

Hans-Christian von Herrmann (Berlin)

Stimmbildung. Zum Verhältnis von Theater- und Mediengeschichte

[...] daß Worte gerade kamen.. eine Stimme, die sie nicht erkannte.. zuerst.. so lange her daß sie ertönt war.. mußte schließlich einsehen.. konnte keine andere sein.. als ihre eigene.. gewisse Vokale.. die sie noch nie gehört.. anderswo.. so daß Leute gafften.. die wenigen Male.. ein- oder zweimal im Jahr.. immer Winter sonderbarerweise.. sie verständnislos angafften.. und nun dieser Schwall.. unablässiger Schwall.. sie die noch nie.. ganz im Gegenteil.. gleichsam sprachlos.. ihr Leben lang.. wie hielt sie es durch!.. selbst beim Einkaufen.. beim Einkaufen draußen.. belebtes Einkaufszentrum.. Supermarkt.. nur die Liste abgeben.. mit der Tasche.. alte schwarze Einkaufstasche.. dann da wartend stehen.. wer weiß wie lang.. inmitten der Menge.. regungslos.. ins Leere starrend.. Mund halb offen wie gewöhnlich.. bis sie wieder in ihrer Hand war.. die Tasche wieder in ihrer Hand.. dann zahlen und gehen.. nicht mal Aufwiedersehen.. wie hielt sie es durch!.. und nun dieser Schwall.. kriegte nicht die Hälfte davon mit.. nicht ein Viertel.. keine Ahnung was sie da sagte!.. bis sie anfang zu versuchen.. sich was vorzumachen.. es sei überhaupt nicht ihre.. überhaupt nicht ihre Stimme.. und hätte es wahrscheinlich geschafft.. unbedingt nötig war nahe daran.. nach langen Bemühungen.. als sie plötzlich fühlte.. allmählich fühlte.. ihre Lippen bewegten sich.. man denke!.. ihre Lippen bewegten sich!.. wie freilich bis dahin noch nie.. und nicht nur die Lippen.. die Wangen.. die Kiefer.. das ganze Gesicht.. all die.. was?.. die Zunge?.. ja.. die Zunge im Mund.. all die Verrenkungen ohne die.. kein Sprechen möglich.. und doch normalerweise.. überhaupt nicht fühlbar.. so sehr achtet man.. auf das was man sagt.. da man ganz an seinen Worten hängt.. so daß nicht nur sie genötigt war.. sie nicht nur.. sie nicht nur genötigt war.. aufzugeben.. zuzugeben daß es nur ihre war.. nur ihre Stimme.. sondern dazu noch der gräßliche Gedanke.. oh lange danach.. plötzlich klar.. sogar noch gräßlicher falls möglich.. daß Gefühl wiederkäme.. man denke!.. daß Gefühl wiederkäme!.. zuerst oben.. dann nach unten durchdringend.. den ganzen Mechanismus.. aber nein.. davon verschont.. nur der Mund.. bislang.. ha!.. bislang.. dann denkend.. oh lange danach.. all dies.. unablässiger Schwall.. Mühe es zu hören.. was daraus zu machen.. und ihre eigenen Gedanken.. daraus was zu machen.. das all-.. was?.. das Sausen?.. ja.. die ganze Zeit das Sausen.. das sogenannte.. [...]¹

¹ Samuel Beckett, Werke, in Zusammenarbeit mit Samuel Beckett hrsg. v. Elmar Tophoven u. Klaus Birkenhauer, Bd. I.1: Dramatische Werke. Theaterstücke, Frankfurt/M. 1976, S. 242f.

Wer spricht in dieser Passage aus Samuel Becketts Theaterszenario *Not I?* Es ist eine anonyme Stimme, deren Redeschwall selbstreferentiell um sich selbst kreist. Sie läuft, ohne zu wissen, was sie sagt. Allein daß sie etwas sagt und nicht mehr aufhören kann zu sprechen, ist ihr gewiß. Es ist eine Stimme, die einem kurz über dem Bühnenboden schwebenden MUND entsteigt und somit auch nicht als Monolog einer dramatischen Person identifiziert werden kann. Das Stück beginnt mit leisem Gemurmel hinter dem Vorhang, das sich im Text nicht notieren, sondern nur benennen bzw. anweisen läßt. Wenn der Vorhang sich öffnet, wird die Stimme nach und nach verständlich, so als ob jemand einen Regler im Tonstudio bedienen würde. Dem MUND gegenüber steht die Gestalt des VERNEHMERS (engl. AUDITOR), die ganz auf die Funktion des Hörens reduziert ist und die durch stumme Bewegungen zu verstehen gibt, daß sie nichts versteht. Sie trägt ein nordafrikanisches Kapuzengewand – Theater im Zeichen einer wachsenden Wüste, könnte man sagen. Beckett selbst zog im übrigen die TV-Version von *Not I* vor, in der die stumme Gestalt ganz wegfällt zugunsten einer durchgehenden Nahaufnahme, die Lippen, Zähne, Zunge und Speichel deutlich und übergroß sichtbar macht² und den MUND auf diese Weise wie einen unheimlichen Abgrund auf dem Bildschirm erscheinen läßt. Die Anweisungen für die Bühnenversion lauten folgendermaßen:

Bühne dunkel

bis auf MUND, im Hintergrund rechts, etwa 20 cm über Bühnenniveau, schwache Beleuchtung aus der Nähe von unten, das übrige Gesicht im Dunkel.

Unsichtbares Mikrophon. VERNEHMER im Vordergrund links, große, stehende Gestalt unbestimmten Geschlechts, von Kopf bis Fuß in eine weite, schwarze Djellaba mit Kapuze gehüllt, in voller Größe schwach beleuchtet, auf einem unsichtbaren, etwa 10 cm hohen Podium, durch Haltung allein zeigend, daß sie entsprechend der Bühnendiagonale in aufmerksamer Spannung dem MUND gegenübersteht, totenstarr die ganze Zeit außer bei vier kurzen Bewegungen, wo angezeigt.

Wenn das Licht im Saal schwächer wird, ist des Mundes Stimme unverständlich hinter dem Vorhang zu hören. Das Saallicht erlischt. Die Stimme redet unverständlich hinter dem Vorhang weiter, 10 Sekunden. Beim Öffnen des Vorhangs aus dem Text nach Bedarf beliebige Passage sprechen, bis der Vorhang ganz geöffnet und die Aufmerksamkeit groß genug für MUND [...]’

Dann folgen in der deutschen Übersetzung acht Seiten einer von doppelten Punkten immer wieder ins Stocken gebrachten Gedankenflucht, bis der Vorhang die Stimme schließlich wieder in das Dunkel zurücksinken läßt, aus dem er sie zuvor hatte hervortreten lassen:

Vorhang geschlossen. Saal dunkel. Stimme spricht hinter dem Vorhang unverständlich weiter, 10 Sekunden und hört auf, wenn das Licht im Saal angeht.⁴

Aber – das ist das Ende der Geschichte: Theater als Auf- und Abblende einer fremden, vom Körper abgetrennten Stimme, die aus einem permanenten Sausen oder Hintergrundrauschen auftaucht. Ganz anders verhält es sich hingegen am Anfang, und das heißt im Griechenland des 5. und 4. vorchristlichen Jahrhunderts. Hier tönt die Stimme auf der Bühne durch eine weithin sichtbare Maske und sie sagt, was der dramatische Text der dargestellten Person in die Seele geschrieben hat. Keine Spur zudem von Rauschen und Gedankenflucht. Denn als zoon logon echon glaubt sich der Mensch im Besitz einer Stimme, die anders als die unartikulierte Stimme der Tiere Bedeutung hat. „[D]ie Stimme“, heißt es in Aristoteles’ Abhandlung *Von der Seele*,

ist ein Ton des Lebenden. Denn leblose Dinge haben keine Stimme [...] Es haben auch viele Tiere keine Stimme, wie die Blutlosen und von den Blutbesitzenden die Fische. Dies ist verständlich, da ja der Ton eine Bewegung der Luft ist. Die Fische, die eine Stimme haben sollen, wie diejenigen im Acheloos, bringen nur ein Geräusch mit den Kiemen hervor oder mit etwas dergleichen. Stimme jedoch ist der Ton eines Lebewesens, und zwar nicht mit einem beliebigen Körperteil. [...] Also ist die Stimme der Schlag der eingeatmeten Luft an die sogenannte Luftröhre unter der Einwirkung der in diesen Körperteilen befindlichen Seele. Nicht jeder Ton des Lebewesens ist Stimme, wie wir gesagt haben (denn man kann auch mit der Zunge bloße Töne hervorbringen und so wie die Hustenden), sondern das Schlagende muß belebt sein und eine bestimmte Vorstellung haben. Denn die Stimme ist ein Ton mit einer bestimmten Bedeutung. Darum kommt sie nicht von der eingeatmeten Luft wie der Husten, sondern die Seele schlägt durch sie die Luft in der Luftröhre gegen diese selbst.⁵

Ist ein Mensch, wenn er einatmet oder hustet, wie etwa Becketts Krapp, akustisch nicht von einem Tier zu unterscheiden, so errichtet die stimmliche Artikulation mit einem Schlag die fundamentale Differenz zwischen sinnhaft-beseeltem und sinnlos-unbeseeltem Laut. Faßbar wird diese Differenz, die Lärm und Information voneinander trennt, durch die vokalphabetische Schrift, die zum ersten Mal überhaupt und auch im Unterschied zur phönizischen Schrift, von der sie abgeleitet ist, eine Notation der klanglichen Dimension der Sprache vornimmt. Indem es „die Schrift“, so Derrick de Kerkhove, „völlig von der Praxis der Sprache (trennt)“ und damit vom Mund ablöst, „analysiert und zerlegt das Alphabet“ zugleich „die Sprache selbst“.⁶ Im Theater kehrt diese schriftlich gereinigte Sprache in die physikalische Welt aus Architektur, Mündern und Ohren zurück, der

4 Beckett, Werke (Anm. 1), Bd. 1, S. 247.

5 Aristoteles, *Von der Seele*, 420a, zit. nach: Ders., Werke, eingel. u. neu übers. v. Olof Gigon, Zürich 1950, Bd. 2, S. 307f.

6 Derrick de Kerkhove, *Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer*, übers. v. Martina Lecker, München 1995, S. 32.

2 Vgl. Steven Connor, Samuel Beckett. Repetition, Theory and Text, Oxford-New York 1988, S. 149f.

3 Beckett, Werke (Anm. 1), Bd. 1, S. 239.

sie, als eine Ausweitung des Schriftraums,⁷ ihre Ordnung auferlegt. So sollten auch Vitruvs berühmte Vasen, deren theaterhistorischer Status äußerst fragwürdig ist, wie Karl-Heinz Göttert schreibt, der „Ausfilterung von störenden Frequenzen“⁸ dienen, indem sie nur die Töne verstärkten, die ihrer Stimmung entsprachen, was vor allem den entstehungsgeschichtlich engen Zusammenhang von Vokalalphabet und Notenschrift, lautlicher und musikalischer Analyse,⁹ belegt. Man kann das griechisch-antike Theater demzufolge als Alphabetisierungsdispositiv begreifen, das die Bürger der Polis mit der Vokalschrift in Berührung brachte, ohne daß sie dazu bereits lesen und schreiben können mußten. Seine Botschaft läge demzufolge nicht in seinen Inhalten, sondern in der Struktur und den Wirkungen des Mediums selbst begründet, und das heißt in diesem Fall, in der Struktur und den Wirkungen des Vokalalphabets als einer schriftlichen Fixierung und Analyse der gesprochenen Sprache, die die von Mund zu Mund wandernde Sprache des Mythos domestizierte, indem sie sie innerhalb der Mauern der Polis verortete.

Das Theater – das ist zunächst der Lärm des Festes und der Menge. Mitten im Rausch oder Rauschen der Musik und der Tanzbewegungen erhebt sich aber plötzlich eine durch alphabetische Notation logifizierte Stimme, die auf der Bühne zugleich Sichtbarkeit und Gestalt erlangt. Es ist die Stimme des Schauspielers, der dennoch für die Hüter der Schrift von Anfang an einen prekären Status besitzt, denn in der dunklen Höhle seines Mundes öffnet sich zum einen der Kanal, der den Zuhörern Anschluß an den Text des Dramas verschafft, zugleich aber manifestiert sich darin die Drohung, er könne die schriftlich gereinigte Stimme wie ein Parasit¹⁰ verschlingen, sich mit ihr davonstehlen, sie durch Improvisation annagen oder in textferne Stimmusik verwandeln. Daher sprechen die Philosophen nur schlecht von ihm. Wie der Sophist, aber auch wie der Spiegel und die perspektivische Schattenmalerei, verhindert der Schauspieler, daß der Mensch die Sprache des Seins vernimmt. So wendet sich etwa Platons Dialog *Sophistes* zunächst gegen die „Nachbildungen des Seienden vermittle der Malerkunst“, die jemand „von fern [...] vorzeigt“, um die Betrachter zu „täuschen“, „als ob er, was er nur machen wollte, vollkommen geschickt wäre auch wirklich in der Tat hervorzubringen“, um dann fortzufahren:

7 Vgl. Jesper Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*. Paris 1988, S. 202: „Si l'espace mental peut s'extérioriser dans l'espace écrit, l'espace écrit peut, à son tour, s'extérioriser dans l'espace théâtral.“

8 Karl-Heinz Göttert, *Geschichte der Stimme*, München 1998, S. 59.

9 Vgl. Johannes Lohmann, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 37/1980, S. 167-186.

10 Vgl. Michel Serres, *Der Parasit*, übers. v. Michael Bischoff, Frankfurt/M. 1987, S. 83: „Das Hintergrundrauschen ist der Grund des Seins, das Parasitentum ist der Grund der Beziehung. Das Hintergrundrauschen ist der Grundraum, der Parasit der Grund des Kanals, der durch diesen Raum führt.“

Können wir nicht erwarten, daß es auch in Worten eine andere ähnliche Kunst gebe, vermöge deren es möglich wäre, Jünglinge und solche, die noch in weiter Ferne stehen von dem wahren Wesen der Dinge, durch die Ohren mit Worten zu bezaubern, indem man gesprochene Schattenbilder von allem vorzeigt, so daß man sie glauben macht, es sei etwas Wahres gesagt, und der, welcher es sagt, der weiseste unter allen in allen Dingen?¹¹

Der Sophist ist, wie der Schauspieler, ein Parasit, denn er spricht nicht im Namen der Wahrheit und des Seins, sondern bewegt sich im Zwischenraum bloßer Wirkungen, um aus ihnen Profit zu ziehen. Der Schauspieler allerdings ist für die Polis unverzichtbar, denn sie will das Theater als einen Ort, an dem die Mündler in aller Öffentlichkeit auf das Gesetz der Schrift verpflichtet werden und damit zugleich auf die Schrift des Gesetzes.

Im Zwischenraum von Schrift und Physik bleibt der Schauspieler in der Geschichte des europäischen Theaters lange Zeit eine kaum faßbare Figur. Bei allem Ruhm, den er im einzelnen Fall erlangen mag, agiert er doch in einem Bereich, der, wie Aristoteles betont, „einer Verwissenschaftlichung nicht zugänglich“ ist, da er „auf einer natürlichen Anlage“ beruht.¹² Er hält sich zumeist in nächster Nähe der Macht auf, führt aber dennoch oder gerade deshalb eine stets zweifelhafte Existenz, der erst das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert ein Ende bereiten. Voraussetzung dafür war eine Ausweitung der Schriftherrschaft auf Mund und Körper der Darsteller, und zwar auf dem Weg einer Ersetzung der rhetorischen Actio durch die anthropologisch und psychologisch verstandene Ausdrucksbewegung, woraus sich schauspieltechnisch zwei Folgen ergaben: eine Verpflichtung auf den Text, die nicht nur die Wiedergabe des Wortlauts, sondern eine sprachwissenschaftlich korrekte Aussprache forderte, sowie eine Texthermeneutik, die die leibliche Interpretation der Rolle steuerte. Beiden Punkten ist die 1841 erschienene schauspieltheoretische Schrift des Hegel-Schülers Heinrich Theodor Röttscher gewidmet, die als „wissenschaftliche“ Grundlegung einer praktischen Schauspielerausbildung konzipiert ist und derzufolge die „Kunst der dramatischen Darstellung“ „die Rede und die körperliche Bewegung zum Medium ihre[r] Verwirklichung“¹³ hat. Zur Frage der Aussprache heißt es darin kurz und bündig: „Der Schauspieler soll dialektfrei sein, heißt also: er soll die reine Aussprache der Nation haben.“¹⁴ Denn:

11 Platon, *Sophistes*, 234b, zit. nach: Ders., *Sämtliche Werke*, nach der Übers. v. Friedrich Schleiermacher hrsg. v. Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, Hamburg 1983, Bd. 4, S. 205f.

12 Aristoteles, *Rhetorik*, 1404a, zit. nach: Ders., *Rhetorik*, übers. u. hrsg. v. Gernot Krapinger, Stuttgart 1999, S. 153. Vgl. auch Edward Meredith Cope, *An Introduction to Aristotle's Rhetoric*, with Analysis Notes and Appendices, Nachdruck Hildesheim, New York 1970 (1867), S. 277f.

13 Heinrich Theodor Röttscher, *Die Kunst der dramatischen Darstellung*, Berlin 1919, S. 71.

14 Röttscher, *Die Kunst der dramatischen Darstellung* (Anm. 13), S. 78.

Der *Dialekt* gibt der Aussprache die Farbe einer bestimmten Landschaft. Der mit einem Dialekt Behaftete bietet mithin den geistigen Gehalt nicht in der von der Geistes Eigentümlichkeit der *Nation* erzeugten Form dar; denn die Aussprache ist ja nichts anderes als die Art und Weise, in der der *artikulierte Laut*, den die Sprache sich zum Ausdruck des Gedankens mit innerer Notwendigkeit gebildet hat, an das Ohr klingt. Was nun von der individuellen Geisteskraft der Nation als das vernehmbare Element der Rede geschaffen worden ist, der artikulierte Laut in seinen mannigfachen Verzweigungen, soll auch in einer Art hörbar werden, welche uns die Arbeit der geistigen *Gesamtheit der Nation*, nicht die individuelle Form einer Landschaft vernehmen läßt. Die Geistes schätze der Nation, worin sie ihr tiefstes Wesen ausgesprochen, können mithin nur in einem diesem Begriffe angemessenen Elemente wirksam vernommen werden. *Dies ist die nationale, nicht lokale Aussprache*. Je idealer und allgemeiner nun der Gehalt des Gesprochenen ist, desto gebieterischer fordert er auch die allgemeine, gebildete Aussprache der Nation zum Medium der Mitteilung, desto mehr widerstrebt ihm also eine Aussprache, welche von der allgemeinen, nationalen Bildung überwunden und zurückgelassen worden ist – *der Dialekt*.¹⁵

So zeigt sich die Nation am Körper des Schauspielers als national- oder amtssprachliche Norm und stimmtechnische Disziplinierung, die außer dem Dialekt auch „alle diejenigen fremdartigen Elemente [...] entfernen“ sollte, „welche den artikulierten Laut nicht zu seinem vollen Rechte kommen lassen. Denn mischt sich irgendein zur Erzeugung eines Sprachelements nicht notwendiger Laut in seine Aussprache, so wird diese entstellt und aus ihrer plastischen Bestimmtheit verrückt. Dies ist die absolute Wurzel aller sozusagen inkorrekten Aussprache. Der Unterricht und die Bildung müssen mithin darauf hinarbeiten, jeden derartigen *Überschuß* eines Hauches, eines Zischlautes usf. zu verbannen, um die Elemente in völliger Reinheit hinzustellen.“¹⁶

Grundlage dieser Reinigung, die sich ausdrücklich auf Wilhelm von Humboldts Schrift *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* bezieht, ist die Sprachwissenschaft des 19. Jahrhunderts, die Sprache nicht mehr ausgehend vom Buchstaben, sondern als „eine Gesamtheit von phonetischen Elementen“ begreift, durch die „das Geräusch des Mundes oder der Lippen“ in eine „Folge von distinkten Lauten gegliedert und geteilt“¹⁷ wird. „Die Sprache“, heißt es bei Humboldt, „ist etwas in jedem Augenblicke Vorübergehendes. Selbst ihre Erhaltung durch die Schrift ist immer nur eine unvollständige, mumienartige Aufbewahrung, die es doch erst wieder bedarf, dass man dabei den lebendigen Vortrag zu versinnlichen sucht. Sie selbst ist kein Werk (Ergon), sondern eine Thätigkeit (Ener-

15 Rötischer, Die Kunst der dramatischen Darstellung (Anm. 13), S. 76f.

16 Rötischer, Kunst (Anm. 13), S. 82f.

17 Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt/M. 1974, S. 348f.

geia).“¹⁸ Daß die Sprache also zunächst und vor allem im Sprechen ist, schließt aus, daß sie eine feste Ordnung der Dinge repräsentiert. Stattdessen ist sie eine unablässige Bewegung des Differenzierens oder Artikulierens von Sinneseindrücken, das die stimmlich-akustische Grenze zwischen Mensch und Tier nicht nur ein weiteres Mal bestätigt, sondern den sprechenden Menschen nun selbst ins Zentrum des wissenschaftlichen Interesses rücken läßt. „Der Mensch“, so noch einmal Humboldt,

nötigt den articulirten Laut, die Grundlage und das Wesen allen Sprechens, seinen körperlichen Werkzeugen durch den Drang seiner Seele ab, und das Thier würde das Nemliche zu thun vermögen, wenn es von dem gleichen Drange be-seelt wäre. So ganz und ausschließlich ist die Sprache schon in ihrem ersten und unentbehrlichsten Elemente in der geistigen Natur des Menschen gegründet, dass ihre Durchdringung hinreichend, aber nothwendig ist, den thierischen Laut in articulirten zu verwandeln. Denn die Absicht und die Fähigkeit zur Bedeutsamkeit, und zwar nicht zu dieser überhaupt, sondern zu der bestimmten durch Darstellung eines Gedachten, macht allein den articulirten Laut aus, und es lässt sich nichts andres angeben, um seinen Unterschied auf der einen Seite vom thierischen Geschrei, auf der andren vom musikalischen Ton zu bezeichnen.¹⁹

Was Rötischer gebildeter Schauspieler also spricht, ist die zum wissenschaftlichen „Objekt gewordene Sprache“²⁰ des 19. Jahrhunderts. Die nationalsprachliche Normierung der Stimme als „Erhebung und Reinigung der nur natürlichen Elemente zu künstlerischer Gestalt“²¹ ist unabdingbare Voraussetzung für ein Theater, in dem der Schauspieler, wie Hegel schreibt, „als ganzes Individuum mit seiner Gestalt, Physiognomie, Stimme usf. in das Kunstwerk hinein[tritt]“, so daß er „gleichsam das Instrument“ wird, „auf welchem der Autor spielt, ein Schwamm, der alle Farben aufnimmt und unverändert wiedergibt.“²² Literarisierung des Theaters um 1800 heißt, daß der Dramentext auf den Körper des Schauspielers übergreift und damit auch über die Aufführung zu herrschen beginnt.

Die Beendigung der Herrschaft der Literatur über das Theater und damit auch über die Stimme des Schauspielers ist das ziemlich einhellige Anliegen der Theaterreformer und -revolutionäre des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Seine am schärfsten zugespitzte Formulierung findet sich wohl bei Antonin Artaud. Statt vom Text soll der Schauspieler im ‚Theater der Grausamkeit‘ von der ‚Seele‘ als einem ‚Knäuel von Vibrationen‘ ausgehen, denn die ‚Leidenschaft‘ ist nunmehr allein ‚den plastischen

18 Wilhelm von Humboldt, Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, in: Ders., Werke, hrsg. v. Albert Leitzmann, Bd. 7, Nachdruck Berlin 1968 (1907), S. 45f.

19 Humboldt, Ueber die Verschiedenheit (Anm. 18), S. 65.

20 Foucault, Die Ordnung der Dinge (Anm. 17), S. 359.

21 Rötischer, Die Kunst der dramatischen Darstellung (Anm. 13), S. 71.

22 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Ästhetik, hrsg. v. Friedrich Bassenge, Berlin 1955, S. 1064f.

Fluktuationen der Materie unterworfen“²³ und das heißt kein rhetorisches oder psychologisches, sondern ein physikalisches Phänomen. Auf diese Weise „unternimmt“ Artaud, wie Jacques Derrida schreibt, „weder eine Erneuerung, noch eine Kritik, noch eine Wiederinfragestellung des klassischen Theaters: er will die okzidentale Zivilisation, ihre Religion, das Ganze der Philosophie, das dem traditionellen Theater in seinen scheinbar neuesten Formen seinen Unterbau und sein Dekor liefert, wirklich, aktiv, und nicht nur theoretisch zerstören.“²⁴ An die Stelle des dramatischen Textes treten bei Artaud daher die „die Atmung betreffenden Quellen der Sprache“, die „die logische, diskursive Seite des Wortes hinter seiner körperlichen, gefühlsmäßigen verschwinden lassen“.²⁵ Die Sprache wird somit von der Schrift getrennt und, unter physiologischen Vorzeichen, wieder im lebendigen Körper verankert, weshalb sie auch keineswegs mehr grundsätzlich artikuliert und dramatisch sein muß. „Die Sprache durchbrechen, um das Leben zu ergreifen, das heißt Theater machen oder neu machen“²⁶ lautet, auf eine Formel gebracht, das Programm Artauds, in dem das jahrhundertalte Bündnis von Bühne und Buch aufgekündigt wird:

Der Dialog – etwas Geschriebenes und Gesprochenes – gehört nicht eigentlich zur Bühne, er gehört ins Buch; der Beweis dafür ist, daß in den Handbüchern der Literaturgeschichte dem Theater als einer zusätzlichen Branche der artikulierten Sprache ein Platz reserviert wird. Ich sage, daß die Bühne ein körperlicher, konkreter Ort ist, der danach verlangt, daß man ihn ausfüllt und daß man ihn seine konkrete Sprache sprechen läßt. Ich sage, daß diese konkrete Sprache, die für die Sinne bestimmt und unabhängig vom Wort ist, zuerst einmal die Sinne befriedigen soll, daß es eine Poesie für die Sinne gibt wie eine für die Sprache, und daß diese körperliche, konkrete Sprache, auf die ich anspiele, nur dann in dem Maße wirklich dem Theater eignet, in dem die Gedanken, die sie zum Ausdruck bringt, sich der artikulierten Sprache entziehen.²⁷

Oder wie es im ersten Manifest zum ‚Theater der Grausamkeit‘ heißt: „Anstatt auf Texte zurückzugreifen, die als endgültig, als geheiligt angesehen werden, kommt es vor allem darauf an, die Unterwerfung des Theaters unter den Text zu durchbrechen“, und zwar durch eine „Sprache aus Klängen, aus Schreien, aus Lichtern und onomatopoetischen Lauten“.²⁸

Während Artaud die Herrschaft der alphabetischen Schrift über das Theater in einer Ästhetik audiovisueller Reizgebung durchbricht, sind Becketts Theaterstücke und Szenarien das Ergebnis einer Reduktion, die

23 Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*. Das Théâtre de Séraphin, übers. v. Gerd Henniger, Frankfurt/M. 1983, S. 141.

24 Jacques Derrida, *Die soufflierte Rede*, in: Ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M. 1972, S. 259-301, hier S. 291.

25 Artaud, *Das Theater und sein Double* (Anm. 23), S. 128.

26 Artaud, *Das Theater und sein Double* (Anm. 23), S. 15.

27 Artaud, *Das Theater und sein Double* (Anm. 23), S. 39f.

28 Artaud, *Das Theater und sein Double* (Anm. 23), S. 96.

man mit Martin Heidegger als Einbrechen der technischen Sprache in den Raum der Bühne beschreiben kann:

Mit der unbedingten Herrschaft der modernen Technik steigert sich die Macht – der Anspruch sowohl wie die Leistung – der zur größtmöglichen Informationsbreite eingerichteten technischen Sprache. Weil diese in Systemen des formalisierten Meldens und Zeichengebens verläuft, ist die technische Sprache der schärfste und bedrohlichste Angriff auf das Eigentliche der Sprache: das *Sagen* als das Zeigen und Erscheinenlassen des Anwesenden und Abwesenden, der Wirklichkeit im weitesten Sinne.

Sofern aber das Verhältnis des Menschen sowohl zu dem Seienden, das ihn umgibt und trägt, als auch zu dem Seienden, das er selbst ist, im Erscheinenlassen, im gesprochenen und ungesprochenen *Sagen* beruht, ist der Angriff der technischen Sprache auf das Eigentliche der Sprache zugleich die Bedrohung des eigensten Wesens des Menschen [...]²⁹

Wenn über das, was wirklich ist, nicht mehr auf dem Feld der Sprache entschieden wird, sondern auf dem der Technik, findet sich mit dem ‚eigensten Wesen‘ des (europäischen) Menschen auch das ‚eigenste Wesen‘ des (europäischen) Theaters bedroht. Indem Beckett diese Bedrohung in Szene setzt, eröffnet er zugleich eine neue theaterhistorische Perspektive, die im Kreuzungspunkt mit einer Geschichte der Medien situiert ist. Theatergeschichte zu schreiben, heißt dann, das Problem der Aufführung im Blick darauf anzugehen, was in unterschiedlicher Weise über ihre Sicht- und Hörbarkeiten geherrscht und sie vom Rauschen des Festes abgegrenzt hat. Die Eckpunkte einer solchen, nur in Brüchen schreibbaren, Theaterhistoriographie wären, wie oben skizziert, das auf dem Vokalalphabet gegündete Theater der griechischen Antike auf der einen und die Entliterarisierung des Theaters im Zeichen von Physiologie und technischen Medien auf der anderen Seite. Womit keinesfalls gesagt sein soll, es gäbe jenseits dieser Markierung kein Theater mehr. Jedenfalls aber ist im 20. Jahrhundert die sehr spezifische Form des Theaters an ihr Ende gekommen, die Europa im 6. Jahrhundert v. Chr. erfunden und die seine gesamte Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert beherrscht hat. Die Trennung von der Literatur wäre daher aus historiographischer Sicht weniger als Heraufkunft einer endlich (oder wieder) zu sich selbst gekommenen Theaterkunst zu begreifen, sondern vor allem als der historische Bruch, der auch die Möglichkeit der eigenen theaterwissenschaftlichen Reflexion bedingt. Als Leitfaden könnte dabei Becketts Szenario *Breath* dienen, in dem Artauds konkrete und wiederholunglose Sprache des lebendigen Atems und des unartikulierten Schreis vom Schicksal technischer Reproduzierbarkeit eingeholt wird:

29 Martin Heidegger, *Überlieferte Sprache und technische Sprache*, hrsg. v. Hermann Heidegger, St. Gallen 1989, S. 25f.

Dunkel. Dann

1. Schwache Beleuchtung der Bühne, auf der verschiedenartiger, nicht erkennbarer Unrat herumliegt. Etwa 5 Sekunden lang.

2. Schwacher, kurzer Schrei und sofort danach gleichzeitig Einatmen und allmählich aufhellende Beleuchtung bis zu dem nach etwa 10 Sekunden gleichzeitig zu erreichenden Maximum. Stille, etwa 5 Sekunden lang.

3. Ausatmen und gleichzeitig allmählich dunkelnde Beleuchtung bis zu dem nach etwa 10 Sekunden gleichzeitig zu erreichenden Minimum (Beleuchtung wie bei 1) und sofort danach Schrei wie vorher. Stille, etwa 5 Sekunden lang.

Dann

Dunkel.

Die Regieanweisung, die die Maschinerie hinter diesem aus der Zuschauerposition beschriebenen Ablauf enthüllt, lautet folgendermaßen:

Unrat: nichts steht, alles liegt verstreut herum.

Schrei: Moment eines auf Tonband aufgenommenen Vagitus. Wichtig ist, daß beide Schreie identisch sind und daß Beleuchtung und Atemgeräusch genau übereinstimmend zu- und abnehmen.

Atem: verstärkte Tonbandaufnahme.

Maximum der Beleuchtung: nicht zu hell. Wenn 0 = dunkel und 10 = hell, so sollte die Beleuchtung von 3 bis 6 zunehmen und entsprechend abnehmen.³⁰

Indem Beckett das Schauspiel gänzlich vom Körper löst und auf das Abspielen eines mit der Beleuchtung gekoppelten Tonbandes reduziert, stellt sich rückwirkend auch für die an die alphabetische Schrift und das Gesetz nicht-tierischer Artikuliertheit gebundene Stimme des Schauspielers im literarischen Theater die Frage nach ihrer medialen Steuerung.

³⁰ Beckett, Werke (Anm. 1), Bd. 1, S. 235.

Florian Nelle (Berlin)

Theaterdonner – Geräusch und Illusion um 1800

1. Theaterdonner

„Die erste Frage gilt meist der Donnermaschine“, bemerkt Kranich in seiner „Bühnentechnik der Gegenwart“ von 1929 im Hinblick auf die Besucher, die einen Blick hinter die Kulissen des Theaters werfen wollen.¹ Und diese Frage ist bis heute bemerkenswert unbeantwortet geblieben. Vielleicht hängt es damit zusammen, daß sich der Theaterdonner als Geräusch im Niemandsland zwischen Sprache und Musik ansiedelt und deswegen einer grundlegenden Betrachtung bisher nicht unterzogen wurde. Vielleicht auch ist es eine Folge der Konzentration auf die durch Stiche und Lithographien besser zugänglichen Zeugnisse zur Geschichte der optischen Illusion. Einer ausschweifenden Literatur über Kulissen- und Verwandlungskünste, Panoramen, Dioramen, Versenkungen, Flugapparate, Transparente und Beleuchtungseffekte steht jedenfalls eine eher spärliche Ausbeute zum Thema der Geräuscherzeugung gegenüber. Dabei hat die Geschichte der Bühnentechnik hier einiges zu bieten. So verfügten die größeren Häuser des 19. Jahrhunderts über Vorrichtungen zur Erzeugung der Geräusche von Regen, Sturmwind, Eisknacken, prasselndem Feuer, Meeresbrandung, brechenden Bäumen und anderen Naturphänomenen mehr² – Techniken, die sich aus der auf das Staunen der Zuschauer abzielenden Bühnenästhetik des Barocktheaters entwickelten,³ auf die auch die Bühne des 18. Jahrhundert nicht verzichten mochte⁴ und die in perfektionierter Form insbesondere bei den Katastrophenszenarien, den unzähligen Schiffbrüchen, Minen- und

¹ Friedrich Kranich, Bühnentechnik der Gegenwart, München, Berlin 1929, Bd. 1, S. 237.
² Vgl. Manfred Semper, Theatermaschinen, in: Bühne und Welt 8/6, S. 197-204, 239-244, 285-289.

³ Im Jesuitentheater wurden neben Wind, Donner und Regen auch die Stimmen von Vögeln und andere Geräuscheffekte eingesetzt. Vgl. Willi Fleming, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge, Berlin 1923, S. 166f.

⁴ Von Schröders Inszenierungen in Hamburg heißt es insbesondere in bezug auf die Opern: „Naturerscheinungen, Stürme, Hagel und Schlossenfall, [...] machen sich hier nach einer simplen Einrichtung, so gut sich's kann. Kalphonizum, Erbsenbüchsen, Trommel und schmetternder Bretterfall thun das ihrige, um Blitze, Donner und Hagelsturm Aug und Ohren zu versinnlichen.“ Zit. in: Sybille Maurer-Schmoock, Deutsches Theater im 18. Jahrhundert, Tübingen 1982, S. 68.