

Title	Tragödie des Offenen : zu Agamben, Nancy und dem japanischen Körpertheater
Sub Title	開かれの悲劇 : アガンベン、ナンシー、日本の身体演劇を手掛かりに
Author	平田, 栄一郎(Hirata, Eiichirō)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2014
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.106, (2014. 6) ,p.129 (252)- 147 (234)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	2013年度慶應義塾大学藝文学会シンポジウム : ポスト悲劇の悲劇
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01060001-0129">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01060001-0129</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# Tragödie des Offenen. Zu Agamben, Nancy und dem japanischen Körpertheater

Eiichiro Hirata

## 1. Tragödie der „Ex-sistenz“

Kann man die Frage der Existenz für die gegenwärtige Diskussion der Tragödientheorie produktiv machen? Die Tragödie der Existenz sollte heute nicht auf dem konventionellen, abendländischen Kontext des tragischen Menschen basieren, der im Moment der Gefährdung seines Lebens die höhere Stufe seines Geistes erreichen kann.<sup>1</sup> Sie sollte sich auch vom traditionellen existenzphilosophischen Kontext unterscheiden, der das Dasein letztlich als menschliches Wesen betrachten will. Gefragt wäre vielmehr eine Tragödie der Existenz, die diese selber radikal in Frage stellt. Kann man diesen dekonstruktiven Aspekt der Existenz mit der Tragödientheorie in Verbindung bringen und so einen Beitrag zur gegenwärtigen Tragödientheorie leisten?

Für die Untersuchung ist die Definition der Existenz von Dieter Mersch — bis zu einem bestimmten Punkt — aufschlussreich. Er versteht unter dem Begriff „Ex-sistenz“ den Zustand, in dem der Mensch dem Anderen oder der Welt nicht nur etwas zeigt, sondern sich zeigt.

Damit ist [...] die schlichte Erfahrung von *Ex-sistenz* im Wortsinne eines „Aus-sich-Haltenden“ oder „Aus-sich-Herausstehenden“ [...] bezeugt. Ihm [= dem Auratischen] eignet *Ekstasis*: Hervortreten in der

Bedeutung eines Erscheinens. Beide bedeuten dasselbe: *Sich zeigen*.<sup>2</sup>

Mersch betrachtet die Existenz nicht als statischen Zustand, sondern als gestischen Prozess, in dem der Mensch aus sich heraussteht und sich der Welt zeigt, auch wenn er nur da ist. Dabei legt Mersch großes Gewicht auf die Möglichkeiten der auratisch erscheinenden „Fülle“ der Existenz.

Materialitäten zeigen sich nicht nur als Form — sie zeigen sich vor allem der Wahrnehmung. [...] Ihr Erscheinen „gibt sich“ der Aisthesis. [...] Folglich enthüllt sie sich nicht als ein Negatives, sondern umgekehrt als Fülle, als Positivität, auch wenn diese erst durch eine Negativität hindurch exponiert werden kann.<sup>3</sup>

Gerade um die positive Seite der Selbstöffnung zu betonen, bezieht Mersch auch die Negativität ein, die den Prozess des Sich-Zeigens vom Anfang bis Ende begleitet. Wird die Positivität exponiert, ist die Negativität auch immer dabei. Hier ergibt sich eine andere Richtung der Existenz des „Aus-sich-Herausstehenden“. Das „Sich-Zeigen“ eröffnet nicht nur die Möglichkeit der Offenheit, sondern auch eine konstruktive Unverfügbarkeit des Menschen, die zur Selbsterstörung führen kann. Die Beispiele sind aus dem Theater und dem Film anzuführen. Das eine ist der Architekt Lorenz in Botho Strauß' Stück *Schlußchor* (1992): Er besucht eine Frau in ihrem Haus, um ein Gespräch über den Entwurf ihres neuen Hauses zu führen. Dabei begegnet er der Frau, die nackt im Bad duscht. In dieser Situation ist sie ihm nackt ausgesetzt, aber er *zeigt sich* ihr und er ist in sie verliebt. Wer das Stück kennt, weiß, das ist der Anfang der Tragödie von Lorenz, der am Ende Selbstmord begeht, nachdem die Frau ihm die kalte Schulter gezeigt hat. Das andere Beispiel ist die Selbstöffnung eines Darstellers im Film. Wenn man sich am Anfang von Rainer Werner Fassbinders Film *Liebe ist kälter als der Tod* (1969) den Kumpel von

Franz ansieht, Bruno (Ulli Lommel), der mehr als eine Minute lang vor der Kamera nur da steht, d.h. sich dem Zuschauer zeigt, hat man schon eine Vorahnung, dass ihm vielleicht bald etwas Schlimmes zustößt. Er wird am Ende des Films beim Banküberfall von Polizisten tödlich angeschossen und vom Kumpel im Stich gelassen. Das Offensein gegenüber dem Anderen ist auch die Öffnung zu möglichen Katastrophen — was die Tragödie der Existenz ausmacht. Sie basiert auf der Unsicherheit der menschlichen Existenz, der die positiven und negativen Seiten der Offenheit als untrennbares, widersprüchliches Doppelwesen innewohnen. Die Tragödie der Existenz betont — anders als die Tragödientheorie des Aristoteles, die auf die Überschaubarkeit in der Tragödie hinweist<sup>4</sup> — das konstruktive Unvermögen der Menschen, die Zukunft überschauen zu können. Dieses Unvermögen stammt gerade aus der Unbestimmtheit des menschlichen Daseins, das sich bei der Selbstöffnung in die Unsicherheiten der Zukunft, d.h. in die vor einem liegende Zeit wirft. Bei der Öffnung des Selbst kann man nicht *eine* Richtung bestimmen — ob sie positiv oder negativ war, stellt sich erst im Nachhinein heraus. Trotz dieser Unsicherheit bei der Selbstöffnung geht man immer weiter. Das ist der Kern der Tragödie der Existenz.

Die folgende Untersuchung lotet zuerst anhand der Theorien Giorgio Agambens und Jean-Luc Nancys das konstruktive Unvermögen bei der Selbstöffnung aus. Obwohl Agamben nicht deutlich die Tragödie thematisierte und Nancy mit dem Begriff „Nach der Tragödie“ seine Distanz zur selben formulierte<sup>5</sup>, kann man die wichtigen theoretischen Merkmale der beiden Philosophen mit der Tragödie der Existenz in Verbindung bringen. Diese Merkmale stehen m.E. auch im Zusammenhang mit den Arbeiten der japanischen Theatergruppe Store House Company. Die Gruppe, die sich „physical theatre“ nennt, experimentiert mit den Varianten der Selbstöffnung im Körpergestus und macht die Unbestimmtheit und die Unsicherheit dem Zuschauer erfahrbar, indem die Schauspieler den Gestus der Selbstöffnung wiederholen. Dieser

Gestus entspricht einerseits genau den Theorien von Agamben und Nancy, andererseits ermöglichen die Schauspieler der Gruppe dem Zuschauer die besondere Erfahrung, sich — über die Theorie hinaus — mit der Unsicherheit der Selbstöffnung auseinanderzusetzen. Diese Auseinandersetzung gilt als wichtigstes Merkmal der Tragödie der Existenz, das ausschließlich das Theaterspiel der Tragödie dem Zuschauer erfahrbar machen kann.

## 2. Die doppelte Selbstöffnung

Giorgio Agamben hat im Buch „Das Offene“ (2002) eine ambivalente Zone zwischen Mensch und Tier untersucht, in der die beiden im widersprüchlichen Zustand des Offenseins eine Gemeinsamkeit haben. Damit stellt er den humanistischen Begriff des Menschen in Frage, der diesen vom Tier unterscheidet. In der humanistischen Denkweise offenbaren die Menschen sich der Welt und können deshalb etwas wahrnehmen, es erkennen und interpretieren. Die Tiere hingegen können das nicht, weil sie sich nur im benommenen Zustand zur Welt verhalten. Tiere verschließen sich also der Welt und sind sogar blind für ihre Beziehung zur Welt. Um die humanistische Mensch-Tier-Dichotomie zu widerlegen, bezieht sich Agamben auf Martin Heidegger, der auf eine Gemeinsamkeit zwischen Mensch und Tier hinwies, indem er die humanistische Denkweise in seiner Philosophie radikal in Frage stellte. Heidegger hat in seiner Schrift „Grundbegriffe der Metaphysik“ (verfasst 1929/30) die Situation eines Menschen an einem geschmacklosen Bahnhof geschildert, der ihn tief langweilt. Er muss dort vier Stunden auf den nächsten Zug warten, ohne etwas Interessantes vorzufinden. Ein Spaziergang, das Lesen, das Durchdenken eines Problems helfen nichts. Er hat keine andere Wahl als am Bahnsteig hin- und herzugehen und alle fünf Minuten auf die Uhr zu sehen. In dieser Situation ist der Mensch im „benommenen“ Zustand, weil — mit Agamben zu sprechen — „wir *gebunden und ausgeliefert an das sind, was uns langweilt*“.<sup>6</sup> In diesem Zustand können wir uns der Umgebung nicht offenbaren, sondern sind ihr nur ausgeliefert, ohne subjektiv angemessen zu handeln. Dieser

Zustand ähnelt dem des Tieres, den Heidegger mit dem Beispiel einer Biene erläutert.<sup>7</sup> Dazu schreibt Agamben:

Als anschauliches Beispiel der Benommenheit, die sich nie auf eine Welt hin öffnen kann, erwähnt Heidegger ein bereits von Uexküll beschriebenes Experiment, in welchem eine Biene im Laboratorium vor einer Schale voller Honig gehalten wird. Wenn man der Biene, nachdem sie zu saugen begonnen hat, den Hinterleib abtrennt, fährt sie ruhig fort zu saugen, während der Honig aus dem offenen Hinterleib herausfließt.<sup>8</sup>

Als Grund für diese tödliche Gefahr nennt Heidegger die Geschlossenheit und Blindheit für die offene Situation, die das Leben des Tieres bedroht. Dazu führt Heidegger das Beispiel der Lerche an, das Agamben wie folgt kommentiert:

Die Lerche [...] sieht das Offene nicht, weil sie gerade in dem Augenblick für die Sonne blind ist, in dem sie sich mit Verlassenheit zu ihr erhebt. Sie kann es nie als Seiendes offenbaren und sich auch nicht zu seiner Verborgenheit in Beziehung setzen, wie die Zecke [und die Biene] Uexkülls in bezug auf ihr Enthemmendes.<sup>9</sup>

Hier ergibt sich die doppelte Offenheit, die man als Struktur der Tragödie der Existenz bezeichnen kann. Einerseits öffnet sich das Tier der Welt, in der es sein Leben durch die Ernährung erhalten kann. Andererseits verschließt diese Offenheit das Tier vor der Welt, macht es und sogar blind für die tödliche Gefahr. Den geschlossenen Zustand des Tieres nennen Agamben und Heidegger „die Nicht-Öffnung“<sup>10</sup>. Gerade in dieser Nicht-Öffnung ist es doch für die gefährliche Umgebung weiter offen. Es handelt sich hier um die zweite Selbstöffnung, in der das widersprüchliche Verhältnis zwischen offen und geschlossen, Möglichkeit und

tödlicher Gefahr gleichzeitig aufgebrochen wird und nicht voneinander zu trennen ist.

Auf diese Struktur, die doppelte Offenheit hat Agamben selber nicht hingewiesen. Wenn er die Nicht-Öffnung der Lerche auch als menschliches Attribut beschreibt, deutet er jedoch auch die doppelte Offenheit des Menschen an.

Das Offene — „Frei-vom-Sein“ — bezeichnet nichts radikaler als das Weder-offen-noch-geschlossen der animalischen Umwelt: Es ist die Erscheinung eines Nichtoffenbaren als solchen, die Aufhebung und das Begreifen des Die-Lerche-nicht-das-Offene-Sehens. Das eingefasste Jewel im Zentrum der menschlichen Welt und seiner *Lichtung* ist nichts anderes als die animalische Besonnenheit. [...] Die Öffnung, die in ihr [=Lichtung] auf dem Spiel steht, ist wesentlich eine Öffnung auf eine Schließung, und derjenige, der ins Offene schaut, sieht nur ein sich Schließendes, sieht nur ein Nicht-Sehen.<sup>11</sup>

Wenn man ins Offene schaut und deshalb in das „Nicht-Sehen“ gerät, öffnet man sich wie eine Biene und eine Lerche auch einer möglichen Gefahr. Das ist die zweite Selbstöffnung, die von der ersten, d.h. vom Ins-Offene-Schauen, nicht gleich zu unterscheiden ist. Bemerkenswert ist der paradoxe Zustand der doppelten Selbstöffnung. Agamben erläutert im zweiten Kapitel des Buches *Das Offene* „azephal“, als Menschen ohne Kopf.<sup>12</sup> Diese Metapher passt zum doppelten Offen-Sein. Während man sich der Welt öffnet und dann als Subjekt handeln kann, setzt man *sich* ihr gleichzeitig aus, als ob man ohne Subjekt, d.h. ohne Kopf aus *sich* in der animalischen Benommenheit herausstünde. Wegen dieses azephalen Zustandes kann man bei der Selbstöffnung weder die Richtung noch die doppelte widersprüchliche Selbstöffnung bestimmen, die sich erst später als gut oder falsch, glücklich oder unglücklich herausstellt. Damit könnte man sagen, Agamben erörtert die Struktur der Tragödie der Existenz, die im ambivalenten Doppelwesen der

Selbstöffnung besteht.

### 3. Die Exposition des Körpers

Dieses ambivalente Doppelwesen hat Jean-Luc Nancy hinsichtlich der Existenz als Körper untersucht. Er geht wie Dieter Mersch von der Existenz im Sinne des „Aus-sich-Herausstehenden“ aus. Im Essay *Corpus* bezeichnet er den Menschen — wie Agamben — auch als „azephal“. Dabei betrachtet er den Menschenkörper, anders als Dieter Mersch, als „Stätte“ der unendlichen Bewegung, in der die Selbstöffnungen sich in die ambivalenten Richtungen immer und immer wieder entfalten, ohne irgendeine Setzung zu erreichen. Seine Beschreibungen der Selbstöffnung oszillieren zwischen zwei Polen, Möglichkeit und Krise.

Die Körper sind nichts Volles, kein gefüllter Raum, [...] sie sind offener Raum [...]. Die Körper sind Existenz-Stätten, und es gibt keine Existenz ohne Stätte, ohne Da, ohne ein „Hier“, ohne ein „Sich-hier“ für das Dies. Die Körper-Stätte ist weder voll und leer, sie verfügt weder über ein Außen noch ein Innen, genausowenig wie sie Teile und Totalität, Funktionen und Endlichkeit besitzt: aphallisch und azephal durcheinander, wenn man das so sagen kann. Doch es ist eine vielfältige, gefaltete, nochmals gefaltete, entfaltete, vervielfältigte, eingestülpte, exogastrule, mit Mündungen versehene, flüchtige, eingedrungene, angespannte, losgelassene, erregte, verwundete, verbundene, losgebundene Haut. [...]

Sein ganzes Leben lang ist der Körper auch ein toter Körper, der Körper eines Toten, des Toten, der ich lebend bin. Tot oder lebendig, weder tot noch lebendig, ich bin die Öffnung, das Grab oder der Mund, das eine im anderen.<sup>13</sup>

Nancy versucht mit den Ausdrücken „Weder-Noch“ und „Entweder-Oder“ die



Gegensätze zwischen „lebendig“, „angespannt“, „losgelassen“ und „tot“, „erregt“, „verbunden“ nicht auf einen einheitlichen Zustand zu reduzieren und dadurch eine Setzung vorzunehmen, sondern die beiden Seiten in einer unendlichen Bewegung offen zu halten. Daran wird das schon erwähnte Merkmal der Tragödie der Existenz ersichtlich, nämlich die Unentschiedenheit zwischen positiv und negativ bei der Selbstöffnung. Aber auch das andere, zweite Merkmal ergibt sich hier: Trotz der suspendierten, ent-setzenden Beweglichkeit der Dichotomie hat das Negative eine gravierende Wirkung gegenüber dem Positiven. Während „tot“, „Grab“, „verbunden“ selbst schon eine ernsthafte Bedeutung haben, machen Ausdrücke wie „lebendig“, „Mund“, „losgebunden“ erst einen Sinn vor dem Hintergrund ihres Gegenteils. Sie sind von ihm stark abhängig. Zwischen negativ und positiv herrscht das asymmetrische Verhältnis, das die unendliche Wiederholung der ambivalenten Dichotomie begleitet. Diese Kombination der Unterschiedenheit zwischen positiv und negativ einerseits und andererseits der asymmetrischen Neigung zum Letzteren macht die Tragödie der Existenz aus.

Solches Denken gegenüber dem Körper und der Existenz treibt uns nach Nancy zum Wahnsinn, der auch mit der Situation der Tragödie zusammenfällt. Wenn zwischen positiv und negativ ein Gleichgewicht herrschte, würden wir eine neutrale Haltung zu den beiden Seiten bewahren, auch wenn sie nicht gleich zu unterscheiden sind. Das ist hier nicht der Fall. Dieses Denken treibt uns — mit dem Ausdruck von Nancy — zu „aporetischer Hysterie“<sup>14</sup>. Zum Wahnsinn beim Körperdenken schreibt er:

Dieses Denken macht verrückt. Dieses Denken, falls es ein Denken ist, oder aber das Denken, daß es darum geht, *das* zu denken. [...]

Körper, Corpus, corpus hoc ist ein unheilbarer Wahn. [...D]ieser stolze, hingestellte, gespannte Wahn, stets drohend mitten in der Gegenwärtigkeit, mitten im „Ich“, mitten im „Wir“, mitten im „Augenblick“. Diese grelle Öffnung mitten in der Besinnung zur vollen Besinnung.

[...] Man tritt durch diesen Wahn in den Körper und durch alle Eingänge des Körpers ein — und durch denjenigen, welcher, jeder Körper ist, hat man zu diesem Wahn Zugang. Aber es gibt keinen „Zugang“. [...] <sup>15</sup>

Auf diese Weise gerät der Mensch, der über die Existenz der widersprüchlichen, unendlichen Selbstöffnungen hinaus denkt, in die Sackgasse des sich unendlich drehenden Gedankenkreises. Da entsteht eine Frage: Was machen wir, wenn wir nur so weiter denken und deshalb immer in der Sackgasse bleiben müssen. Nancy antwortet andeutungsweise mit dem Gestus des nicht ironisierenden Lachens:

[...] das heißt in der Tat eine Verrücktheit, das Bevorstehen eines unerträglichen Krampfs im Denken. An weniger kann man nicht denken: Es ist das oder nichts. Doch das zu denken, ist noch nichts. (Was *Lachen* sein kann. Bloß nicht ironisieren, nicht verspotten, sondern lachen, der Körper, der vom unmöglichen Denken geschüttelt wird.) <sup>16</sup>

Man kann mindestens lachen und den Körper sich schütteln lassen. Gerade hier beginnt das Tragödienspiel, das sich in widersprüchlichen und kreisenden Gedanken mit der Existenz des Menschen auseinandersetzen kann. Einen ähnlichen Vorschlag macht auch Agamben andeutungsweise. Um uns auf die Möglichkeit aufmerksam zu machen, nach dem einen, ganz anderen Gedanken des Menschen zu suchen, greift er das Motiv des Spiel-Gestus auf:

Die herrschende Maschine unserer Konzeption des Menschen abzuschalten, [...] bedeutet also, sich in dieser Leere aufs Spiel zu setzen. <sup>17</sup>

„Sich in dieser Leere aufs Spiel zu setzen“ passt genau zum Theaterversuch, sich mit der Unverfügbarkeit der Unterscheidung zwischen positiv und negativ auseinanderzusetzen, mit dem Zustand der Selbstaussetzung zu experimentieren. Vom

Gedanken der Tragödie — oder, mit Nancy, „nach der Tragödie“ — geht man zum Spiel über und kann man mit der ambivalenten Selbstöffnung im Gestus experimentieren.

#### 4. Tragödienerfahrung im Theater

Die Arbeiten der Tokioter Theatergruppe Store House Company sind exemplarisch für die Schnittstelle zwischen Theorie und Tragödienspiel, da sie seit zwei Jahrzehnten mit der ambivalenten Selbstöffnung im Körpergestus experimentieren. Wie der Regisseur Shingo Kimura bemerkt, sollten die Schauspieler keine Rolle spielen, sondern auf der Bühne „leben“<sup>18</sup>. Sie agieren oft gruppenweise in verschiedenen Selbstdarstellungen, ohne eine Rolle zu verkörpern und zu sprechen. Wenn sie gehen, laufen, kriechen, springen — oft in der Gruppe, jedoch im jeweils differenzierten Gestus —, zeigen sie sich dem Zuschauer ausschließlich schweigsam, aber auch unheimlich intensiv. Dadurch machen sie den Eindruck, dass es sich nicht um die Darstellung von etwas, sondern um die Frage der „Sich-Darstellung“, d.h. der Selbstöffnung handelt, mit der der Zuschauer sich konfrontiert sieht.

Die Exponierung bei Store House Company passt genau zu der Theorie Agambens und Nancys, die diese Untersuchung mit der Frage der Tragödie in Verbindung gebracht hat. Die Schauspieler öffnen sich dem Zuschauer in ihrem geschlossenen Zustand, wie Agamben in *Das Offene* erläutert. Mit ihrer fast unendlichen Iteration der gleichen, kollektiven Bewegungen, die die Schauspieler schon nach zehn Minuten erschöpfen, verwandeln sie sich in einen anderen Zustand des Ich als Handlungssubjekt, der ohne kollektive Körperbewegungen und intensive Körperenergie nicht denkbar wäre. Dieser Zustand, der sich auch mit den Körperbewegungen verwandelt, ist mit dem „Corpus“ von Nancy vergleichbar, der sich immer und immer wieder verändert, ohne eine Setzung zu erreichen, die zu *einem* Körperzeichen führen kann. Mit den kollektiven, gleichen Körperbewegungen ohne Setzung zeigen die

Schauspieler jenes differenzierte Sich, mit dem sich der Zuschauer konfrontiert sieht.

Dieser besondere Körperzustand ist in der Aufführung *Ceremony* (2007) deutlich zu beobachten. In der ersten Hälfte, die zwanzig Minuten lang dauert, gehen drei Schauspielerinnen und vier Schauspieler in einer schwarzen, einheitlichen Kleidung in einer Reihe, ohne etwas zu sprechen. Diese kollektiven Bewegungen machen den Eindruck, als ob sie auf der Bühne jeweils einen Kreis herstellten. Um den Kreis gehen sie immer schneller, mechanischer und sehen schon nach zehn Minuten erschöpft aus. Trotzdem setzen sie ihre Bewegungen fort, was den Eindruck macht, dass sie längst an ihre körperlichen Grenzen gestoßen sind. Ab und zu bleiben sie gegenüber dem Zuschauer stehen und stampfen auf den Boden, als ob sie immer weiter laufen möchten. In dieser frontalen Gegenüberstellung *öffnen* sie *sich* dem Zuschauer. Dieses



Aus der ersten Hälfte der Aufführung *Ceremony* 2012. Die Theatergruppe hat die Veröffentlichung der Fotos freundlicherweise genehmigt.

Sich, das aus der Körperbewegung im erschöpften Zustand entsteht, liegt in einer Zone zwischen der extremen Offenheit und Geschlossenheit: Einerseits stellt es den unheimlich starken, sogar animalischen Willen des s„nackten Lebens“<sup>19</sup> dar. Andererseits zeigt es auch deutlich die Geschlossenheit, wenn der körperlich intensive, sogar besessene Zustand die Schauspieler für die andere Situation in der Umgebung blind macht.

Die Unentschiedenheit zwischen positiv und negativ *und* die asymmetrische Neigung zum Letzteren, die Nancys Körpertheorie markiert, sind auch bei Store House Company erkennbar. Bei ihren Aufführungen gibt es kein tragisches Ereignis, das die endlosen Bewegungen der Schauspieler unterbricht oder das die Aufführung beendet. Es handelt sich eher um die Wiederholungen der Selbstöffnung, ihre Abweichungen, die zu den Verwandlungen führen. An ihrem Gestus kann man nicht genau beurteilen, welche Folge die Selbstöffnungen haben und ob sie positiv oder negativ ausgehen. Andererseits kann der Zuschauer wegen der fast endlosen Iteration ahnen, dass ihnen wohl etwas Schlimmes zustoßen wird. Dies ist ersichtlich in der zweiten Hälfte der Aufführung von *Ceremony*. Nachdem die Schauspieler ihre schwarze Kleidung ausgezogen haben und nackt sind, nehmen sie zerfetzte Altkleidungsstücke vom Boden und ziehen sie so unordentlich an, dass sie vom ihrem Körper gleich abzurutschen drohen. Sie wiederholen dann zehn Minuten lang eine Sprung-Bewegung, wobei sie zuerst am Boden, den viele andere Altkleider bedecken, liegen, rollen und dann mit ihren zerfetzten Altkleidungsstücken springen. Bei jedem Springen öffnen sie sich dem Zuschauer, indem ihre nackten Körperteile aus den Kleidungsstücken sich jeweils differenziert zeigen. Der Sprung der Schauspieler lässt den Zuschauer kein tragisches Ende vorausahnen, da er selber keine körperverletzende oder bedrohliche Bewegung ist. Dies bedeutet, dass der Zuschauer nur schwer beurteilen kann, ob die Selbstöffnung einen positiven oder negativen Sinn macht. Erst bei der Beobachtung der Sprung-Wiederholungen, die zehn Minuten lang dauern, kann man



Aus der zweiten Hälfte der Aufführung *Ceremony* 2012

ahnen, dass ihnen bald ein Unheil zustoßen wird.

Hier gibt es ein anderes Merkmal der Tragödie, das zwar relevant für die Theorie von Agamben und Nancy, aber ausschließlich im Theater erfahrbar ist und deswegen einen Unterschied zur Theorie klar macht. Bei Store House Company und auch in anderem Körpertheater wie bei Einar Schleaf ist deutlich zu beobachten, dass trotz der Unsicherheit, die uns ansonsten hemmt, die Schauspieler nicht mit dem Akt der Wiederholung aufhören. Sie wiederholen ihn immer weiter, als ob der Todestrieb sie in eine unendliche Bewegung brächte. Hier ist ein Kern, eine Kraft der Tragödie beobachtbar, die bewirkt, über eine kritische Haltung, ein Zögern, eine Hemmung hinaus die Bewegung, die bei der Selbstöffnung entsteht, immer wieder in Gang zu bringen. Diese Kraft, die bis zur Selbsterstörung führen kann, spürt der Zuschauer bei der Aufführung von Store House Company an der Intensität der wiederholten Kör-

perbewegung der Schauspieler. Das Spüren selber verschafft dem Zuschauer weder eine Haltung kritischer Distanz gegenüber der möglichen Selbsterstörung, noch die Möglichkeit, einen Ausweg aus dieser Bewegung zu finden. Das Spüren *erschüttert* ihn vielmehr, was den Unterschied zwischen ihm und den Schauspielern einebnet. Denn er ist in seinem Körper der starken Körperintensität der Schauspieler ausgeliefert, auch wenn er ihren Gestus als Zeichen wahrnimmt und dadurch interpretiert. Auf die Kraft der Erschütterung, die den Unterschied zwischen Menschen und Tier ungültig macht, weist Agamben hin:

So verkürzt die wesentliche Erschütterung, die das Tier erfährt, wenn es der Nicht-Unverborgenheit ausgeliefert ist, die Entfernung zwischen Tier und Mensch, zwischen Öffnung und Nicht-Öffnung, auf drastische Art und Weise.<sup>20</sup>

Die verkürzte, bei aller Differenz doch enge Beziehung zwischen Mensch und Tier trifft auf die zwischen dem Zuschauer und den Schauspielern bei Store House Company zu. Der Zuschauer der alten Tragödie spürt das Mitleid gegenüber dem Helden auf der Bühne. Der Zuschauer des Tragödienspiels spürt die selbstzerstörerische Körperenergie und wird dadurch erschüttert, ohne dies gleich zu erkennen. Das ist die Kraft, sogar die Macht des Tragödienspiels. Diese Macht steckt in jeder Selbstöffnung, in der eine potenzielle Möglichkeit und eine potenzielle Gefahr in der untrennbaren Verbindung entstehen.

## 5. Ergänzungen zum Überschreitungsmodell

Die Theorie der Selbstöffnung von Agamben und Nancy und der Theaterversuch bei Store House Company können das Überschreitungsmodell der Tragödie in Hinsicht des Anderen und der Prozessualität ergänzen, das Hans-Thies Lehmann dem Konfliktmodell von Hegel entgegensetzt. Während das Konfliktmodell die

tragische Situation des „Helden“ „nach der Natur gewisser grundlegender moralischer, ethischer, politischer, historischer, sozialer Konflikte“ erklärt, untersucht das Überschreitungsmodell den Exzess des Menschen, der sich beim Urteilen und Handeln mit der „zwanghaften Notwendigkeit“ so radikalisiert, um die vernünftige Ordnung und die ethischen Normen zu verletzen, was das erstere Modell nicht klären kann.<sup>21</sup> Den Exzess des Menschen lotet Lehmann an der paradoxen Struktur des Subjekts aus, das nur im selbsterstörerischen Prozess entsteht:

Eher kann man von der Paradoxie sprechen, dass ein Selbst sich hier nicht anders als durch seinen Verlust konstituiert. Tragische Erfahrung gälte dann dieser Struktur des Selbst, dass es allein als Verlust, allein auf dem Wege seines Verlusts zu sich gelangen könnte.<sup>22</sup>

Debei bezieht er sich auf Antigone-Lektüre Jacques Lacans, der in ihrer unerklärlich hartnäckigen Haltung den „unwiderstehliche[n] Charme des Verbrechens“ und die „Überschreitung des Gesetzlichen oder Symbolischen“ herausfindet, „mit dem Einnehmen einer Grenzposition, die einen Trieb zum Tode einschließt.“<sup>23</sup> Die Tragödientheorie von Lehmann und Lacan geht vom paradoxen Entstehungsprozess des Subjekts aus, in dem Lust und Verlust des Selbst ineinander verschlungen sind.

Die Frage der Selbstöffnung ergänzt diesen paradoxen Prozess zum einen mit dem Hinweis auf die Beziehung zum Anderen. Die widersprüchliche doppelte Selbstöffnung, die der zweite Abschnitt thematisierte, bezieht sich auf die Situation der Beziehung des Ich zum Anderen. Das Sich-Öffnen und das Sich-Zeigen sind nur in dieser Beziehung möglich. Die Tragödie der zweiten Selbstöffnung, die das Subjekt gerade für die mögliche Gefahr blind macht, steht immer im Zusammenhang mit einem gefährlichen Objekt oder einer gefährlichen Beziehung zu ihm. Die Entstehung des Ich durch seinen Verlust ist auch dadurch bedingt, dass das Ich über seine Beziehung zum Anderen nicht



verfügen kann, der Beziehung ein großes Maß von Unsicherheit innewohnt. Der selbstzerstörerische Exzess setzt die widersprüchliche, doppelte Selbstöffnung zum Anderen voraus.

Die Frage der Selbstöffnung verweist zum anderen auf die Prozessualität des Exzesses. Die körperliche Selbstöffnung bei Nancy und ihre immer weitergehende Bewegungsenergie bei Store House Company erfolgen ausschließlich im Prozess der Selbstentfaltungen und der Wiederholungen. Dieser Prozess lässt eine Selbst-Öffnung des Subjekts nicht nur entstehen, er treibt das Subjekt zur endlosen Bewegung der Öffnung, die bis zum Exzess eskalieren kann. Bei diesem Exzess geht es also nicht nur um den paradoxen Entstehungsprozess, sondern auch um eine unhaltsame Prozessualität der Selbstöffnungen, die bis zur Selbstzerstörung getrieben werden können. Der Zuschauer von *Ceremony* sieht sich mit diesem Eskalationsprozess der Selbstöffnungen in Gestalt der Schauspieler konfrontiert.

Der tragische Exzess in der Beziehung zum Anderen und im Prozess steht durchaus in Beziehung zur Medienkommunikation heute. Immer mehr Leute öffnen sich per Facebook und auf Twitter den unbekanntem Anderen und kommunizieren mit ihnen. Diese freien, individuellen, aber auch kollektiven Selbstöffnungen im Cyberspace führen auch zur Eskalation der (politischen) Meinungen, zur Verleumdung der (politischen) Gegner und sogar zur nationalistischen Propaganda, was schließlich den offenen Meinungsaustausch erschwert, wenn nicht verhindert. Sie öffnen eine Kommunikation für die Erweiterung ihrer Möglichkeiten, mit dem Risiko, sich auf eine Art Selbstgefährdung in der virtuellen Kommunikation einzulassen. Diese Gefahr lässt sich bei der Selbstöffnung im Cyberspace, der aus unzähligen und oft genug anonymen Nutzern besteht, nur schwer berechnen. Der Grund für diese Unsicherheit liegt gerade in der unüberschaubar offenen Struktur der Medien-Galaxie, in der unzählige Benutzer unzählige Male an „Selbstöffnungszeremonien“ beteiligt sind: an Öffnungen des PC, der E-Mail, des Browsers, der Homepage und der

Meinungen. Durch diese unzähligen Selbstöffnungen läuft jeder Gefahr, sich selber in der Cyberwelt von unberechenbar offenen Reaktionen der unzähligen anderen abhängig zu machen.<sup>24</sup> Die Tragödienthematik von Agamben, Nancy und Store House Company bezieht sich indirekt auf zahlreiche Exzesse der Selbstöffnung in der virtuellen Realität.<sup>25</sup>

### Anmerkungen

- 1 Zu den ideologischen Problemen wie der antisemitischen und eurozentristischen Tendenz, die die moderne Geschichte der abendländischen Tragödientheorie begleiten: Eiichiro Hirata: Die Probleme in der Philosophie der Tragödie. In: *The Geibun-Kenkyu* Nr. 91-2, hrsg. von der Geibun-Gesellschaft. Tokio 2006, S. 267-280.
- 2 Dieter Mersch: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 10.
- 3 Ebd., S. 13.
- 4 Aristoteles hat im achten Kapitel der *Poetik* behauptet, die Dramen sollten in der Handlung „eine bestimmte Größe“ haben, die „übersichtlich“ sein muss. Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Philipp Reclam 1982, S. 27.
- 5 Jean-Luc Nancy: *Nach der Tragödie*. In memoriam Philippe Lacoue-Labarthe. Aus dem Französischen von Jörn Etzold und Helga Finter, Stuttgart: Verlag Jutta Legueil 2008.
- 6 Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Aus dem Italienischen von Davide Giuriato, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 73.
- 7 Martin Heidegger: *Die Grundbegriffe der Metaphysik*. In: Gesamtausgabe Bd.29/30, hrsg von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1983, S. 352f.
- 8 Agamben: *Das Offene*, S. 60f.
- 9 Ebd., S. 67.
- 10 Ebd., S. 68.
- 11 Ebd., S. 77f.
- 12 Ebd., S. 14f.
- 13 Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Aus dem Französischen von Nils Hodyas und Timo Obergöcker (Originalausgabe Paris 2000), Zürich, Berlin: diaphanes

- 2003, S.18f.
- 14 Die Unentschiedenheit zwischen positiv und negativ und die Neigung zum Letzteren stehen bei Nancy im Zusammenhang mit dem Begriff „aporetische Hysterie“, den er wie folgt erläutert: „Vielleicht liegt darin [= im Begriff „aporetische Hysterie“] die eigentliche Chance, vielleicht aber auch eine unausweichliche Gefahr für das Abendland, und vielleicht bricht von nun an in beiden Fällen die ganze Welt mit uns in diese aporetische Hysterie auf, in der sie sich windet und ängstigt, ob es ihr denn gelingen möge oder nicht, in ihr etwas von einer Wahrheit oder einem Sinn darzulegen“. Jean-Luc Nancy: *Nach der Tragödie*. S. 20.
- 15 Nancy: *Corpus*. S. 94, 53.
- 16 Ebd., S. 94.
- 17 Agamben: *Das Offene*. S. 100.
- 18 Nach den englischen Notizen des Regisseurs Shingo Kimura über *Ceremony*: They [Performers] don't express anything/They don't explain anything/ All they want is just to live/To live is related to something/To the world facing them/And to the reality". Die englischen Notizen, die als interne Arbeitsmaterialien der Gruppe gedruckt wurden, hat der Autor von der Produzentin der Gruppe, Noriko Kimura, erhalten.
- 19 Agamben: *Das Offene*. S. 48.
- 20 Ebd., S. 69f.
- 21 Hans-Thies Lehmann: Tragödie und das postdramatische Theater. In: Bettine Menke und Christoph Menke (Hg.): *Tragödie-Trauerspiel-Spektakel*. Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 214, 216.
- 22 Ebd., S. 216.
- 23 Ebd.
- 24 Sorglosigkeit und Naivität der Internetnutzer kommentiert Jochen Hörisch mit der Metapher „Surfer im Ozean“: „Die Leitbegriffe und Leitbilder der Netzwelt sind von rührender Unbeholfenheit. Mit Hilfe eines Lotsen (Navigators) surfen wir im Netz, um nicht im Ozean des information overload unterzugehen. [...] Kein Surfer, der nicht völlig von Sinnen wäre, käme auf die Idee, ausgerechnet dort zu surfen, wo Fischer ihre Netze ausgepannt haben.“ Jochen Hörisch: *Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 395.
- 25 Ulrike Haß weist auf die widersprüchliche „visuelle Perzeption“ der Internetnutzer hin, die — genauso wie im offenen und geschlossenen Zustand der Selbstöffnung — sich mit dem offenen Kamerablick, mit

„der panoptischen Aufgeschlossenheit, aber auch mit der Haltung der „Verschlossenheit“ und der „Härte“, in das ihnen unbekannte „Mich“ (als auch Internetnutzer) eingreifen und dadurch mich auch verletzen müssen. Sie bezeichnet diese unbewusste Agressivität der visuellen Perzeption als „Exzesse“. Ulrike Haß: Trockenkeks und Spiele. Von der Unerreichbarkeit des Anderen. In: Joachim Gerstmeier und Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit 2006, S. 241f.