Land dulden möchte, nur noch mit Verachtung quittiert wird?²³

4. Im Kontext einer Kultur der Gastlichkeit

Mit solchen Worten wendet man sich gegen jegliche grenzüberschreitende Gastlichkeit, damit aber auch schon *gegen Gastlichkeit jedweder Art*. Denn Gastlichkeit überschreitet *immer* und unvermeidlich Grenzen, sei es im Fall zuvor bekannter und geladener, sei es im Falle völlig fremder oder unwillkommener Gäste. Wer das nicht hinnehmen will, muss allein bleiben und macht kulturelles Leben letztlich völlig unmöglich. Kulturell lebt nur, wer sich nicht darauf versteift, ganz ›bei sich‹ zu bleiben. So gesehen hat Gastlichkeit eine weit größere und umfangreichere Bedeutung, als es die gängige Rede von Gästen suggeriert. Gastlichkeit kommt auch dort ins Spiel, wo niemand ausdrücklich ›zu Gast‹ ist bzw. in dieser Rolle auftritt.

21 Sauer, *Passagen*, 345.

22 Vgl. Vf., *Für eine Kultur der Gastlichkeit*, Freiburg, München 2008.

23 Vf., *Europäische Ungastlichkeit und ›identitäre‹ Vorstellungen. Fremdheit, Flucht und Heimatlosigkeit als Herausforderungen des Politischen*, Hamburg 2019.

So bezeichnen wir selbst Gegenden und Räume als gastlich bzw. als ›einladend‹. Hier liegen wiederum Verbindungen zum Theater ganz nahe. Auf eine einzige möchte ich hier eingehen.

Ein Theater kann, wie jedes Haus im engeren oder weiteren Sinne, ›einladend‹ sein oder nicht. Aber was heißt das? Baulich kann der Eingangsbereich ›einladend‹ gestaltet sein (aber dabei gegebenenfalls täuschen wie ein von außen gastlich anmutendes Privathaus, das kein ›Unbefugter‹ betreten darf, dem womöglich bereits an der Türschwelle mit Misstrauen begegnet wird). Wenn ein Theater dazu einlädt, hereinzukommen, bedeutet das nicht zuletzt: äußere und innere Schwellen zu überwinden, vor allem Hemmschwellen, wenn man sich geradezu als Unbefugte(r) fühlt, die bzw. der hier, im Theater – etwa außerhalb der regulären Termine und ohne bezahlt zu haben – ›nichts zu suchen hat‹. Aber *in was* kommt oder gerät man ›hinein‹? *Zu was* wird man eingeladen oder fühlt man sich geradezu eingeladen, auch ohne dass es dazu eigens einer Aufforderung bedürfte?

Liegt das eingangs angesprochene Rätsel des Theaters nicht darin, dass es als ein Ort nicht nur der Rahmung, sondern darüber hinaus der gleich mehrfachen *Um-Rahmung unserer individuellen und gesellschaftlichen Existenz* zu verstehen ist?

Wir gehen ins Theater, heißt erst einmal: wir betreten das Foyer; haben dann aber, sobald die Garderobe abgegeben wurde, eigentlich nichts mehr zu tun. Man steht eine Weile etwas zerstreut da, ergeht sich gegebenenfalls in *Smaltalk*, falls man in Begleitung da ist oder auf Bekannte trifft, verstummt dann aber spätestens auf dem Weg zu seinem Platz, schaut sich eine Weile um, lässt sich auf die Atmosphäre ein, um sich im Rahmen des Theaters einem besonderen Rahmen, nämlich der Bühne mit ihrem geschlossenen Vorhang zuzuwenden. Sobald es vor ihm dunkel geworden ist, kommt es zum *theatralen Moment par excellence* insofern, als *eine Stille einsetzt, die den theatralen Spielraum überhaupt erst eröffnet*, indem sie jegliches alltägliche, kommunikative Verhalten sowie möglichst auch das innere Leben der sprachlos Versammelten *aussetzen* lässt und auf diese Weise idealiter eine radikale Form von Präsenz stiftet.

Weit entfernt, sich auf einen bloß physischen Aufenthalt im Theater zu beschränken, *lässt sich diese Stille, dieses Aussetzen, auf alles ein, was nun kommen wird*, was man über sich ergehen lassen wird und was man sich vor Augen führen lässt, ob in erwarteter typischer

Wiederholung des schon öfters Gesehenen oder in schockierender Überraschung, ob in längst normalisierter Unterbrechung und Verstörung des Normalen, in dessen brutaler Verfremdung oder absurder Übersteigerung. Über all das kann man gewiss eine (wenn auch illusorische) Herrschaft zu behalten versuchen; und man kann in seiner von Bertold Brecht über Antonin Artaud bis hin zu Jacques Rancière gebrandmarkten »Stumpfsinnigkeit« als *bloßer Zuschauer*²⁴ oder »Genießerin« verharren, aber das Theater bietet, gewährt, gibt gewiss andere Möglichkeiten – bis hin zur Dramatisierung unserer eigenen Existenz als Zeugen einer rückhaltlosen Exposition der Aufführenden, die im Theater den Rahmen des offenen Vorhangs dazu nutzen, um mittels der Interpretation ihres jeweiligen Stückes die Anwesenden aus der ›Fassung‹ ihres eigenen Lebens zu bringen. Das kann wie im sogenannten Absurden Theater so weit gehen, dies als Um-Rahmung anzukündigen und zugleich zu dementieren – unter Hinweis auf die Bequemlichkeit, die konsumistische Einstellung und die vermutete Weigerung der Zuschauer, sich wirklich infragestellen zu lassen. So verkündet Archibald bei Jean Genet ans Publikum gewandt: »Wir spielen heute abend für Sie. Damit sie aber ruhig und bequem auf Ihren Stühlen sitzenbleiben können, auch angesichts des Dramas, das sich hier oben abspielt, damit Sie sicher gehen, daß dieses Drama nicht etwa in ihr eigenes kostbares Leben eindringt, so werden wir die von Ihresgleichen gelernte Höflichkeit besitzen, die Verständigung unmöglich zu machen.«²⁵

Auch das kann uns widerfahren, sobald wir uns einlassen auf die theatrale Gegenwart einer Aussetzung letztlich aller ›normalen‹ Rahmen unseres Lebens. Wohin das führt, bleibt bis heute allerdings umstritten: zwischen radikaler Präsenz im »Triumph der Inszenierung«, die sich jeglicher Herrschaft entwindet, auch der des Textes eines Dramas und jeglicher Repräsentation (wie bei Artaud²⁶) einerseits und Vorgriffen auf eine utopische neue Art, die Erde anders,

24 J. Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009; J. Bilstein, *Die im Dunklen sieht man nicht*, in: *Kids on Stage*, 55–66, hier: 62.

25 Zit. n. Goffman, *Rahmen-Analyse*, 431.

26 Vgl. J. Derrida, *Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation*, in: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M. 1976, 351–379, hier: 356 f.

weniger destruktiv als bislang zu bevölkern andererseits, wie sie sich Rancière anscheinend erhoffte.²⁷

Gewiss: auch diese Aussetzung kann Normalisierungsprozessen unterworfen werden, wenn ein sogenannter ›Kulturbetrieb‹ seine eigene existenzielle Dimension durch rigoros vorstrukturierte Programme und weit vorausreichende Spielpläne konterkariert. Das ist vielleicht die Kernparadoxie im Rahmen des Theaters: *die ständige Um-Rahmung* ›eingespielter‹ Rahmen der Interpretation unseres eigenen Lebens, dann auch der Stücke, in denen es bereits gedeutet wurde, und deren Interpretationsgeschichten *normal werden lassen zu müssen*. So gesehen steht die Leitung jedes Theaters von einer geradezu un-möglichen Aufgabe. Und diese färbt auch auf Zuschauer:innen ab, denen Theaterbesuche längst zur zerstreuen Routine geworden sind.

Doch dazu muss es nicht kommen, vorausgesetzt, man vergisst nicht, wozu Theater angefangen bei ihrer Architektur, vom Foyer bis hin zur Bestuhlung und zu den Rängen einladen: sich selbst denen auszusetzen, die sich als etwas Aufführende selbst exponieren, sei es auch nur in einem beschränkten räumlichen und zeitlichen Rahmen, der nach meinem Verständnis aber alles daransetzt, sich selbst auf außer-ordentliche Art und Weise zu überschreiten – und zwar so, dass diejenigen, die das Theater wieder verlassen, sich selbst als ›ausgesetzt‹ realisieren. Selbst wenn sie dies mit vielfach beklagter Unverbindlichkeit²⁸ oder notorischer Heiterkeit²⁹ überspielen, rühren sie so an die elementarste Voraussetzung unseres allerersten, rückhaltlosen, völlig ungesicherten Zur-Welt-kommens, letztlich an die Geburt, durch die wir in die Hände Anderer gefallen sind. Wie auch immer wir ›danach‹ Sicherheit und Normalität erfahren, selbst weitestgehend normalisiertes Alltagsleben bleibt auf Dauer unvermeidlich »bezüglich der Rahmung von Grund auf gefährdet«, schreibt Goffman in seiner *Rahmen-Analyse*. Genau darauf gründet sich paradoxerweise mit gewissem Recht auch der maßlose Argwohn

27 J. Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008, 28; zu diesem Motiv vgl. das Kap. IV in diesem Bd.

28 Vgl. M. Frisch, *Kultur als Alibi*, in: *Öffentlichkeit als Partner*, Frankfurt/M. 31970, 15–24, hier: 21.

29 T. W. Adorno, *Ist die Kunst heiter?*, in: *Versuch, das ›Endspiel‹ zu verstehen. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1973, 7–15.

des Paranoikers, mit der »scheinbaren Harmlosigkeit« seiner Umwelt sei es nicht weit her, eine Um-Rahmung sei jederzeit möglich und deshalb jegliche Wirklichkeit verdächtig. So impliziert die Möglichkeit der Um-Rahmung nicht nur eine Polymorphie der »Rahmbarkeit« als solcher, die in jeder Rahmung gleichsam abgeblendet bleibt, sondern öffnet auch Spielräume für mannigfaltige Pathologien.³⁰

Bedenkt man in der hier angedeuteten Perspektive den vermuteten Zusammenhang von Theater und Gastlichkeit, so handelt es sich keinesfalls um eine Harmlosigkeit für Werbeprospekte, mit denen man auf neue Kundschaft zielt. Es handelt sich auch dann nicht um eine Harmlosigkeit, wenn die »Gäste« des Theaters dort nur für sehr beschränkte Zeit und nur in sehr begrenzter Art und Weise, typischerweise als »Zuschauer« bzw. »Publikum«, zu Gast sind (und vielleicht nie wieder kommen werden). Wie auch immer das Theater einlädt, es lädt auf jeden Fall zu einer Um-Rahmung und Aussetzung unseres Lebens ein, die eventuell nicht auf die Zeit beschränkt bleibt, die abläuft, bis der Vorhang fällt, sondern existenziell in das Leben hineinwirkt, das wir danach fortsetzen, wie auch immer verändert oder verandert – sei es auch nur durch einige wenige Zeilen, die uns im Gedächtnis bleiben werden, wie diese – längst bis zum Überdruß zitierte und infolgedessen ausgelaugte – aus Sartres *Die Eingeschlossenen*: »Die Hölle, das sind die Anderen.« Oder diese aus seinem Drama *Der Teufel und der liebe Gott*: »Das Reich der Menschen ist angebrochen. [...] Ich werde allein sein mit dem leeren Himmel über mir, da ich nur so mit allen sein kann. Es gilt, diesen Krieg zu führen, und ich führe ihn«³¹ – was Raymond Aron zu der Nachfrage veranlasste: »Must the reign of men be the reign of war?«³² Eine (sehr aktuelle) Frage, die ausreicht, um ein ganzes Leben zu beschäftigen, wirft sie doch ein Schlaglicht geradezu auf alles und auf alle, die wissen wollen, was es mit ihrem womöglich dem Krieg verfallenen Zusammenleben auf sich hat.³³

30 Vgl. Goffman, *Rahmen-Analyse*, 522, 588.

31 J.-P. Sartre, *Gesammelte Dramen*, Reinbek 1970, 97, 366.

32 R. Colquhoun, *Raymond Aron. Vol. 1. The Philosopher in History. 1905–1955*, London 1986, 464.

33 Von einem solchen Verfallenen handelt der tschechische Phänomenologe Jan Patočka in seinem Essay *Die Kriege des 20. Jahrhunderts und das 20. Jahrhundert als Krieg*, in: *Ketzerische Essays zur Philosophie der Geschichte*, Berlin 2010,

Gehen wir deshalb ins Theater, um dort auch Stücke über Krieg, Vertreibung und Flucht, über Schutzflehende, Schutzbefohlene und Gastlichkeit zu sehen? Falls ja, dann nicht ohne Risiken und Gefahren von Irritationen und existenziellen Verunsicherungen, über deren mögliche Dramatik keine wohlfeile Rede von Gastlichkeit hinwegtäuschen sollte. Eingeladen werden wir, sollte es wirklich ernst gemeint sein, allemal als radikal Gefährdete, ihrerseits von Geburt an und auf Dauer radikal auf Gastlichkeit Angewiesene; und diejenigen, die es ihrerseits mit dem Theater ernst meinen, werden sich nur *als solche* auch einladen lassen, selbst auf die Gefahr hin, im Theater eine buchstäblich ›fassungslos‹ machende Um- und Ent-Rahmung ihres Lebens gewärtigen zu müssen, die es in seinem Ausgesetzt-sein auch erschrecken lässt, nicht zuletzt vor sich selbst...

141–160; vgl. B. H. F. Taureck, B. Liebsch, *Drohung Krieg. Sechs philosophische Dialoge zur Gewalt der Gegenwart*, Wien, Berlin 2020, sowie v. Vf., ›Herrscht‹ Krieg – seit jeher, gegenwärtig und auf immer? ›Polemologische‹ Überlegungen zur Frage, ob wir ihm ausgesetzt oder (auch) ausgeliefert sind, in: ›Die‹ Gewalt und ›wir‹. Sozialphilosophische Beiträge zur Geschichte, zu Widerfahrnissen und aktuellen Brennpunkten, Baden-Baden 2024, Kap. II.