

III Zweideutiges Theater

Platons *politeia* und der Rhythmus¹

1. RHYTHMISCHER DIALOG, RHYTHMISCHE ERZIEHUNG: DAS SOKRATISCHE GESPRÄCH ÜBER DAS GEMEINWESEN

Schon die ersten Reaktionen auf die *Wanderjahre* merken an, dass die pädagogische Provinz mit ihrer Ausspezialisierung der Tätigkeiten an das von Platon in seiner *politeia* ungefähr 370 Jahre vor unserer Zeitrechnung entworfene Ideal des Gemeinwesens erinnert. Ebenfalls findet Erwähnung, dass Goethe das Erziehungspersonal die Theaterfeindlichkeit rezitieren lässt, die Platon der Figur des Sokrates in den Mund legt.² Noch nicht fällt auf, dass das Theater wie bei Platon einen Doppelauftritt hat: einen eher versteckten im ersten Teil, in welchem es wegereguliert und produktiv gemacht wird, sowie einen expliziten im zweiten Teil, in welchem es polemisch aus dem Gemeinwesen ausgeschlossen wird: Das Theater und mit ihm jegliche Form der Mimesis korrumpiert, bringt Unordnung und desorganisiert das in diesem Text imaginierte ›gerechte‹ bzw. ›gute‹ Gemeinwesen. Gleichzeitig ist die theaternmäßige Eigenschaft des Menschen, sein mimetisches Vermögen, für die Erziehung unumgänglich – und unumgänglich damit auch für die Hervorbringung dieses ›guten‹ Gemeinwesens: Mit der Verdoppelung markiert Platon die Zwiespältigkeit und Zweideutigkeit, mit der eine wirkmächtige Tradition Theater und Theatralität seither zwischen Bildungsme-

1 Vorüberlegungen zu diesem Kapitel sind erschienen in: Martin Jörg Schäfer: »Mimetischer Rhythmus. Zur Bedingtheit von Platons politischem Theater«, in: Jörn Etzold / Moritz Hannemann (Hg.): *rhythmos. Formen des Unbeständigen nach Hölderlin*. München 2016, S. 125-153.

2 Vgl. Kapitel II.

dium und Bildungsbedrohung konzipiert. Mit dieser Verdoppelung markiert die *politeia* auch die zugehörige politische Dimension, die sich in Goethes pädagogischer Provinz später durch die dem Theater angedrohten polizeilichen Maßnahmen ausbuchstabiert findet.

Goethes literarisch inszenierter Verweis auf das Erziehungstheater der *politeia* lenket den Blick auf einen zwar immer wieder benannten, aber in seiner Konsequenz bisher wenig beachteten Aspekt an Platons vielbesprochener³ Vorgeschichte des ›Theaters der Erziehung‹: Das Theater und die Mimesis werden nicht nur theoretisiert; der Umgang mit ihnen wird auch inszeniert und vorgeführt: in Anlehnung an die Mittel des Theaters. Die Doppelbödigkeit des platonischen Unterfangens insgesamt besteht darin, dass es selbst alle dem Theater und der Mimesis unterstellten Register zieht: Beim platonischen Dialog allgemein handelt es sich um Theater.⁴ Dessen Protagonist Sokrates agiert – darauf verweisen etwa in Alain Badiou's Neufassung der *politeia* für das 21. Jahrhundert seine Gesprächspartner beständig – höchstselbst als Poet, wenn auch als »Poet in Prosa«⁵, der nichtsdestoweniger gleich dem kritisierten Theater darauf aus ist zu verführen und in seinen Bann zu schlagen: »Ich schwärme für den Fabulierer, der du bist.«⁶ Wo Sokrates stellvertretend für die Mimetiker die Dichter in ihrer Eigenschaft als theatrale Rhapsoden des guten Gemeinwesens verweist, da lässt Badiou ihn selbstverliebt sagen: »Diese Vision vom Dichter, der der Stadt verwiesen wurde, die wird berühmt werden, glaubt mir!« Von der von Badiou eingeführten Partnerin in seinem theatralen Dialog erhält er die Antwort: »Aber der Dichter mit der dunklen Sprache und den verführerischen Bildern, das bist doch du!«⁷ – Und, so ließe sich für den Text der *politeia* insgesamt hinzufügen, mit einer Anordnung dieser Sprache und dieser Bilder, deren dramaturgische Abfolge, Steigerung, Rücknahme, Wiederaufnahme und Variation sie erst so ›verführerisch‹ wirken lässt: Das platonische Theater verfährt in seiner Anordnung und Mischung von Argumenten, Bildern und Fabeln nicht zuletzt rhythmisch. Und diesen Rhythmus gilt es im Folgenden mitzulesen: zum einen, wo es um die Abwehr der Mimesis und ihrer Komponenten geht, unter denen sich dann zuletzt auch der Rhythmus genannt findet; zum anderen bezüglich des Zusammenhangs,

3 Vgl. zusammenfassend Matthew Potolsky: *Mimesis*. New York 2006, S. 15-30.

4 Vgl. Martin Puchner: *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. New York 2010.

5 Alain Badiou: *Platons ›Staat‹*. Zürich/Berlin 2013, S. 107.

6 Ebd., S. 99.

7 Ebd., S. 112.

der Mimesis und Rhythmus mit dem erzieherischen und politischen Projekt Platons, der Hervorbringung des ›guten‹ wie ›gerechten‹ Gemeinwesens, verbindet.

In der pädagogischen Provinz Goethes stellt der Rhythmus (der Arbeit, der Feste, der komponierten Musik) ein Ordnungsprinzip dar, das vom Auftritt des Theaters gestört zu werden droht. Die Vorgeschichte der pädagogischen Provinz in Platons *politeia* führt hingegen mit durchaus theatralen Mitteln vor, dass die bedrohliche Unordnung potentiell bereits im Ordnungsprinzip Rhythmus selbst angelegt ist. In der theatralen Inszenierung von Sokrates' Erklärungen zum Rhythmus schwingt, wie im Folgenden rekonstruiert werden soll, implizit mit, dass in dieser drohenden Unordnung auch die Möglichkeit zu einer ganz anderen Erziehung und Bildung der Elemente des Allgemeinwesens, zu ganz anderen Verknüpfungen zwischen ihnen und damit nicht zuletzt zu einer ganz anderen Politik liegen.

Mit der Abwertung des als Mimesis gefassten Theaters (und des Zutrittsverbots für Praktiker der Mimesis zum gerechten Gemeinwesen) entledigt Platons philosophisches Projekt sich auf der thematischen Ebene einer Parallelveranstaltung: Setzt Sokrates doch der schlechten, weil Instabilität erzeugenden Mimesis, für die das Schauspiel paradigmatisch stehen soll, seine eigene an einer transzendenten Stabilität orientierte Mimesis entgegen, auch und gerade wo diese oft nicht als solche benannt werden darf.⁸ Statt des verführerischen Rhapsoden soll letztlich die transzendente Welt der Ideen geschaut und vorbildlich werden. In den späteren *nomoi* wird den um Einlass bittenden Tragödiendichtern gar beschieden, die Gesetzgeber seien doch die Schöpfer der wahren Tragödien.⁹ Die folgenden Überlegungen wollen hingegen einen Aspekt dieser Konstellation profilieren, der eher auf einer Hinterbühne stattfindet und den Bedingungen des hier inszenierten Konflikts einer schlechten und einer guten Mimesis bzw. eines gefährlichen und eines produktiven Theaters gilt.

Zu dieser Hinterbühne gelangt man über den Umweg der platonischen Erziehung und des ihr eigenen Theaters: Im Zuge der Erziehung der Wächter des Gemeinwesens kommt eine gute Mimesis zur Anwendung, wobei Sokrates dem »wohlgemessenen [...] Rhythmus« eine herausragende Rolle zuschreibt:

8 Vgl. mit völlig unterschiedlichen Akzentsetzungen, aber einem strukturell ähnlichen Argument einerseits Derrida: *Dissemination*, S. 151-161, S. 206-213. Vgl. andererseits Arbogast Schmitt: »Mimesis bei Platon«, in: Gertrud Koch/Martin Vöhler/Christiane Voss (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München 2010, S. 231-254, hier: 242-245.

9 Vgl. Platon: *nomoi*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*. Band 6. Hamburg 1959, S. 81f. (817a-817d).

»Wohlgestaltung und Mißgestaltung« der Seele, so Sokrates, sind »die Folge des wohlgemessenen oder des schlecht gemessenen Rhythmus« (P 127, 400c). Mit dem im Dialog eigentlich bloß am Rande auftauchenden Rhythmus steht also das große Ganze auf dem Spiel: Der Rhythmus wirft eine erzieherische Frage nach der Formung von Individuen auf; ebenso eine politische Frage nach der Einrichtung des aus diesen Individuen bestehenden gerechten Gemeinwesens, um die es dieser Schrift zu tun ist. Verhandelt findet sich dieses große Ganze an einer für die Argumentation des Sokrates höchst prekären Stelle. Greift die Formung der zukünftigen Wächter des Gemeinwesens, um deren seelische ›Wohlgestaltung und Missgestaltung‹ es hier geht, doch auf die theatrale Praktik der Mimesis zurück: Mimetisch prägen sich dem Kind die guten statt der schlechten Rhythmen ein. Notorischer Weise soll die Mimesis in ihren künstlerischen Formen eigentlich keinen Platz in diesem Gemeinwesen finden. Die Anwesenheit von Dichtern, Malern, Rhapsoden und vor allem diejenige von Theaterleuten gilt Sokrates als Symptom für ein krankhaft aufgeblasenes Gemeinwesen. *Mimesis* produziert den Luxus überflüssigen Scheins, statt das Gemeinwesen auf die Wahrheit der transzendenten Ideen auszurichten, um die es Sokrates zu tun ist. Theatrale Mimesis, die paradigmatisch für alle anderen mimetischen Praktiken zu stehen kommt, löst bei ihren Rezipienten mimetische Verhaltensweisen aus: Sie erzeugt wechselnde Identifizierungen mit dem Vorgeführten, verrückt die Individuen von der festen Stelle, die sie einnehmen müssen, um das von Sokrates imaginierte Gemeinwesen gut und gerecht, d.h. vor allem stabil sein zu lassen. Kurz: Mit der Mimesis und ihrem Theater kommt die Instabilität selbst ins Spiel, das ›schlecht Gemessene‹. Mittels des ›wohlgemessenen‹ Rhythmus hingegen soll sich diese theatrale Instabilität mit einem Schlag in Wohlgestalt verkehren und die schöne Seele wie das gerechte Gemeinwesen ermöglichen.

Von dieser rhythmischen Erziehung her wird sich aber im Folgenden zeigen, wie sehr der platonische Sokrates das Theater in all seiner Instabilität und Gefahr benötigt, um seine *politeia* und die sie ausmachenden Individuen überhaupt erst als solche in Erscheinung treten lassen zu können: Das Theater muss nicht nur als Gefahr beschworen werden, damit es überwältigt, vertrieben oder domestiziert werden kann. Erst diese Überwältigung ermöglicht ein nicht mehr Theater genanntes ›gutes‹ Theater – sei es eines der Erziehung oder der transzendenten Wahrheit. In dem von Sokrates suggerierten Kampf zwischen der irdischen theatrale und der transzendenten theoretischen Schaulust (und der immer impliziten Annahme, diese seien klar unterscheidbar) bleibt die stabile Trennung zwischen Bühne und dem vom Theater verführbaren bzw. zu den ewigen Ideen hinführbaren Publikum immer vorausgesetzt. Ohne die Ordnung des Theaters gäbe es kein Publikum, das zum Guten oder Schlechten beeinflusst werden könnte. Hinter der

so lautstark behaupteten Gefahr des Theaters lauert die noch viel größere Gefahr seiner Abwesenheit: dass Gleiche mit Gleichen verkehren, dass niemand von einer erhöhten Position her verführt oder erzogen werden kann, dass sich die negativen Effekte des Theaters und die positiven der Erziehung und der politischen Organisation nicht mehr vorherbestimmen und kalkulieren lassen. Ohne die vom Theater bereitgestellten Ordnungen von Bühne und Publikum droht in Platons *politeia* Anarchie, welche sowohl mit Chaos bedroht wie auch die Freiheit der Selbstorganisation verspricht.¹⁰ Mit der Vertreibung des Theaters droht die vom platonischen Sokrates befürwortete Unterwerfung unter der Tyrannei der Vernunft der Philosophenkönige, denen allein der Zugriff auf die transzendente ›gute‹ Ordnung des Gemeinwesens gestattet ist.¹¹ Zwischen diesen drei Fixpunkten von Freiheit, Chaos und Zwang stehen in der *politeia* das Erscheinen des Theaters, seine Instrumentalisierung für die Erziehung und die markante Rolle, die dabei der Rhythmus erhält: Die theatrale Erziehung im guten Rhythmus wird zum Umschlagpunkt zwischen Freiheitsversprechen, anarchischer Gefahr und der Strenge platonischer Ordnungsmacht.

2. DIE ZENTRALE ROLLE UND DER RANDSTÄNDIGE AUFTRITT DES RHYTHMUS

Im doppelten Sinne prägender Charakter für europäische Konzeptionen und Definitionen von Rhythmus¹² kommt den der Figur des Sokrates in den Mund gelegten Beschreibungen in der *politeia* zu. Prägend einerseits im Sinne von historisch einflussreich und hegemonial, andererseits im Sinne von stabil: Sokrates bekundet zwar mit einer seiner gängigen Gesprächsstrategien die eigene Unwissenheit bezüglich des Rhythmus, aber unter vagem Verweis auf die Autorität anderer assoziiert er dann den ›wohlgemessenen‹ Rhythmus mit den Begriffen des Takts und des Metrums, denen er aufliege und mit denen er verbunden sei. In diesen gehe der Rhythmus zwar nicht auf; er akzentuiere sie oder laufe ihnen auch manchmal zuwider. Letztlich bilde er aber doch deren Oberbegriff. Die platonische Tradition bezieht den Rhythmus auf eine stabile Struktur, über die er sich durch die Zeit bewegt. Abschätzig beurteilt Sokrates hingegen Rhythmen,

10 Vgl. Hannah Arendt: *The Human Condition*. Chicago/London 1998, S. 192-199.

11 Vgl. Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M. 2002, S. 14-32.

12 Vgl. zum Kontext Thrasybulos Georgiades: *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*. Hamburg 1958, S. 7-18.

die in sich instabil sind, d.h. die nicht ungemischt bleiben, sondern als »buntwechselnde[] Rhythmen mannigfachen Taktarten nachlaufen« (P 126, 398c) und durch plötzliche Veränderung Metrum und Takt durcheinanderwirbeln.

Émile Benveniste beschreibt in einem seinerseits einflussreichen Text von 1951 diese Auffassung von Rhythmus als die Ordnung »eines Tanzes, eines Gangs, eines Liedes, einer Aussprache, einer Arbeit [...], die durch das Metrum in alternierende Tempi«¹³ zerlegt wird. Das stabile Metrum gibt demnach der Bewegung des Rhythmus seine Struktur vor: Regelmäßigkeit und Wiederholbarkeit im Sinne einer regelmäßigen Wellenbewegung scheinen die Grundvoraussetzungen für jene »wohlgemessenen« Rhythmen zu sein, von denen Sokrates spricht, ohne je richtig zu ihrer Bestimmung vorzustößen. Benveniste zweifelt die entsprechende Etymologie von »rhein« (fließen) an und damit auch die sich in ihrem Namen durchsetzende platonische Auffassung, die für ihn eine Verengung der in älteren Texten nachweisbaren Auffassung darstellt. Zwar durchaus protoplatonisch zeigt sich darin laut Benveniste die Vorstellung von Rhythmus als der »charakteristischen Anordnung der Teile in einem Ganzen«. Nicht in der platonischen Bindung an Takt und Metrum gehe aber die fließende Dynamik dieses Rhythmus auf, der sich als »improvisierte, momentane und veränderliche Form«¹⁴ manifestiere. Gegenüber der Stabilität und Prägekraft des Metrischen wäre ein solcher Rhythmus prinzipiell sprunghaft, offen für Neues und instabil. Benveniste deutet hier auf jene Bestimmung von Rhythmus voraus, die spätere Theorien dem Begriff geben werden¹⁵ und die sich statt an der Gleichmäßigkeit des Fließens eher an einem alternativen etymologischen Bezugspunkt orientieren: dem unterbrechenden Moment der Stauung.¹⁶

Der Rhythmus scheint in der *politeia* zunächst eher am Rande eingeführt: als eine Unterkategorie des Gesangs. »Zunächst kannst du auf alle Fälle sagen [...], daß sich das Lied aus drei Dingen zusammensetzt, aus dem Text, der Tonart und dem Rhythmus.« (P 126, 399e). Diesem kommt aber durchaus ein privilegierter Status zu: Gemeinsam mit der Tonart kann er, so Sokrates, »am tiefsten in das In-

13 Émile Benveniste: »Der Begriff des »Rhythmus« und sein sprachlicher Ausdruck«, in: Ders.: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. München 1974, S. 363-373, hier: S. 371.

14 Ebd., S. 365.

15 Vgl. Patrick Primavesi/Simone Mahrenholz: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.): *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*. Schliengen 2005, S. 9-33.

16 Vgl. zur Etymologie auch Wilhelm Seidel: »Rhythmus/numerus«, in: Albrecht Riethmüller/Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden 1980, S. 1-32.

nere der Seele dringen« und »ihr Wohlgestalt« bringen – oder auch »das Gegenteil« (P 129, 401d), nämlich Enttaltung und Zerrüttung. Um die einzelne Seele geht es Sokrates in seiner Untersuchung von Tonart und Rhythmus aber nur im Namen des ›guten‹ Gemeinwesens. Der Rhythmus hat seinen Auftritt im Dialog im Zusammenhang mit der Erziehung der Wächter, welche dieses verteidigen sollen. Zwar ist, als es an die Besprechung von Tonart und Rhythmus geht, dieser Kontext schon ein wenig in Vergessenheit geraten, aber eben am Übergang von der Tonart zum Rhythmus verweist Sokrates darauf: Er hatte zuvor die Unterscheidung zwischen einer ›gesunden‹ und ›kranken‹ Stadt, zwischen einer »echte[n]« und einer »üppig aufgeblasene[n] Stadt« (P 85, 372e) aufgestellt. Auf diese Differenz kommt Sokrates etwas später im Gespräch beim Übergang zwischen der Erörterung der Tonarten und der dem Rhythmus gewidmeten Passagen zurück. Die Entscheidungen eines als Zensor auftretenden Sokrates darüber, welche die in seiner imaginierten Stadt zulässigen Tonarten (und Instrumente) seien und welche nicht, schließen mit der wie überrascht eingeflochtenen Bemerkung, man habe mit diesen Entscheidungen auch gleichzeitig und in Gänze »die Stadt, die wir als üppig bezeichnet hatten, ganz unvermerkt wieder bereinigt«. Der Rhythmus soll zu dieser *katharsis* anschließend sein Übriges tun: »Nun gut, [...] so wollen wir auch das übrige noch reinigen.« (P 126, 399e). Die gelungene Erziehung eines kleinen, wenn auch wichtigen Teils der Bewohner zeichnet plötzlich für das ›gesunde‹ Gemeinwesen insgesamt verantwortlich. Der Rhythmus muss daher vor dem Hintergrund des Problems der ›üppigen Stadt‹ und ihrer Reinigung in den Blick genommen werden.

3. POSSESSIVE, REGULIERTE UND RHYTHMISIERTE MIMESIS

Zentrale Bedeutung erlangt für dieses Problem bekanntlich die komplizierte Frage nach der Mimesis. Nähere Ausführungen am Ende der *politeia* lassen darauf schließen, dass Platon sie im Sinne von »Nachahmung« (P 101, 382b) verwendet. Dies ist zwar meist nicht falsch; doch es schwingen auch zahlreiche weitere und oft gegenläufige Bedeutungen mit, die von der sprachlichen Benennung von Welt bis zur ältesten nachweisbaren Wortverwendung, der tänzerischen Darstellung (*mimesthai*) reichen.¹⁷ Friedrich Schleiermacher übersetzt: »Darstellung-

17 Halliwell unterscheidet zehn zwischen diesen Extremen aufgespannte unterschiedliche Bedeutungen von Mimesis in der *politeia*. Vgl. Stephen Halliwell: *Aristotle's Poetics*. London 1986, S. 121.

gen«¹⁸ und betont so das produktive Moment, mit dem die platonische Mimesis sich nicht nur auf Welt bezieht, sondern auch selbst Welt produziert. Um die Bewertung und Verortung der so produzierten Welten geht es bekanntlich in Sokrates' Auseinandersetzung mit der Mimesis, – und die wie am Rande eingeführte Frage nach dem Rhythmus wirft auf diese oft zitierte Auseinandersetzung ein überraschendes Licht.

Während die »gesunde« Stadt für Sokrates die an den von ihm als grundlegend erachteten Bedürfnissen orientierte ist, schwelgen die Bewohnerinnen und Bewohner der »üppig aufgeblasene[n] Stadt«, die folgerichtig die kranke Stadt zu sein scheint, im Luxus: Diese ist »durch eine Menge Menschen aufgefüllt [...], die nun nicht mehr um des Notwendigen willen in den Städten wohnen, wie zum Beispiel die Jäger aller Art und« – das scheint nun mehr als ein Beispiel – »die nachahmenden Künstler, die vielen nämlich, die zeichnen oder malen, und auch die vielen, die sich mit der Musenkunst abgeben, wie Dichter und ihre Gehilfen, Rhapsoden, Schauspieler, Tänzer, Theaterunternehmer«. Damit hat in der *politeia* zum ersten Mal die Mimesis ihren Auftritt. Sie findet sich als überflüssiger Luxus eingeführt, über den die »echte, gleichsam die gesunde Stadt« (P 85, 372e-373c) sich erhaben weiß.

Eine Stadt, in der sich Mimetiker herumtreiben, ist einerseits krank. Andererseits lässt Sokrates sich mit ihrer Einführung auf eine Forderung eines seiner Gesprächspartner, Glaukons, ein, dem die »echte« Stadt zu bescheiden eingerichtet scheint: »Wenn du eine Stadt für Schweine gegründet hättest, Sokrates – was würdest du ihnen anderes zu fressen geben als das?« (P 84, 372d) Die wenig später zum Lied, seiner Tonart und seinem Rhythmus angestellten Überlegungen beziehen sich nun auf das Leben in der »üppigen Stadt«. Dass deren Üppigkeit Sokrates so gar nicht behagt, wird allerdings nicht weiter problematisiert. Weder muss Glaukon sich für seine Bevorzugung des Luxus rechtfertigen noch versucht Sokrates, ihm die Vorteile von Bescheidenheit, d.h. Gesundheit, verständlich zu machen. Ganz im Gegenteil folgt die weitere Behandlung des Gemeinwesens Glaukons Einwand: Zu besserem Essen ist auch ein wenig Lebensstandard notwendig, »Hausrat, [...] Zuspeisen, Salben und Räucherwerk, Freudenmädchen und Leckereien, und alles das in mannigfacher Art.« (P 85, 373a) Hinterrücks führt Sokrates hier bereits den Luxus mimetischer Darstellungsweisen ein: Auch »Malerei und bunte Stickerei« gehören in den Kontext der angenehmen Mahlzeit und lassen wenige Sätze später das Erscheinen der Mimetiker in der »üppigen Stadt« folgerichtig erscheinen. – Und folgerichtig erscheint auch Sokrates' anschließende Argumentation: Eine so große Stadt mag nach innen den sie Be-

18 Plato: *Der Staat*. Berlin 1828, S. 395.

wohnenden ein angenehmes Leben bieten; dadurch wird sie aber nach außen anfällig: Mit Zustimmung Glaukons führt Sokrates das »Amt der Wächter« (P 88, 375a) ein. Wie alle anderen Individuen in dem hier imaginierten Gemeinwesen sind auch die Wächter auf nur eine Tätigkeit spezialisiert. Aber sie scheinen sich dadurch von allen anderen zu unterscheiden, dass sie einer Erziehung bedürfen. Zumindest ist in der *politeia* von einer Erziehung etwa zum Handwerkertum nicht die Rede, während hingegen darauf verwiesen wird, dass die Erziehung zum Wächter derjenigen zum Philosophen entspricht.¹⁹ Gleich nach ihrer Einführung als überflüssiger Luxus zeigt die Mimesis dann auch ihr zweites Gesicht: Für die Erziehung erweist sie sich als unerlässlich.

Unnötigen, ja gefährlichen Luxus erblickt Sokrates in der Mimesis, so erläutert er es gegen Ende der *politeia* bekanntlich, aus mehreren Gründen theoretischer, praktischer und moralischer Art, die nicht unbedingt in Übereinstimmung zu bringen sind. Da wäre vor allem die doppelte Entfernung von der Idee des Schönen, Wahren und Guten. Die sinnliche Welt besteht aus unvollkommenen Abbildern der ewigen Formen. Die in der sinnlichen Welt vorliegenden Formen sind geprägt von der jeweiligen ewigen Form, dem sogenannten *eidos* (»Gepräge« (P 131, 402d)), ohne an diesen heranreichen zu können. Demgegenüber arbeitet die Mimesis sich am sinnlich Gegebenen ab und ist diesem gegenüber nachrangig: In der Malerei etwa liefert sie Reproduktionen von bereits bloß irdischen Abbildern der Ideen; in der Schauspielerei verkörpert sie falsche Identitäten. Unter Vorspiegelung falscher Tatsachen tut der Schauspieler so, als wäre er ein mutiger Kämpfer, weiß aber nicht mit Waffen umzugehen und ist oft feige.²⁰ Damit zeigt sich der Schauspieler als Paradigma jener Falschheit, Verzerrung und Verwirrung, die in der *politeia* der Mimesis zugeschrieben werden.

Entsprechend erläutert der platonische Sokrates anhand des Schauspiels, was die Mimesis nicht nur so epistemologisch und moralisch minderwertig, sondern auch für das gerechte Gemeinwesen so gefährlich macht: Der Schauspieler gibt vor, ein »Mann [...] vielfacher Art« (P 123, 397d) zu sein: Indem er sich seiner Spezialisierung auf das Schauspiel hingibt, konterkariert er gleichzeitig die im Gemeinwesen herrschende Spezialisierung.²¹ Er kann verschiedene Rollen verkörpern, tut so als würde er bald dieses und bald jenes unternehmen, kann aber eigentlich gar nichts. Das ist nicht nur sein eigenes Problem: Seine Vieltuerei

19 Vgl. P 90, 376a.

20 Vgl. P 424-438, 595b-603b.

21 Vgl. Jacques Rancière: *Le Philosophe et ses pauvres*. Paris 1983, S. 26-29, S. 33-36.
Vgl. Juliane Rebentisch: *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Berlin 2012, S. 56-60.

droht sich auszubreiten. Weniger als in der Überflüssigkeit und Nachrangigkeit des Nachahmens liegt das Problem der Mimesis, sondern im von ihr ausgelösten Prozess der Ansteckung: *Mimesis* breitet sich aus. Ihre Diffusion drückt sich bereits in der Verwendung des Begriffs in der *politeia* aus: Bei der Praxis des Schauspielens, die eine andere Person verkörpert, handelt es sich um Mimesis; bei der Praxis des Zuschauens aber auch.²² Zunächst erläutert Sokrates sowohl das Schauspielern als auch das Zuschauen über die Logik des Nachahmens: Der Schauspieler ahmt eine Rolle nach; der von ihm faszinierte Zuschauer droht seinerseits den Schauspieler nachzuahmen und aus der ihm im Gemeinwesen zugewiesenen Rolle zu fallen. Die hier der Mimesis zukommende geradezu magische Macht ist als Nachahmung nur noch unzureichend beschrieben: Eher geht es um eine Identifizierung des Schauspielers mit seiner Rolle, wodurch er diese Rolle nicht mehr zweitrangig nachahmt, sondern verkörpert. Angespielt ist damit weniger auf Techniken des Nachahmens oder auf die tatsächlichen Gegebenheiten der attischen Tragödie mit ihren distanzierenden Masken und der Übernahme wechselnder Rollen durch denselben Schauspieler. Vielmehr geht es Platon um eine religiösen Praktiken innewohnende magische Dimension: Bei der Schauspielerei handelt es sich um eine »possessive Mimesis«²³, die um sich herum konzentrische Kreise zieht. Nur graduell ist dann die mimetische Ergriffenheit des Publikums von der des Schauspielers unterschieden.

Machtvoll spricht die Mimesis die sinnliche Seite des Publikums an und stimuliert dessen mimetisches Vermögen: Wer vieles auf der Bühne getan sieht, wird selbst nicht mehr nur eines tun wollen. Wer etwa »Trunkenheit, Verweichlichung und Müßiggang« (P 125, 398e), allesamt beliebte Beispiele des platonischen Sokrates, durch einen Schauspieler dargestellt sieht, wird sich dadurch selbst zu »Trunkenheit, Verweichlichung und Müßiggang« verführt finden. Aus stabilen Menschen werden instabile.²⁴ Das gerechte Gemeinwesen, in dem jede und jeder seinen und ihren Platz hat und jeder Schuster bei seinen Leisten bleibt, gerät in Verwirrung, aus der Balance, bläht sich auf und franst aus. Die Mimesis zeigt sich als gleichzeitig das gefährlichste und machtvollste aller Vermögen. Sie muss in Schach gehalten und reguliert werden.

22 Vgl. Eric A. Havelock: *Preface to Plato*. Cambridge/London 1963, S. 24.

23 Vgl. in Anschluss an Havelock dazu Friedrich Balke: »Possessive Mimesis. Eine Skizze und ein Beispiel«, in: Gertrud Koch/Martin Vöhler/Christiane Voss (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*, München 2010, S. 111-126, hier: 113-118.

24 Dafür, dass hier bevorzugt Beispiele der Instabilität und Zerrüttung gewählt werden, vgl. Lacoue-Labarthe: *Typography*, S. 130.

Zur Regulierung der Mimesis schlägt der platonische Sokrates zwei Strategien vor: Erstens wird stellvertretend für sämtliche Mimetiker den Dichtern der Zugang zur Stadt verboten. Gemeint sind hier nicht zuletzt die Dichter als Rhapsoden, also, obwohl Sokrates auf einer stabilen Unterteilung zwischen den Tätigkeiten insistiert, als Schauspieler ihrer Dichtungen. Zweitens aber ist die Mimesis ein, wenn nicht das grundlegende Mittel der frühen Erziehung der Wächter: »Was [der junge Mensch, M.J.S.] in diesen Jahren in seine Vorstellungen aufnimmt, das bleibt in der Regel unauslöschlich und unveränderlich haften.« (P 95, 378e) Diese Aufnahme erfolgt durch Stimulation der Sinnlichkeit, sprich über das kindliche mimetische Vermögen. Über dieses wird ihnen nicht nur Wissen vermittelt, sondern (so ließe sich mit der Soziologie des 20. Jahrhunderts sagen) kulturelle Normen werden in ihr Körpergedächtnis eingeschrieben.²⁵ Die mit den Dichtern aus der Stadt verschwundene Instabilität der mimetischen Gefahr kehrt gleichzeitig mit der Erziehung inmitten der Stadt zurück: bei ihrer Selbstreproduktion. Mit dem Verschwinden der Dichter scheint diese Gefahr aber zu einem guten Stück gebannt. Die Zöglinge werden nur mit solchen mimetischen Artefakten konfrontiert, die zuvor eine strenge Zensur durchlaufen haben. Verboten sind Vorbilder, die jegliche Form von Instabilität zeigen, z.B. ›Trunkenheit, Verweichlichung und Müßiggang‹. Gewählt sind Vorbilder, in denen die Götter konstant und gerecht, die Helden ehrenhaft und wahre Männer und überhaupt keine Arten von Instabilität zu entdecken sind. Gebannt wird die Instabilität der Mimesis also mittels der gefährlichen Macht der Mimesis: Das instabile mimetische Vermögen der Zöglinge hängt sich an mimetische Vorbilder einer Stabilität, die der inneren Instabilität der Mimesis zuwiderläuft. Das instabile mimetische Vermögen wandelt sich dank Mimesis in Stabilität und lässt die eigene Instabilität hinter sich. Gefahr und Macht des Theaters werden mobilisiert, um Gefahr und Macht des Theaters zu bannen, mitten im Inneren des gerechten Gemeinwesens. Statt Instabilität soll sich nunmehr Stabilität osmotisch ausbreiten.

Damit aber wird, ohne dass dies Erwähnung fände, die Mimesis rhythmisiert: So wie sie die ›gesunde‹ Stadt zu einer ›üppigen‹ Stadt anschwellen lässt, um durch Abweisung der Dichter wieder zur schlanken, kleinen, eben zur gesunden Stadt zu werden, genauso stimuliert die Erziehung die Mimesis und lässt sie anschwellen, um sich ihrer zu entledigen, und sie mit der nächsten Generation wieder anschwellen zu lassen. Platons Sokrates imaginiert die gleichmäßige Wel-

25 Vgl. Pierre Bourdieu: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt a.M. 1987, S. 126ff.. Vgl. Gunter Gebauer/Christoph Wulf: *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Hamburg 1998.

lenbewegung einer anschwellenden Mimesis, die sich an sich selbst bricht und gleich wieder abschwilt. Die Notwendigkeit des Verbots einer eigenständigen mimetischen Aktivität abseits der Erziehung deutet darauf hin: Diese Wellenbewegung kann jederzeit aus ihrer Gleichmäßigkeit ausbrechen, jederzeit kann die Instabilität überhand nehmen und die gesunde Stadt destabilisieren, vielleicht zerstören. – Folgerichtig erscheint es daher, dass die ›Reinigung‹ der ›üppigen‹ Stadt später bei der Verhandlung des Rhythmus erneut thematisch wird.

4. ZWEIFELHAFTKEIT: ENTÄUSSERUNG UND VERINNERLICHUNG DER MIMESIS

Sokrates erstmalige Aufzählung der Mimetiker anlässlich seiner Beschreibung der ›üppigen Stadt‹ erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit; trotzdem fällt eine Abwesenheit bzw. eine nur indirekte Anwesenheit der Musik auf: Der epische Gedichte in Begleitung seines Saiteninstruments vortragende Rhapsode ist natürlich auch ein Sänger; der Tänzer bewegt sich zur Musik, die aber nur als ›Gehilfe‹ des Dichters auftritt. Auf ähnliche Art, wie die Problematik der Mimesis in ihrer Überflüssigkeit und Zweitrangigkeit liegt, scheinen Tonart und Rhythmus zunächst ihrerseits so zweitrangig, dass sie in der Illustration dessen, was die ›gesunde Stadt‹ denn nun ›üppig‹ und krank mache, auch fehlen können. Deswegen ist es mehr als überraschend, dass eben zwischen der Behandlung von Tonart und Rhythmus und inmitten der Beschreibung der ›guten‹, die eigentliche Instabilität wegregulierenden Mimesis behauptet wird, die ›üppige Stadt‹ sei nunmehr zur ›gesunden‹ zurechtgeschrumpft bzw. ›gereinigt‹. Wie zitiert: ›Die Stadt, die wir als üppig bezeichnet hatten, [ist] ganz unvermerkt wieder bereinigt. Mittels der Bestimmung des ›gesunden‹ Rhythmus›wollen wir auch das übrige noch reinigen‹ (*katharein*).

Aus dem Bisherigen ergibt sich, dass es sich bei dieser ›Reinigung‹ um die Erzeugung von Stabilität aus Instabilität gehandelt haben wird. Diese Erzeugung von Stabilität soll mit der Behandlung des Rhythmus zu ihrem Abschluss kommen und vielleicht, aber das wäre angesichts der zuerst angedeuteten Zweitrangigkeit des Rhythmus überraschend, ihren Höhepunkt, zumindest jedoch ihren Endpunkt finden. Tonart und Rhythmus unterscheiden sich in Sokrates' Ausführungen nicht von den vorhergehenden mimetischen Darstellungspraktiken. Wie bei den Themen der Kindermärchen sucht Sokrates auch hier die beizubehaltenden ›gesunden‹ heraus und trennt sie von den ›üppigen‹ oder gar ›kranken‹. Offensichtlich scheint auch, was mit der ›unvermerkten‹ Reinigung gemeint ist: Auf Glaukons Protest hin wurde trotz Sokrates' Widerwillen eine ›üp-

pige« statt einer ›gesunden‹ Stadt beschrieben, der auch die überflüssigen Mime­tiker angehören. Nun konnte Sokrates aber mit philosophischen Mitteln nachweisen, dass in unreguliertem Zustand die mimetischen Praktiken der für die Stadt nötigen Erziehung Schaden bringen. Glaukon hatte eigentlich nur besseres Essen und ein bisschen alltägliches Wohlsein eingefordert, woraufhin Sokrates gleich sämtliche Mimetiker in die Stadt holte. Mit der Reinigung von der Mimesis ist wohl auch dieser letzte Luxus aus der kultivierten Stadt verschwunden. Aber Glaukon hat sich nunmehr vom Gang des Arguments hinreißen lassen: »Und das war verständig von uns« (P 126, 399d), kommentiert er bestätigend Sokrates' plötzlichen Ausbruch aus den Spezifika des Erziehungsprogramms und den Rückgriff auf die Gründungserzählung des Gemeinwesens, ohne seine vorherige Position zu erwähnen oder sich auch nur an sie zu erinnern. Damit schleicht sich aber auch eine gehörige Portion Ironie in den Dialog ein; scheint Glaukon hier doch alles andere als ›verständig‹. Vielmehr stellt seine Replik aus, dass im Text Mimesis nicht nur die Ergriffenheit des Schauspielens und Zuschauens, nicht nur die osmotische frühkindliche Prägung, sondern auch die philosophische Aneignung von Wissen im Lehrer-Schüler-Verhältnis benennt.²⁶ Diese Wissensübertragung scheint hier aber mehr auf identifizierter Faszination als auf der philosophischen Überzeugung durch Folgerichtigkeit zu beruhen.

Der Rhythmus des Dialogs ist an dieser Stelle auch von der Argumentation her merkwürdig gebrochen. Denn explizit wurde schon kurz vorher (und auch hier ohne Widerspruch Glaukons) gekennzeichnet, dass das entworfene Gemeinwesen keinen Platz für die Mimetiker hat:

»Wenn also ein Mann, der dank seiner Weisheit alles mögliche sein und alle Dinge nachahmen kann, in unsere Stadt käme und uns seine Dichtungen vorführen wollte, dann würden wir ihn wohl als einen heiligen und wunderbaren und liebenswürdigen Mann verehren, würden ihm aber sagen, daß es einen solchen Mann in unserer Stadt nicht gebe und nicht geben dürfe. Wir würden Salböl auf sein Haupt gießen und es mit Wolle bekränzen und ihn dann in eine andere Stadt weiterziehen lassen. Wir selbst aber würden, zu unserem Nutzen, mit dem strengeren und weniger anmutigen Dichter und Mythenerzähler Vorlieb nehmen, der uns die Vortragsweise des anständig Denkenden nachahmte und seine Worte nach jenen Richtlinien setzte, die wir am Anfang als Gesetze aufgestellt haben, als wir mit der Erziehung der Krieger begannen.« (P 123, 398a)

26 Vgl. Havelock: *Preface to Plato*, S. 24. Affirmativ statt ironisch liest diese Stelle Schmitt: »Mimesis bei Platon«, S. 245-247.

Die Dichter, mit denen hier Vorlieb genommen wird, sind wie der vor allem behandelte Homer schon lange verstorben, ihre Texte von der sokratischen Zensur verstümmelt bzw. für die Erziehung zurechtgeschnitten. Es handelt sich also nicht um die Dichter, die Sokrates dem Glaukon untergeschoben hatte. Diese scheinen vielmehr gar nicht mehr in der ›üppigen‹ Stadt zu verweilen. Es findet also auch gar keine Vertreibung der Mimetiker statt; diese werden gleich am Betreten der Stadt gehindert. Von Vertreibung, Austreibung etc., von der zu sprechen zum Topos geworden ist, geht nirgends die Rede.²⁷ Wenn überhaupt, dann ist die ›unvermerkte Reinigung‹ bereits hier geschehen, und zwar keineswegs ›unvermerkt‹, sondern höchst offensichtlich. Im Anschluss erst geht es an die Behandlung des Liedes und dabei von Tonart und Rhythmus, zwischen denen dann diese Unvermerktheit der Reinigung behauptet wird.

Es ist, als sollte der Rhythmus des Texts, der bei der Abweisung des Dichters so sehr den Anfang der Erziehung betont, seinerseits verdecken, dass er die Frage nach dem Anfang mehr als verwirrt und nicht in geordneter Reihenfolge behandelt: Die ›am Anfang aufgestellten Gesetze‹ mögen die Erziehung der Wächter begründen (und die Abweisung des Dichters notwendig machen). Aber die Erziehung der Wächter wurde nur nötig, weil Glaukon die Mahlzeiten in der Stadt nicht auf ›das Notwendige‹ beschränken wollte. Sokrates vergrößerte die Stadt; mit dem Luxus hielten die Mimetiker Einzug. Die Wächter wurden nötig, um die ›aufgeblasene‹ Stadt zu verteidigen. Ihre Erziehung zu stabilen Individuen unter Benutzung der Mimesis aber wurde unter Abwehr der ihr eigenen Instabilität notwendig, um ihre Spezialisierung auf das Kriegshandwerk zu gewährleisten. Aber, so verdeckt es die von Sokrates eingeschmuggelte ›unvermerkte Reinigung‹, der Text hatte die Figur des Wächters zunächst eingeführt, um eine die Mimetiker beherbergende Stadt zu verteidigen, nicht um den Dichter am Stadttor abweisen zu können. Seine Funktion hat sich unter der Hand vollkommen gewandelt. – Denn wer setzt im Zweifelsfall wohl durch, dass der bekränzte Dichter zur nächsten Stadt weiterzieht?

Die Mimesis ermöglicht den Wächter also nicht nur ontogenetisch durch Erziehung, um als Katalysator gleich wieder verschwinden zu müssen; sozusagen phylogenetisch ermöglicht, ja bewirkt sie geradezu seine Entstehung. Die durch die Üppigkeit der inneren Mimesis notwendig gewordenen Wächter schließen die Stadt nach außen gegen die Mimesis ab. Die geregelte Ordnung von Anfang

27 Vgl. Thomas Glaser: »Theater vs. Archi-Politik. Zur Einrichtung der Politik durch die Mimesis in Platons *Politeia*«. Unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags, gehalten auf der Tagung »Zwiespältige Mimesis. Positionsbestimmungen der Literaturwissenschaften und ihrer Nachbarwissenschaften« am 10.01.2013 an der Universität Siegen.

und Ende ist durcheinander geraten, ebenso die von innen und außen. Die ›gesunde‹ Stadt mag ohne professionelle Mimetiker auskommen. Diese müssen sie aber immer schon bewohnt haben, um später vor den Toren abgewiesen werden zu können. Die Mimetiker sind Bedingung für die Notwendigkeit der Wächter. Die Wächter verteidigen die innere Mimesis also gegen sich selbst. Oder bewachen sie das Innere, zu dessen Schutz nach außen sie erzogen werden? Die ›Reinigung‹, von der verschoben und unter Unterbrechung des Arguments die Rede geht, hat in der Tat ›unvermerkt‹ stattgefunden – vielleicht bereits bei der Einführung der Wächter. Diese hatte bereits eine auf die ›gesunde‹ Stadt vorausdeutende Pointierung: Zuerst argumentiert Sokrates, die ›üppige‹ Stadt müsse durch den »unbegrenzten Erwerb von Gütern« über das »Maß des Notwendigen hinausgehen«. Eine im ›gesunden‹ Zustand gerechte Güterverteilung suggerierend fragt Sokrates rhetorisch »Dann werden wir also Krieg zu führen haben, Glaukon?« Das einzuführende »Heer« soll dann jedoch »gegen die Angreifer« (P 86, 373e) eingesetzt werden und nicht selbst die für die eigene ›Üppigkeit‹ notwendigen Güter erobern. Zwar mag die Stadt eben wegen ihrer ›Üppigkeit‹ zum Angriffsziel geworden sein. Die implizite Wertung deutet aber eher darauf hin, dass eine ›gesunde‹ Stadt sich gegen die Übergriffe der anderen verteidigt – auch wenn dies erst später explizit gemacht wird.

Der Text der *politeia* suggeriert einerseits das in seiner Rezeption inzwischen topische Bild der Vertreibung der Mimetiker, von der eigentlich nirgends ein Wort gesagt wird. Andererseits lässt sich vor lauter Theatereffekten, verschobenen und überraschenden Anfängen und Begrenzungen, die stabile Ordnung der Stadt nicht mehr besonders gut wahrnehmen. ›Unvermerkt‹ macht der Text darauf aufmerksam, dass er seine angebliche Logik über einen präzisen, wenn auch nicht ganz ›wohlgemessenen‹ Rhythmus entfaltet – und dies tut er exakt, bevor es an die Behandlung jenes Rhythmus gehen wird, welcher Stabilität und Ordnung gewähren soll.

5. STABILE UND INSTABILE SEELEN: GUTE UND SCHLECHTE RHYTHMEN

Inmitten der regelmäßigen Wellenbewegung der für die Erziehung der Wächter stimulierten und dann regulierten Mimesis zeigt sich ein plötzlicher Umbruch: eine Verschiebung hin zu einer möglichen Lesart der *politeia*, in welcher deren Ordnung nicht ganz so ordentlich scheint wie von Sokrates proklamiert und von seinen Dialogpartnern bestätigt: Mit der Mimesis kommen auch zwei Auffassungen von Rhythmus ins Spiel. Mit dem Regelmäß ist die nach Platon dominant werdende Auffassung von Rhythmus angesprochen. Mit dem plötzlichen

Umbruch scheint aber auch eine andere Auffassung von Rhythmus präsent zu sein, nämlich eine für Platon gefährliche Bestimmung des Rhythmus, die auf Instabilität deuten würde: ein ›schlecht gemessener Rhythmus‹.

In einem doppelten Sinne beschreibt Platon den Rhythmus als mimetisch – und zwar gleichermaßen im Sinne von verkörpernd wie nun durchaus im Sinne von nachahmend: Bei der Erziehung der Wächter für das gerechte Gemeinwesen soll der gute Rhythmus, indem er der Idee eines »geordneten und tapferen Lebens« (P 127, 399e) entspricht, diese Idee der Seele einprägen: als dieser Seele Gestalt bzw. Form, eben als sogenannter *eidos*. Prägend wirkt der Ideen nachahmende Rhythmus in der Erziehung wegen der erwähnten völligen Formbarkeit der Kinderseelen durch ihre mimetische Ausrichtung auf die Welt. Es geht also wieder um Mimesis im doppelten Sinne: Rhythmen sind sinnliche Nachahmungen und Verkörperungen der Idee eines ›geordneten und tapferen Lebens‹; der junge Mensch verhält sich sämtlichen sinnlichen Eindrücken mimetisch gegenüber. Über diese doppelte Nachahmung lässt sich die Idee eines ›geordneten und tapferen Lebens‹ in seiner Seele installieren. Die Abwesenheit eines stabilen Rhythmus kann hingegen die Seele schwächen, ins Chaos stürzen und auf das ganze Gemeinwesen übergreifen. In diesem Sinne ist das Pathos verständlich, das der platonische Sokrates für den Rhythmus aufbringt: ›Wohlgestaltung und Missgestaltung der Seele sind die Folge des wohlgemessenen oder des schlecht gemessenen Rhythmus.‹

Welche Rhythmen dies sind, darüber verbleibt die ansonsten oft bis in kleinste Kleinigkeiten so ausführliche *politeia* im Unklaren. Während die homerische Epik an markanten Beispielen, von allem ›gereinigt‹ wird, was zu etwa ›Trunkenheit, Verweichlichung und Müßiggang‹ anstiften könnte, bezeugen Sokrates und sein Gesprächspartner Glaukon bezüglich der Rhythmen bloß Unwissenheit, ohne dass sie diese Lücke besonders wichtig fänden. Sokrates verweist auf den den Pythagoräern nahestehenden Musiktheoretiker Damon:

»Doch habe ich so dunkel in Erinnerung, einmal gehört zu haben, wie er von einem zusammengesetzten Enoplios und dann von einem Daktylos und einem heroischen Versmaß sprach und diese, ich weiß nicht wie, ordnete und die Hebungen und Senkungen ausglich und sie mit einer Kürze oder einer Länge endigen ließ. Und eine andere Taktart nannte er, glaube ich, Iambos und eine andere Trochaïos und wies ihnen Längen und Kürzen zu. Und an einigen von ihnen tadelte oder lobte er das Tempo des Fußes nicht weniger als den Rhythmus selbst, oder etwas an beiden – ich kann es nicht sagen.« (P 127, 400a-c)

Angesichts der Wichtigkeit, die der Wahl des richtigen Rhythmus in diesem Projekt zugeschrieben wird, erscheint die Ahnungslosigkeit, die Sokrates und sein

Gesprächspartner ganz unbekümmert an den Tag legen, erstaunlich. Die Entscheidung über die guten (wohl reinen) Rhythmen und die schlechten (wohl gemischten oder gar unrhythmischen) Rhythmen wird der Autorität Damons übertragen: »Doch überlassen wir das [...] dem Damon. Denn um das auseinanderzusetzen, braucht es eine längere Untersuchung, oder bist du anderer Meinung?« (P 127, 400c) – Mitten in der Begründung des europäischen Denkens über den Rhythmus bleibt die letztendliche Bestimmung des Rhythmus also aufgeschoben. Angeblich weil diese Aufgabe viel zu wichtig, diffizil, großangelegt und komplex sei. Nichtsdestoweniger: Der Rhythmus selbst, die Beantwortung der Frage, welches denn ein guter Rhythmus sei, stellt eine Synkope im Denken über den Rhythmus dar. Der Text lässt offen, welcher Rhythmus genau mit welcher Prägekraft die Seele der jungen Menschen affizieren soll. Ein restriktiver Begriff des Rhythmus, der ihn an die Stabilität von Takt und Metrum bindet, scheint zunächst offen zu bleiben für andere Bestimmungen, für die das Wesen des Rhythmus gerade in seiner Offenheit bestünde.

Diese angedeutete Öffnung nimmt der platonische Dialog in einem nächsten Schritt jedoch zurück, indem er die vorher behauptete Bedeutsamkeit und Wirkmächtigkeit des Rhythmus so sehr reduziert, dass seine konkrete Bestimmung plötzlich nicht weiter wichtig ist. Denn was sich sagen lässt, ist offensichtlich die Unterscheidung zwischen dem Wohlgemessenen und dem schlecht Gemessenen, zwischen dem Maßvollen und dem, was das Maß sprengt: Der falsche Rhythmus ist für Platon, das kann man in den späteren *nomoi* noch viel deutlicher nachlesen,²⁸ ein instabiler Rhythmus, ein ungeordneter Rhythmus, ein unbeständiger Rhythmus, d.h. ein Rhythmus, der Überraschungen bringt, der aus dem von ihm suggerierten Schema ausbricht, der die von ihm suggerierte Ordnung unterwandert, auflöst oder, noch schlimmer, letztlich gar keine Ordnung erkennen lässt. Wie in allen anderen Belangen lehnt der platonische Sokrates Zwitterwesen, d.h. hier: Mischrhythmen, ab. So wie der Schuster im Gemeinwesen bei seiner Spezialisierung bleiben soll, so müssen auch die Rhythmen »ungemischt« bleiben, wie es heißt. Wie bei den anderen mimetischen Praktiken, insbesondere beim Schauspiel, stellt sich auch hier wieder das selbe Problem: Die gemischten Rhythmen sind »weitaus am reizvollsten [...] für die Knaben und die Erzieher und auch für die große Menge« (P 122, 397d). Wie bezüglich aller anderen mimetischen Praktiken gilt es diese instabilen Mischformen aus der Erziehung, aber auch aus dem Gemeinwesen insgesamt zu verbannen. Mit der Stabilität des guten Rhythmus manifestiert sich in der vergänglichen, unkonstanten und unsicheren Welt die Gestalt der Ideen, ein *eidos*. In der Instabilität des schlechten

28 Vgl. Platon: *nomoi*, S. 28ff. (643e ff.)

Rhythmus geht der Bezug zum *eidos* und damit zu den Ideen verloren. Die vom schlechten Rhythmus affizierte Seele stößt nicht zum jenseitigen Wahren, Guten und Schönen vor und muss selbst instabil, d.h. hässlich, bleiben.

Wegen des Einbezugs in die anderen mimetischen Praktiken müssen die ansonsten so wichtigen Rhythmen dann gar nicht weiter gesondert behandelt werden. Sind sie als bloß mimetische Phänomene letztlich doch nachgeordnet. Denn qualifiziert für die platonische Behandlungen sind, obwohl die Rhythmen doch am Tiefsten in die Seele dringen und also eine übergeordnete Kategorie darzustellen scheinen, nur solche Rhythmen, die sich der musikalischen Tonart und der theatralen Art des Vortrags unterordnen: »[G]uter und schlechter Rhythmus ergeben sich [...] aus dem guten Vortrag oder seinem Gegenteil [...], da sich ja Rhythmus [...] nach dem Text richte[t], und nicht der Text nach diese[m].« (P 128, 400d) Gemeint sind damit die Inhalte, die von ›Trunkenheit, Verweichlichung und Müßiggang‹ und überhaupt von jedweder Unbeständigkeit bereinigt sein sollen. Ein nicht trunkener, verweichlichter, müßiger Text provoziert folgerichtig einen Rhythmus, welcher ›Trunkenheit, Verweichlichung und Müßiggang‹ bei seinem Publikum vorbeugt.

Allerdings indiziert ein solcher Rhythmus bei angemessener Ausführung von außen her, was im Inneren der Vortragenden zu finden sei: »Art des Vortrags [...] und [...] Text [...] richte[n] sich nach dem Charakter der Seele.« (P 128, 400e) Nicht nur nimmt der Rhythmus also Einfluss auf die Seele. Der angemessene, der gute Rhythmus ist derjenige, welcher der guten und schönen Seele entspricht, in welcher die gute und schöne Seele sich ausprägt. Nicht vorstellbar ist ein Rhythmus, der der Art des Vortrags, dem Inhalt des Texts oder gar der Form der Seele zuwiderliefe. Ein solcher Rhythmus brächte deren innere Balance aus dem Gleichgewicht, vielleicht auch aus dem Rhythmus ihres Widerspiels. Er wäre als schlechter Rhythmus auch per se ein Indikator für einen schlechten Vortrag, einen unausgebalancierten Text, eine aus der Balance geratenen Seele. Diese aus der Balance geratene Seele könnte sich nur in einer inneren Instabilität des Rhythmus manifestieren. Der Entsprechungszusammenhang vom guten und stabilen Rhythmus zur guten Art des Vortrags zum stabile Vorbilder liefernden Text zur schönen, weil stabilen Seele ist gänzlich und in beide Richtungen von der Prägestkraft des *eidos* durchwirkt: Sie manifestieren sich als sich wechselseitig bedingender Gesamtzusammenhang einer stabilen Gestalt.²⁹

Vom guten, stabilen und angemessenen Rhythmus kommt der platonische Sokrates nach all den zum Rhythmus hinführenden Umwegen nun plötzlich sehr direkt zum philosophischen End- und Zielpunkt der platonischen Existenz. Aber

29 Vgl. für die Gesamtproblematik Lacoue-Labarthe: *Typography*, S. 43-138.

dieser End- und Zielpunkt entpuppt sich entgegen aller anders lautenden Beteuerungen des Sokrates nicht nur als Selbstzweck. Vielmehr ist er theatral verfasst; er erscheint vor den Augen der anderen: »Wenn also [...] der Seele des Menschen ein schöner Charakter innewohnt und gleichzeitig seine äußere Gestalt diesem entspricht und mit ihm übereinstimmt, indem sie dasselbe Gepräge trägt, so muß das wohl für einen, der das sehen darf, der schönste Anblick sein.« (P 131, 402d) – Der gute ›wohlgemessene‹ Rhythmus manifestiert sich in dieser schönen Seele und wird so zu einer Art Theater des Wissens: zu einer in der materiellen Welt erscheinenden *theoria*. Er ist eine Ausprägung der übersinnlichen Ideen: ihre Gestalt, ihr *eidos*. Er prägt der vergänglichen und instabilen Materie diese Gestalt ein. D.h. er kann als Agent und Medium der jenseitigen Wahrheit der Ideenwelt dienen: Deshalb kann der Rhythmus über den Charakter mitentscheiden; die Wahl des richtigen Rhythmus geht notwendig mit der richtigen Vortragsart, der richtigen Textinhalte und des richtigen Charakters einher, um den anderen den ›schönsten denkbaren Anblick‹ zu bieten.

Beim Theater des schönen Wissens, das auf den stabilen Rhythmen basiert, handelt es sich also um eine Konkurrenzveranstaltung zum mimetischen Theater der Schauspieler, Rhapsoden, Dichter, Maler usw. Diese verstärken durch ihre Nachahmungen die Instabilität der ohnehin schon instabilen sinnlichen Welt und verbreiten diese Instabilität mittels der kaum domestizierbaren Ansteckungsmacht der Mimesis. Nicht um sich horizontal ausbreitende mimetische, d.h. instabile Ähnlichkeiten, Identifizierungen und Verkörperungen soll es sich hingegen bei den Entsprechungsverhältnissen handeln, die vom stabilen Rhythmus direkt bis zur schönen Seele führen. Diese sind vertikal von oben bis unten, von unten bis oben vom *eidos*, von der stabilen Form, geprägt. Ihre Wirkung auf die sie Schauenden läuft der Ansteckungswirkung der Mimesis parallel – nur, dass die Schauenden jetzt inspiriert werden sollen, um selbst zum guten Leben, zur schönen Seele und letztlich zur philosophischen Schau der Ideen vorzudringen. Die Perfektion der vom stabilen Rhythmus geprägten schönen Seele und die Zerrüttung des Instabilität produzierenden Schauspiels erscheinen als Doppelgängerinnen. Nachträgliche, flüchtige Mimesis und prägender, dem Geprägtem immer vorläufiger *eidos* stehen ihrerseits in einem Ähnlichkeitsverhältnis. Die Mimesis, so ließe sich im platonischen Register sagen (und im *Timaios* findet sich dieses Vokabular tatsächlich), ist eine Mimesis des *eidos*.³⁰ Sie ist seine nachträgliche, instabile Zweit- bzw. Drittfassung, die von seiner stabilen Prägekraft zehrt, diese

30 Vgl. für den *Timaios* und die darin markierte Zeitvorstellung Klaus Held: »Zeit als Zahl. Der pythagoreische Zug im Zeitverständnis der Antike«, in: Forum für Philosophie Bad Homburg (Hg.): *Zeiterfahrung und Personalität*. Frankfurt a.M. 1992, S. 13-33.

aber auch vermindert. Der Rhythmus ist in der Erziehung der *politeia* so wichtig, weil es sich bei ihm einerseits um den wohl sinnlichsten Teil aller aufgeführten mimetischen Darstellungspraktiken handelt. Er ist potentiell am weitesten von der Prägekraft des *eidos* entfernt. Eben darum ist es ihm gleichzeitig möglich, als ›wohlgemessener‹ die Idealität des *eidos* direkt über die Sinne einzuspeisen. Wer dem guten Rhythmus ausgesetzt wird, findet sich wenn nicht direkt zum Theater des guten Wissens emporgehoben, so doch auf dieses vorbereitet. Wer dem schlechten Rhythmus ausgesetzt wird, droht sich in der unbeständigen Welt der mimetischen Praktiken zu verlieren.

6. MIMETISCHER RHYTHMUS: ZWEIDEUTIGE ERZIEHUNG

Alles steht und fällt mit dem mimetischen Rhythmus: Als Mimesis des stabilen *eidos* kann der Rhythmus den Bezug zu diesem erst erzeugen. Als Rhythmus des mimetischen Vermögens wirft er immer aus der Bahn. Umgekehrt gesprochen: Der mimetische Rhythmus wirft immer aus der Bahn beziehungsweise er schlägt überhaupt erst eine Bahn ein. Er bestimmt, ob es eine einzige Bahn gibt, nämlich die zum *eidos* oder ob der dislozierende Rhythmus mal diese, mal jene Bahn einschlägt – und das heißt für Platon: keine Bahn. Wie die Mimesis müsste der ›wohlgemessene‹ Rhythmus dessen allererste Eigenschaft (nämlich die, eine neue Bahn einzuschlagen) im Laufe der Erziehung abschaffen: Er müsste auf der einmal vorgegebenen Bahn bleiben und so mit seiner Stabilität diejenige des *eidos* vorbereiten. Er müsste, wie die Mimesis, im und als Regellaß wiederkehren.

Die zeitliche Dislozierung, für die der Rhythmus bei Platon in einem ›guten‹ wie im ›schlechten‹ Sinne steht, lässt sich an der mit ihm enggeführten Mimesis gleichzeitig als eine räumliche beschreiben: Die Einführung der Mimesis öffnete die Stadt nach außen und machte so Wächter nötig, die diese Stadt gegen äußere Angriffe verteidigen – und sie gegen eine Mimesis abschirmen, die gleichzeitig innen wie außen ist: Sie kann nur nach außen abgewehrt werden, wenn sie innen vorher schon da ist. Die ›unvermerkte Reinigung‹ der Stadt, ihre *katharsis*, findet durch eine Dislokation im räumlichen Sinne statt: durch eine Versetzung von innen nach außen. Durch diese Versetzung kann ein stabiles Inneres erst behauptet werden; seine Rahmung bleibt aber ausgerichtet auf etwas, das weder richtig innen noch außen ist. Der in der mimetischen Wächtererziehung behauptete Außenraum der Mimesis disloziert den die Wächtererziehung erst ermöglichenden Innenraum und umgekehrt.

All dies heißt auch, dass in beiden Fällen, dem des Rhythmus und dem der Mimesis, das entäußernde Moment immer bereits da ist, bevor es etwas zu ent-

äußern gibt. Die Nachrangigkeit der Mimesis und die zeitlich-räumliche Entgleisung des Rhythmus gehen den in der *politeia* präsentierten Ordnungen auch immer voraus.

Über die Mimesis soll der *eidos* im zu erziehenden Individuum installiert werden: zuerst über den stabilen Rhythmus, dann über die Vortragsart und schließlich über die Inhalte. Der *eidos* prägt von oben nach unten. Dies aber wird erst mit dem Abschluss der Erziehung, mit der schönen Seele einsichtig. Die Mimesis installiert den *eidos* hingegen von unten nach oben. Seine Stabilität, ganz am Anfang der Erziehung die Stabilität eines an Metren gebundenen Rhythmus, geht immer aus einer Instabilität hervor, einer Nachträglichkeit, einer Abweichung, einer Verschiebung, einer Entfernung, einer Verfehlung seiner selbst. Die mimetische Aneignung des stabilen und kontrollierten Rhythmus erfolgt also selbst gegenrhythmisch, mischrhythmisch, destabilisierend. Sie ist offen für die von der Mimesis ausgehenden Abweichungen, Unterbrechungen und Verschiebungen. Das will heißen: Es fällt schwer bei der Erziehung der schönen Seele zwischen dem guten, stabilen Rhythmus zu unterscheiden, mit dem mimetisch affiziert werden soll, und seinem eigenen Gegenrhythmus: einer Mimesis, die verschiebt, entstellt, destabilisiert und die Stabilität des Rhythmus auseinanderbringt. Die Mimesis des stabilen und ans Metrum gebundenen Rhythmus impliziert auch immer die Möglichkeit einer, mit einem Hölderlin-Wort, gegenrhythmischen Unterbrechung:³¹ dass ein falsch oder angeschwächt wiederholter Rhythmus plötzlich anders als vorgesehen wiederholt wird und den Rhythmus von einem Metrum ablenkt. Durch seine Rhythmik müsste eigentlich auch der stabilste Rhythmus potentiell so instabil, fragil und angreifbar sein wie die Mimesis selbst. Wie in der platonischen Erziehung wird er sich immer erst im Nachhinein als ›wohlgemessener‹ Rhythmus entpuppt haben.

Ganz im Sinne der von Sokrates betonten Wichtigkeit des Rhythmus erhält dieser vorgängigen Charakter bezüglich der ›Subjektbildung‹ (in heutigem Vokabular und im Vokabular, das etwa Badiou für seine Aktualisierung der *politeia* fürs 21. Jahrhundert benutzt):³² Das platonische Subjekt wird sich rückwirkend über den Rhythmus gebildet haben. Seine angestrebte Stabilität bleibt über den Rhythmus auf eine in dessen Innerem wirksame Instabilität ausgerichtet. Statt das bei Platon für Instabilität schlechthin einstehende mimetische Vermögen zu domestizieren, richtet der Rhythmus das Individuum immer wieder neu auf dessen Öffnung der Welt gegenüber aus. Räumlich gesprochen: Statt aus sich selbst

31 Friedrich Hölderlin: »Anmerkungen zum Oedipus«, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Band 16. Sophokles*. Frankfurt a.M. 1988, S. 247-258, hier: S. 250.

32 Vgl. Badiou: *Platons ›Staat‹*, S. 13-16.

auf den ›schönsten Anblick‹ des *eidos* oder von der Stadtmauer auf die abgewiesene Mimesis zu schauen, stiftet die dislozierende Mimesis in ihrem Rhythmus zuallererst einen Bezug des Subjekts gleichzeitig zu sich wie zur Welt: Sein Innenraum öffnet es auch nach außen; sein Weltbezug bezieht sich auch auf es selbst. Dieses Subjekt blickt nicht als Publikum auf den *eidos* oder den verwerflichen Rhapsoden, sondern die Dislozierung eröffnet erst den Abstand einer Szene, in der das Subjekt sich selbst als einen anderen trifft, und in der das Subjekt auch mit anderen (den Mimetikern, den Wächtern etc.) existiert. Erst nach Stabilisierung dieses Raums zum Theater – sei es zum den *eidos* erblickenden Theater des Wissens, sei es zum Theater der Rhapsoden und Tragöden – kann dieses Subjekt Publikum werden. Vorher ist es die skandierte Abfolge wechselnder Zeitraumverhältnisse: kein Theater auf einer Bühne, sondern eben mit einem Wort Samuel Webers ein »Theater der Dislozierung«³³.

Philippe Lacoue-Labarthe hat diese Dynamik in zahlreichen Texten als ein »ursprünglich[es] Gebrechen am Subjekt«³⁴ im Zeichen der Mimesis thematisiert. In späteren Texten benutzt er für diese immer schon gegebene Aushöhlung des Subjekts im Zeichen der Mimesis einen ihm von Jacques Derrida gewidmeten Begriff: »Desistenz«³⁵. Eine solche Desistenz wäre rhythmisch, aber nicht im platonischen Sinne: nicht als stabilisierende Einteilung des Gegebenen, sondern als Öffnung auf Andersheit, als Abhängigkeit von dem, was es zur Mimesis animiert, ohne dass – darin besteht die dislozierende Wirkungsmacht der Mimesis – ein stabiles Vorbild je Prägekraft erlangen und Nachbilder zur schönen Seele formen könnte: als ein Rhythmus a priori, dessen Voraussetzung darin besteht, jegliche Voraussetzung immer infrage gestellt und verschoben zu haben. »We (>we<) are rhythmed.«³⁶; »Man (>man<) ist rhythmisiert<; »wir (>wir<) sind rhythmisiert« heißt es bei Lacoue-Labarthe unter Verweis auf die Behandlung des Rhythmus in der *politeia*. Denn wer weiß, wer dieses »man« oder gar dieses »wir« eigentlich anderes ist als dieser Rhythmus, der es sich selbst und jedem Gemeinwesen, in das es eingebunden werden soll oder sich einbinden möchte, bereits entzogen hat. Rhythmisiert ist »man« dann nicht im Sinne des ans Metrum gebundenen Rhythmus, sondern als Aussetzung an etwas, das anders bleibt als man selbst. Dieses etwas gibt in seinem Andersbleiben erst die Möglichkeit des

33 Vgl. Samuel Weber: »Taking Place: Toward a Theater of Dislocation«, in: David J. Levin (Hg.): *Opera Through Other Eyes*. Stanford 1993, S. 107-146.

34 Lacoue-Labarthe: *Die Fiktion des Politischen*, S. 122.

35 Ebd., S. 123.

36 Lacoue-Labarthe: *Typography*, S. 202.

eigenen Existierens: mit sich selbst, in der Welt und mit anderen, sich selbst, der Welt und anderen ausgesetzt, ohne dies in einem *eidos* fixieren zu können.³⁷

Der mimetische Rhythmus in der *politeia* verweist nicht bloß auf die Stabilität einer vom *eidos* geprägten Ordnung und auf die diese Ordnung reproduzierende Erziehung. Der mimetische Rhythmus verweist auch auf eine Bedingtheit dieser Ordnung, die nicht in dieser Ordnung aufgeht. Im Gegenteil muss die Ordnung immer wieder vom mimetischen Rhythmus ›gereinigt‹ werden, der sie doch bedingt und immer wieder aus der angestrebten ›Wohlordnung‹ bringt. – Allerdings wird das ›gerechte Gemeinwesen‹ hier in der ihrerseits mimetischen Form des platonischen Dialogs skizziert und dabei in seinen eigenen Unterbrechungen und Sprüngen immer wieder zur Schau gestellt. Dies mag nicht nur darauf hindeuten, dass sich hier die höchste Form einer erzieherischen Mimesis praktiziert findet,³⁸ sondern auch darauf, dass der Text die Unabschließbarkeit einer solchen ›Reinigung‹ der Mimesis von sich selbst anerkennt.

7. DAS »GERECHTE GEMEINWESEN« UND DIE ANARCHIE: POLITISCHE DIMENSION

Der mimetische Rhythmus, den Sokrates für sein Erziehungsprogramm und die Begründung von Ordnung funktionalisieren möchte, weist auch immer ›hinter‹ die Erziehung und ›hinter‹ die platonische Ordnung auf deren ungeordnete, ja im Wortsinne anarchische Bedingtheit. Diese Bedingtheit begründet und ordnet nichts. Wo der platonische Sokrates sich nichts anderes vorstellen mag, als dass eine solche Anarchie der vielen mimetischen Rhythmen von außen bzw. von oben geordnet werden müsse, da verweist diese Bedingtheit auf die Möglichkeit von Formen eines Miteinander, die nicht von einem Philosophenkönig oder seinen Äquivalenten bestimmt (und dann wohl von den Wächtern durchgesetzt) würden. Die strenge Regulierung der Mimesis soll andere Ordnungen oder Unordnungen, die sich aus der Immanenz der vielen sich einander aussetzenden mimetischen Rhythmen ergeben, unmöglich machen. Deren wechselseitigen Identifizierungen, Verknüpfungen und Unterbrechungen sind dem platonischen Sokrates ein Gräuel. Er richtet sich nicht nur gegen die ältere, ›magische‹ Wissensform, die einer Mimesis eigen ist und Unbekanntes durch Verkörperung an-

37 Vgl. für diese mit und gegen Heidegger ausgearbeitete Konzeption Jean-Luc Nancy: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Stuttgart 1988.

38 Vgl. Schmitt: »Mimesis bei Platon«, S. 252.

zueignen sucht,³⁹ sondern auch gegen das sich mit den anderen in Beziehung setzende Moment der Mimesis, das nicht notwendig etwas von den anderen zu wissen vermeint, diese anderen nicht zu- und einordnet und das sich auch nicht notwendig um den sich oder den anderen in der Ordnung zugewiesenen Platz schert:⁴⁰ Sokrates' striktes Erziehungsprogramm für die Wächter richtet sich gegen die Möglichkeiten alternativer sozialer Ordnungen, die sich aus der eigenen Immanenz statt vertikal organisierten und deren Organisation wegen der mimetischen Dislozierung immer neu infrage stünde.

Einseitig sieht Platons Sokrates in der Vorherrschaft der Mimesis Chaos heraufziehen: die Verhinderung des Wissens wie des guten Lebens (was für ihn allerdings dasselbe ist). Ebenso einseitig vermuten andere in der grundlegenden Anarchie, welche die *politeia* bedingt aber von ihr reguliert werden soll, die Möglichkeit einer wahren Demokratie.⁴¹ Beide Radikalpositionen mögen insofern Recht haben, als dass die anarchische Bedingtheit der platonischen Ordnung beide ermöglicht: Der mimetische Rhythmus steht für eine Freiheit, die sich nicht notwendig als Agentin der Befreiung entpuppen wird, ohne deren Einbeziehung aber wohl keine Freiheit je wirklich frei sein kann.⁴² Der mimetische Rhythmus liefert die Bedingung einer Freiheit kollektiver Selbstorganisation. Er überlässt dieser Freiheit die Möglichkeit, in Chaos und Gewalt umzuschlagen.

In Umkehrung der platonischen Wertung hat die europäische Theoretisierung des Theaters gegen Ende des 20. Jahrhunderts der Mimesis in ihrer ›magischen‹ d.h. verkörpernden, identifizierenden und ›ansteckenden‹ Dimension eine soziale Kraft zugeschrieben, die zumindest für die Zeit des Theaterereignisses platonische oder protoplantonische Ordnungen verstören oder gar aussetzen kann: Die Verkörperung, die auf der Bühne des traditionellen Theaters statthat oder den theatralen Raum einer ›Performance‹ konstituiert, tritt in einen Austausch mit den entsprechenden Reaktionen des Publikums.⁴³ Die von Platons Sokrates gefürchteten mi-

39 Vgl. Balke: »Possessive Mimesis«, S. 115ff.

40 Vgl. in diesem Sinne Hans-Thies Lehmann: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.): *Beiträge zu einer materialistischen Theorie der Literatur*. Frankfurt a.M. 1977, S. 9-108, hier: S. 55-57.

41 Vgl. Arendt: *The Human Condition*, S. 192-199. Kai van Eikels versucht, Arendts Einsatz theoretisch zu schärfen, indem er aus ihm die Frage nach der Selbstorganisation dieses Gemeinwesens ableitet. Vgl. Kai van Eikels: *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. München 2013, S. 19-33.

42 Vgl. Jean-Luc Nancy: *L'Experience de la liberté*. Paris 1988.

43 Vgl. Hans-Thies Lehmann: »Notiz über Mimesis«, in: Gertrud Koch/Martin Vöhler/Christiane Voss (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München 2010, S. 69-74.

metischen Verhaltensweisen können als wechselseitige Zirkulation beschrieben werden, z. B. als diejenige von »Energie«. ⁴⁴ – Die Vesuche der Performance-Kunst seit dem 20. Jahrhundert, seine Trennung vom Publikum abzuschütteln, ⁴⁵ in einem *social turn* nicht dem theatralen Schaudispositiv zugehörige Praktiken einzubeziehen ⁴⁶ und Weisen des sich selbst organisierenden Versammelns durchzuprobieren, ⁴⁷ verweisen aber auch auf eine Ordnung, die der platonische Sokrates mit vielleicht gutem Grund nicht antasten mag: Solange die theatrale Mimesis ihren eigenen Ort hat, nämlich den der theatralen Aufführung jeglicher Art, wirkt sie nur in eine Richtung. Der Schauspieler und der Rhapsode identifizieren sich mit etwas, das sie nicht sind, und sie können über ihre eigene theatrale Ansteckung das Publikum mit diesem Moment von Andersheit anstecken. Vielleicht treten sie auch, obwohl Platon Sokrates dies nicht erwähnen lässt, in eine sich gegenseitig steigernde Wechselbeziehung mit ihrem Publikum. Die Zuordnung dessen, wer hier Schauspieler ist und wer Publikum, bleibt aber unangetastet. ⁴⁸ Der Blick geht in eine Richtung; die Erziehung durch Sokrates kann sich dieses Blickes bemächtigen und ihn in die Transzendenz, auf den *eidos* richten. Diese Erziehung braucht die Ordnung des Theaters. – So gar nicht gebrauchen kann sie mimetische Rhythmen, die sich nicht mehr in eine Richtung lenken lassen. Nicht vorstellbar ist ihr eine Situation, in der die Blicke und die mimetischen Verknüpfungen in beide Richtungen gehen: in der Schauspieler und Publikum sich genauso wenig unterscheiden lassen wie Lehrer und Schüler; in der sich nicht von vornherein bestimmen lässt, wer was von wem lernen soll. ⁴⁹ Wahrscheinlich würde gelernt, wahrscheinlich würde sich

44 Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 114-129. Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M. 2011, S. 56-58.

45 Vgl. Claire Bishop: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York/London 2012.

46 Vgl. Jacques Rancière: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien 2007, S. 57-73. Vgl. Shannon Jackson: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. New York 2011.

47 Vgl. insgesamt van Eikels: *Die Kunst des Kollektiven*.

48 »In der Stadt entstanden und folglich bedingt durch das Phänomen der Sesshaftmachung, hatte die Theaterrückführung immer zum obersten Ziel, den Zuschauer an der Bewegung zu hindern. Die Pracht der antiken Zirkusse und Theater lässt letztlich die Erfindung eines allerersten statischen Vehikels erkennen, das pathologische Sesshaftmachen eines aufmerksamen Zuschauers, der die Aufführung des optischen Leibes des sich bewegenden Schauspielers verfolgt.« (Paul Virilio: *Rasender Stillstand. Essay*. Frankfurt a.M. 1997, S. 150f.)

49 Vgl. (abzüglich der aufklärerischen Emphase) Jacques Rancière: *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Wien 2007.

aus der Immanenz heraus eine gesellschaftliche Organisation ergeben. Nur welche, das bliebe zunächst noch völlig offen.

Geschichtsschreiber der Erziehung haben die Entstehung der staatlich organisierten europäischen Pädagogik im späten 18. Jahrhundert verortet und konstatiert, vorher habe man bei aller Vielfalt der erzieherischen Methoden letztlich auf die Macht der »Sozialisierung«⁵⁰ vertraut: Die Zöglinge würden sich schon irgendwie in die gesellschaftliche Ordnung einfügen. Sprich: Sie würden die gängigen Gebräuche schon irgendwie (gezwungen oder zwanglos) nachahmen. Die Erziehung der Wächter in der *politeia* vertraut (wie Jahrhunderte lang an Platon ausgerichtete Erziehungsmethoden) auf eine solche Macht der Sozialisierung, will sie aber durch Auswahl und Zensur der nachzuahmenden Vorbilder steuern. Aber selbst diese Steuerung ist nur möglich, solange die Richtung, in die mimetische ›Ansteckung‹ und Verkettung verlaufen, nicht infrage steht. Das heißt dann aber: Was als Platons Theaterfeindlichkeit und Kampf gegen die Mimetiker erscheint, ist auch zu einem guten Stück einem Horror vor einer Wirkungslosigkeit, einem Leerlaufen oder einer Anarchie der Erziehung geschuldet. Die platonische Ordnung braucht das Theater als ihr Feindbild, um dem Horror einer schlichten Sozialisierung, die in alle beliebigen Richtungen laufen und jede mögliche Form annehmen kann, zu entkommen. In diesem Sinne ist ein Theater, das auf ein Publikum wirken will, schon platonisch genug: Es fixiert das fluide Moment der Mimesis an einem bestimmten Ort sowie in bestimmten kulturellen Praktiken und lenkt sie in eine bestimmte Richtung; die Differentialität der Mimesis markiert es als Einheit.

In der Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Techniken und Praktiken des Theaters als kultureller Institution in Platons *nomoi* zeigt sich, dass die auch hier proklamierte Theaterfeindschaft auf das Theater erst anhebt, sobald dieses mobil wird und potentiell jeden möglichen Ort einnehmen kann.⁵¹ Aber so lange sich noch gegen das Wort ›Theater‹ und die so genannte Institution schimpfen lässt, ist auch diese Mobilität noch fixiert und nicht in die Anarchie des mimetischen Rhythmus ausgebrochen: Die dem Theater zugeschriebene Gefahr der Instabilität erhält mit der theatralen Situation einen stabilen Ort, gegen dessen bedrohliche Instabilität sich zu Felde ziehen lässt. Im Theater und den ihm zugesellten mimetischen Praktiken hat die *politeia* die sie bedrohende Instabilität bereits dingfest gemacht. Die pompös proklamierte Überwältigung, Ausgrenzung oder Domestikation der theatralen Mimesis verschleiert mit höchst

50 Vgl. Luhmann: *Das Erziehungssystem der Gesellschaft*, S. 48-81.

51 Vgl. Weber: *Theatricality as Medium*, S. 31-39. Vgl. Rancière: *Le Philosophe et ses pauvres*, S. 70-85.

theatralen Mitteln, dass ein solcherart dingfest gemachtes Theater bereits weitgehend überwältigt, vertrieben, domestiziert und produktiv gemacht ist – und dass ohne seine Evokation das gerechte Gemeinwesen sich auf eben die Arten und Weisen desorganisierte, wie Sokrates es sich in seinen Alpträumen von einer Theatrokratie bzw. »Zuschauerherrschaft«⁵² ausmalt.

Die platonische Erziehung braucht das Theater und die Theaterfeindlichkeit also nicht nur, um sich daran einerseits zu stimulieren und das Theater dabei andererseits hinter sich zu lassen. Die platonische Erziehung braucht das Theater und die Theaterfeindlichkeit, um sich überhaupt insofern als Erziehung zu ermöglichen, als dass das Theater eine stabile, privilegiert in eine Richtung gehende Ordnung von Aufführung und Publikum einrichtet. Eine solche durch das Theater ermöglichte Erziehung ist zwar skandiert durch den Rhythmus, mit dem die theatrale Mimesis immer wieder ›gesalbt‹ und ›begränzt‹ verabschiedet wird. Was aber nun, wenn dies keine Verabschiedung wäre, sondern eine Art des Willkommensgrüßes? Denn solange Theater und Erziehung sich, wie verschlungen auch immer, differenzieren und aufeinander beziehen lassen, kann eine solche Erziehung die Planung des ›gesunden‹, ›gerechten‹ und ›guten‹ Gemeinwesen planbar und organisierbar erscheinen lassen. Die von ihrem eigenen mimetischen Rhythmus an die Erziehung aufgeworfenen Fragen muss sie bis heute – und besonders heute, da die Erziehung uns zu flexiblen, diverse Rollen übernehmenden, über alle Fähigkeiten des platonischen mimetischen Künstlers verfügenden Wesen formen möchte⁵³ – beantworten.

52 Platon: *nomoi*, S. 82 (701a, 701b). Vgl. Rebentisch: *Die Kunst der Freiheit*, S. 69-81. Vgl. Rancière: *Le philosophe et ses pauvres*, S. 74-77.

53 Vgl. Bröckling: *Das unternehmerische Selbst*, S. 278-284. Vgl. Boltanski/Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Vgl. Virno: *Grammatik der Multitude*, S. 61-99.

