

Denis Leifeld

## Jens Roselt, Phänomenologie des Theaters

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15731>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Leifeld, Denis: Jens Roselt, Phänomenologie des Theaters. In: *[rezens.tfm]* (2009), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15731>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r69>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

## Jens Roselt, Phänomenologie des Theaters.

München: Wilhelm Fink 2008. (Reihe: Übergänge Nr. 56). ISBN 978-3-7705-4615-2. 382 S. Festeinband. Preis: € 49,90.

von **Denis Leifeld**

Theater ist "kein Verschiebebahnhof vorgefertigter Interpretationen, sondern der kreative Ort, an dem Sinn erst entsteht in einem Ereignis zwischen Zuschauern und Bühne" (S. 17). Aufführungen ereignen sich zwischen Akteuren und Zuschauern. Etwas passiert zwischen Bühne und Publikum. Wie kann dieses besondere Zwischenereignis beschrieben werden? Welche kreativen Prozesse geschehen zwischen den Sinnen des Zuschauers und den Körpern der Schauspieler? Welche Erfahrungen machen Zuschauende während Aufführungen? Was passiert zwischen den beteiligten Personen?

Mit diesen Fragen sucht Jens Roselt, der seit 2008 Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Stiftung Universität Hildesheim ist, eine Lücke in der Theatertheorie zu füllen. Erika Fischer-Lichte schreibt im Jahr 2001, dass die Aufgabe für die nächsten Jahre darin bestehen muss, "die phänomenologische Analyse soweit weiterzuentwickeln, daß sie als methodischer Zugang anwendbar wird." [1] In seiner sehr gut zu lesenden Habilitationsschrift liefert Roselt eine umfangreiche Theorie für eine phänomenologische Betrachtung von Aufführungen, die er mit seinen bisherigen Forschungen zur Performativität, Schauspieltheorie und Aufführungsanalyse sinnvoll verknüpft und erweitert.

Um zu zeigen, dass die Erfahrung von Zuschauern im Theater "ein primärer Aspekt des Aufführungserlebnisses" (S. 17) ist, blickt Roselt einleitend auf besondere – markante – Momente in Aufführungen, die gewohnte Wahrnehmungsmuster und Interpretationsweisen irritieren. Derartige Augenblicke stellt



Roselt in den Mittelpunkt der Untersuchung von Aufführungen; denn in diesen wird deutlich, dass Aufführungen durch die besonderen Erfahrungen, Imaginationen und Erinnerungen der Zuschauer mitbestimmt werden.

Während im zweiten Kapitel der Vollzugscharakter von Aufführungen anhand verschiedener Theorien der Performativität – Sprechakttheorie, Gender-Studies und Performance-Kunst – skizziert wird, werden in einem umfangreich angelegten dritten Kapitel die spezifische Medialität und Materialität einer Aufführung betrachtet. Hierbei wird an den Aufführungsbegriff Fischer-Lichtes angeknüpft, der mit phänomenologischen Überlegungen erweitert und mit konkreten Beispielen verdeutlicht wird. In seiner Theorie der Aufführung geht Roselt insbesondere von der Ereignishaftigkeit aus, die er anhand Martin Seels Bestimmungen des Ereignisses anschaulich macht. Mit dem Philosophen Seel, aber auch mit

dem in der Arbeit immer zentraler werdenden Bernhard Waldenfels, wird hier schon die phänomenologische Stoßrichtung des Buches deutlich. Wie lässt sich die spezifische Medialität einer Aufführung fassen? Er kommt zu dem Ergebnis, dass die Untersuchung von Medialität im Theater sofort zu Fragen des Raumes führt, denn Medialität beschreibt er als "die Art und Weise, wie durch die räumliche Disposition Wahrnehmungsanordnungen geschaffen werden" (S. 64). So untersucht Roselt verschiedene Raumformen des Theaters in Hinblick auf ästhetische Wahrnehmungen. In einem nächsten Schritt bestimmt er die problematische, weil flüchtige Materialität einer Aufführung. "Die Flüchtigkeit der Aufführung soll nicht als methodisches Problem gehandhabt werden, sondern selbst den Ausgangspunkt der Analyse bilden." (S. 123)

Dieses besondere Merkmal von Aufführungen nutzt Roselt als Grundlage für seine Überlegungen. Im vierten Kapitel, dem theoretischen Herzstück des Buches, gelingt es Roselt anhand philosophischer Positionen – von Hegel über Husserl und Merleau-Ponty bis hin zu bereits erwähntem Waldenfels – ein phänomenologisches Verständnis von Theater anschaulich herzuleiten. Gerade die Gründlichkeit, mit der Roselt die für das Theater so wichtigen Positionen der Phänomenologie diskutiert, machen sie für die Aufführungsanalyse nutzbar.

Was sind Phänomene? "Phänomene sind keine Phantome!" (S. 148), antwortet Jens Roselt. Sie sind keine bloßen "Hirngespinnste" (ebd.), die Wahrnehmungen und Erfahrungen als rein subjektive Gegebenheiten auffassen. Vielmehr werden im Phänomenbegriff die Ebenen der Tatsächlichkeit einerseits und die des Erlebens andererseits von ihrer Verbindung her verstanden. Phänomenologie zu betreiben heißt nicht nur, Wahrnehmungsvorgänge minutiös zu sezieren, denn so wäre ja das Phänomen selbst überflüssig. Es geht vielmehr darum – so legt er überzeugend insbesondere anhand phänomenologischer Grundpositionen von Waldenfels dar – sich genau zwischen dem Erlebnis des Erscheinens und der Erscheinung selbst zu bewegen. So wird das Zwi-

schen zu einem zentralen analytischen Begriff. Methodisch fundiert Roselt diese Gedanken mit den phänomenologischen Begriffen der Intentionalität und Responsivität. Weiterhin bestimmt er Erfahrung als dialogisches Zwischengeschehen. Diese theoretischen Überlegungen überträgt er auf die Beziehung zwischen Schauspielern und Zuschauern in Aufführungen. "Zwischen den Einzelnen spielt sich etwas ab" (S. 188), das nicht unbedingt harmonisch abläuft; ein phänomenologisches Verständnis von Erfahrung betont vielmehr die Risse und Unstimmigkeiten, die Roselt in den folgenden Kapiteln zu beschreiben sucht.

Es reicht nicht aus, Aufführungen nur in Hinblick auf Bedeutungen zu denken und lediglich die semiotischen Dimensionen zu betrachten; eine Phänomenologie muss gerade die "Rückseite der Semiotik" (S. 249) zum Gegenstand machen: die "vibrierenden Stimmen, die Leiblichkeit der Darsteller und die Dynamiken der Aufführung" (S. 212). Im fünften Kapitel begründet Roselt diesen Gedanken – mit einem besonderen Fokus auf den Schauspieler. Eine phänomenologische Sichtweise darf den Körper des Schauspielers nicht tabuisieren. Vielmehr "ist davon auszugehen, dass die Figur jenseits des Körpers nicht existiert" (S. 226). Roselt zeigt, wie Figuren gerade in dem Zwischengeschehen von Zuschauern und Schauspielern entstehen und vergehen. Es gelingt ihm, in Rückbindung an (schauspiel-)theoretische Begriffe und philosophische Positionen die wechselseitige Bezogenheit von Wahrnehmungsprozessen und ästhetischen Situationen zu schildern. Hervorzuheben sind die Passagen, in denen er anhand der Aufführung *Augenlicht* (UA 2006, R. Ingo Berk) an der Schaubühne Berlin die komplexen Konstitutionsprozesse der Figur beschreibt und am Beispiel der Schauspielerin Sarah Bernhardt die Bedeutung der phänomenologischen Analyse zeigt, ohne die ihre besondere Aura und Ausstrahlung überhaupt nicht analytisch zu fassen wäre.

Im sechsten Kapitel kommt Roselt in einem erneut theaterhistorischen Beispiel auf eine schräge Schauspielerpersönlichkeit zu sprechen: auf Frank Wedekind und dessen besondere Wirkung auf der Bühne.

Denn Wedekind war in der Verkörperung einer Rolle "elend, unfähig, aufdringlich, dilettantisch" (S. 263). Doch gerade dieser Dilettantismus, so argumentiert Roselt, machte ihn zu einem Ereignis, das die Zuschauer in den Bann schlug. Roselt ist augenscheinlich bei der Arbeit mit dem Nicht-Perfekten angekommen, die er schon in mehreren Aufsätzen begründet hat. Durch die Einbindung in den bisher erarbeiteten Theoriekorpus überzeugen seine Überlegungen zur Phänomenologie des Nicht-Perfekten. Anhand zahlreicher Aussagen von Zeitgenossen wird beschrieben, wie Wedekinds dilettantische Spielweise tradierten Konventionen der Repräsentation entgegenstanden und seine nicht-perfekte Körperlichkeit das Publikum faszinierte. Hier stellt sich jedoch die Frage, inwiefern eine phänomenologische Analyse überhaupt historisch sein kann, da sie ja auf die Aufführungssituation im Hier und Jetzt gründet. Kommt hier nicht die Phänomenologie an eine Grenze? Im siebten Kapitel analysiert Roselt nur aktuelle Aufführungen, in denen er als Wahrnehmender selbst teilgenommen hat: Besonders hier liegt die Stärke der phänomenologischen Vorgehensweise. Er geht u.a. auf die Aufführung *Sabention* der Performance-Gruppe Rimini Protokoll ein, auf *Aspiranten* des Regieduos Hofmann&Lindholm (Hannah Hofmann und Sven Lindholm) sowie auf Aufführungen von René Pollesch und Frank Castorf. Durch diese detaillierten phänomenologischen Betrachtungen von (nicht-perfekten) Körperlichkeiten, Wahrnehmungsweisen und Aufführungsdynamiken wird deutlich, wie erst im Auftritt des Schauspielers eine Erscheinung konstituiert wird, "die weder auf die individuelle Person des Schauspielers noch eine Rollenvorgabe reduziert werden kann, da auch die Intentionen der Zuschauer hier sinngenebend sind" (S. 300).

Bertolt Brechts Verfremdungseffekt wird im achten Kapitel als "Seitenblick" (S. 309) nachgezeichnet, da "Fremderfahrung" (ebd.) im Kontext einer Phänomenologie des Theaters thematisiert werden muss. Nach diesem Exkurs fragt Roselt im neunten und zehnten Kapitel nach dem Zuschauer bzw. nach der sozialen Dimension von Erfahrung im Theater. Er

plädiert dafür, dass sich die Wahrnehmung einer Aufführung nicht bloß auf die Ermittlung von Bedeutungen, Interpretationen, Aussagen und Regieabsichten reduzieren dürfe. So würde man all jene Zuschauerhaltungen verdrängen, von denen die Faszination für das Theater geprägt sein kann: "Aufregung, Unterhaltung, Langeweile, Spannung, Aggression oder Erotik" (S. 322). Was ist eigentlich das Publikum? Im Theater gibt es kein Ich, nur ein Wir, so Roselts Antwort. Wahrnehmungen wie Vergnügen, Begeisterung, Irritation oder Überwältigung werden im Theater gemeinsam erlebt und – er geht noch einen Schritt weiter – auch gemeinsam hervor gebracht. Er konzeptioniert die Zuschauer im Theater als Doppelheit, denn eine individuelle Reaktion ist zugleich auch eine kollektive Erfahrung.

Jens Roselt liefert in seiner *Phänomenologie des Theaters* die für die gegenwärtige theaterwissenschaftliche Debatte dringend benötigte theoretische Untermauerung einer phänomenologisch ausgerichteten Aufführungsanalyse. Unverzichtbar ist Roselts Habilitationsschrift hinsichtlich zukünftiger phänomenologisch orientierter Analysen, die von seinen Zusammenführungen, Präzisierungen, Erweiterungen und auch Beispielen profitieren und ausgehen können, um sich dem Problem der Aufführungsanalyse zu stellen, nach dem Motto: "Theater ist nicht nur eine Bühnenkunst, sondern auch eine Zuschaukunst" (S. 376). Mögliche Anschlussfragen, die sich an diesen letzten Satz in der *Phänomenologie des Theaters* stellen, könnten sein: Braucht man vielleicht einen Blick auf psychoanalytische Theorien, um das besondere Zwischengeschehen noch stärker vom Zuschauer her zu denken? Oder wäre man hier schon bei einer anderen Analysemethodik angekommen, die Aufführungen nicht vom Phänomen her denkt, sondern vom Selbst des Zuschauers?

---

[1] Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen: Francke 2001, S. 265.

## Autor/innen-Biografie

### Denis Leifeld

Studium der Theater- und Medienwissenschaft, Psychologie und Neueren deutschen Literaturgeschichte in Erlangen-Nürnberg. Seit 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater- und Medienwissenschaft Erlangen (ITM) und Promotionsstipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes. Arbeit an einem Dissertationsprojekt über die Analyse und Theorie von Performern in Aufführungen. Studien- und Forschungsreisen u.a. nach Los Angeles, New York und Tokyo. Magisterarbeit über aktuelle Fragen der Schauspieltheorie mit dem Titel *Vom Schauspieler zum Performer* (2008). Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Aufführungsanalyse, Geschichte des Theaters im 20. Jahrhundert, Schauspieltheorie, Performativität.