



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 8 (2022): *Theaterbegriffe*

Herausgegeben von Francesco Fiorentino und Milena Massalongo

Röttger, Kati: Spektakel: Plädoyer für die Revision eines umstrittenen Begriffs. In: IZfK 8 (2022). 9-23.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-c508-d553

Kati Röttger (Amsterdam)

Spektakel: Plädoyer für die Revision eines umstrittenen Begriffs

Spectacle: A Plea for the Revision of a Controversial Term

How do (new) communication and information technologies contribute to the development and maintenance of modern, democratic societies? Do they promote emancipation, enlightenment, and autonomy or do they lock us hermetically into the sparkling world of images and consumption, so that we are guided by false promises and pseudo-needs? Current questions like these make it necessary to revise the concept of spectacle. This term, originally coined by Debord, has again become the focus of cultural-critical debates with the increasing power of new social media. Debord raised the spectacle to a theoretical perspective by describing it as a “society’s worldview that is transferred into the material.” On the other hand, it is precisely this totalizing claim of Debord’s concept of spectacle that is now coming under increasing pressure. Facing this problem, Juliane Rebentisch (2007) suggests suspending the concept of spectacle, as hardly any other concept has been received so unscathed and uncritically of late. I will make a plea for a long overdue revision of the term from the perspective of theater studies. With a few exceptions, the fact that the spectacle itself already has a long (pre-Debordian) history is generally not taken into account. The scope of the spectacle cannot be understood merely within the confines of Debord’s totalizing concept; moreover, it turns out to be an extremely heterogeneous and promising field of investigation, which is far from being sufficiently explored. Here, I would like to stress a potential implementation of the spectacle that, in theater theory, is traditionally placed in opposition to its role in socio-political engagement. The critical potential of the spectacle can only be opened up when the technical conditionality of the spectacle is directly related to the technical conditionality of modernity. This aspect has so far been largely ignored in the critical debates around this concept.

Keywords: Spectacle, Guy Debord, Modernity, Revision, Theater Studies Perspective

Ende 2016 wurde der Begriff ‚postfaktisch‘ von der Gesellschaft für deutsche Sprache zum Wort des Jahres gekürt.¹ Das Wort zeige einen tiefgreifenden politischen Wandel an. Statt Fakten bestimmen zunehmend gefühlte Wahrheiten und Spekulationen die politischen Diskussionen und gesellschaftlichen Entscheidungen. „Immer größere Bevölkerungsschichten sind in ihrem Widerwillen gegen ‚die da oben‘ bereit, Tatsachen zu ignorieren und sogar offensichtliche Lügen bereitwillig zu akzeptieren“, heißt es in der Begründung.² Die Wahl von Donald Trump zum US-amerikanischen Präsidenten und der Brexit werden als Indikatoren für den Wandel von einem demokratischen zu einem postfaktischen Zeitalter gesehen, in dem die Wähler keine rationalen Gründe, sondern Ressentiments, Wut und Ängste zur Grundlage ihrer Entscheidungen machen. Für einen wesentlichen Auslöser dieser Entwicklungen werden die neuen, digitalen sozialen Medien gehalten. „Was bedeutet es für die Politik, wenn Fakten nicht mehr zählen? Wenn Menschen Twitter, Facebook und Google zu ihrer Nachrichten-Welt machen?“, fragt zum Beispiel die „Süddeutsche Zeitung“.³

Sind wir hier mit den alarmierenden Anzeichen einer Postdemokratie konfrontiert, die laut Jacques Rancière das Politische „zwischen den Mühlsteinen der wirtschaftlichen Notwendigkeit und den rechtlichen Regeln zerreibt“⁴; einer Demokratie der Meinungsforschungen und Simulationen von Mitsprache, von der das Volk sich nicht repräsentiert fühlt? Sind wir damit endgültig in der Welt des politisch-medialen Lügentheaters gelandet, die der französische marxistische Theoretiker und Aktionskünstler Guy Debord vor gut fünfzig Jahren mit seinem viel zitierten Buch als „Gesellschaft des Spektakels“ diagnostiziert hat? Was tragen (neue) Kommunikations- und Informationstechnologien zur Entwicklung und zum Erhalt moderner, demokratischer Gesellschaften bei? Fördern sie Emanzipation, Aufklärung und Autonomie oder schließen sie uns so hermetisch in die funkelnde Welt der Bilder und des Warenkonsums ein, so dass wir uns von falschen Versprechungen und Scheinbedürfnissen leiten lassen?

Aktuelle Fragen wie diese machen es meines Erachtens erforderlich, den Begriff des Spektakels einer Revision zu unterziehen. Denn der in seiner Schrift « La Societe du Spectacle » (1967) wesentlich von Guy Debord geprägte Begriff ist mit der zunehmenden Wirkungsmacht neuer sozialer Medien erneut in den Mittelpunkt kulturkritischer Debatten getreten.⁵ Debord hatte das „Spektakel“ hier zu

¹ ‚Postfaktisch‘ wurde zuvor bereits in der englischen Übersetzung ‚post-truth‘ schon zum *International Word of the Year 2016* von den Oxford Dictionaries gewählt.

² Börsenblatt (2016).

³ Roll (2016).

⁴ Rancière (2010: 143).

⁵ Schellow (2016: 123).

einer theoretischen Perspektive erhoben, indem er es als eine „ins Materielle übertragene Weltanschauung der Gesellschaften“⁶ bezeichnete. Genau dieser weltanschauliche Charakter seines Spektakelbegriffs begründete dessen Erfolg als Konzept für eine kritische Diagnose kapitalistischer Gesellschaften. Eingeschlossen in einen Kreislauf von Warenkonsum, so heißt es, wird die Organisation des Lebens durch die Totalität des Spektakels ersetzt. Infolgedessen sind moderne soziale Beziehungen nur noch durch Bilder vermittelt und finden in Bildern statt. Unmittelbarkeit wird durch Schein und reine Vorstellung ersetzt. Die Gesellschaft des Spektakels ist als Folge der modernen Industrie gleichzusetzen mit dem Kapital, das sich in einer autonomen Bilderwelt akkumuliert, die das Leben in etwas Unlebendiges verkehrt.

Andererseits aber ist es genau dieser totalisierende Anspruch des Debordschen Spektakelbegriffs, der immer mehr unter Druck gerät, wie unter anderem Juliane Rebentisch treffend formuliert:

Gerade der offensichtlich totalisierende Zug [von Debords] Diagnose scheint sich vielmehr heute nur zu gut zu eignen, um die empfundene politische Ohnmacht in Radikalität umzumünzen, eine Radikalität freilich, die kaum noch mehr ist als eine Verfallsform heroischer Melancholie: Wir sind alle Teil des Spektakels, aber wir prangern es an. So – als gratisradikale Leerformel – eingesetzt, verstellt die Kritik des Spektakels allerdings gerade das Verständnis der ökonomisch-politischen Verhältnisse, auf das sie Anspruch erhebt.⁷

Rebentisch schlägt im Angesicht dieses Problems vor, den Begriff des Spektakels zu suspendieren, da kaum einer bis heute so unbeschadet und kritiklos rezipiert wird wie dieser. Ich möchte hingegen im Folgenden ein Plädoyer für die längst überfällige Revision des Begriffs aus theaterwissenschaftlicher Perspektive halten. Denn bis auf wenige Ausnahmen wird die Tatsache, dass das Spektakel selbst bereits eine lange (prä-Debordsche) Geschichte hat, nicht beachtet. An anderer Stelle habe ich deshalb vorgeschlagen, das Spektakel zu historisieren,⁸ und zwar den Begriff, der somit auch eine theoriegeschichtliche Dimension eröffnet, wie auch spektakuläre Aufführungspraktiken, die bis in die Antike zurückreichen. Dieser Ansatz, so habe ich gezeigt, kann Aufschluss darüber erteilen, wie das Spektakel und spektakuläre Kulturen in Theorie und Praxis historisch um- oder anders gewertet wurden. *Das Spektakel*, so wie es Debord in dessen Totalität behauptet hat, ist aus dieser Perspektive nicht auszumachen, vielmehr erweist es sich wirkungsgeschichtlich als ein äußerst heterogenes Untersuchungsfeld, das noch längst nicht erschlossen ist. Dabei geht es meistens um hybride Praktiken, die über den engen Gegenstandsbereich der Theaterwissenschaft hinaus und in Sozial-, Medien-, Technik-, und Wissenschaftsgeschichte hineinreichen, seien es kommerzielle Unterhaltungsereignisse, seien es verschiedene Ausformungen des

⁶ Debord (1994: 13).

⁷ Rebentisch (2007).

⁸ Vgl. Röttger (2017b); Röttger (2020).

spektakulären Maschinentheaters, Medien- und Technikattraktionen, massenmediale Formen von Schaustellung oder Theater politischer Repräsentationen. Ein solches historisierendes Herangehen schließt mit ein, das Spektakel in einem größeren kulturhistorischen Zusammenhang kritisch auf das Verhältnis zwischen Moderne und Spektakel zu befragen. Mit Moderne sind in diesem Zusammenhang in Anlehnung an Hartmut Rosa alle geschichtlichen Phasen gemeint, in denen sich Modernität jeweils neu als Grunderfahrung einer Radikalisierung moderner Prinzipien und somit als *Desynchronisierung von Zeiterfahrung* kristallisiert.⁹ So können verschiedene Phasen von Modernisierung, die mit Begriffen wie Zweite Moderne, Spätmoderne, Postmoderne, Neuzeit, Klassische Moderne usw. benannt werden, in ihren transnationalen synchronen und diachronen Erscheinungsweisen aus der Perspektive des Spektakels untersucht werden.

An dieser Stelle jedoch möchte ich ein Potential des Spektakels zur Debatte stellen, das in der Theatertheorie traditionell in einen Gegensatz zu künstlerischem sozialpolitischem Engagement gestellt wird. Damit schließe ich mich dem Anliegen der Kunsthistorikerin Elisabeth Fritz an, zu klären, warum gerade in der jüngsten aktivistischen Kunst dieser Widerspruch aufgelöst bzw. problematisiert wird. Während Fritz diese Entwicklung als Reaktion auf eine in der Moderne gewachsene Spannung zwischen Ansprüchen von sozialer und künstlerischer Kritik versteht,¹⁰ möchte ich das epistemologische Spannungsfeld, innerhalb dessen sich die Frage nach dem kritischen Potential des Begriffs stellt, ausloten, um zu zeigen, dass sich das kritische Potential des Spektakels erst dann erschließt, wenn man die *technische Bedingtheit* des Spektakels in einem direkten Zusammenhang mit der technischen Bedingtheit der Moderne stellt.¹¹ Dieser Aspekt ist bisher in den kritischen Auseinandersetzungen mit dem Spektakel weitgehend unbeachtet geblieben. Auch wenn zum Beispiel Elisabeth Fritz mit dem Kunsttheoretiker Tom Holert auf den Begriff der „Bildfähigkeit“ abhebt, um die Eigenschaft des Spektakels benennen, „im medialen Bildkreislauf, einer ›Industrie des Sichtbaren‹, erfolgreich zirkulieren [zu] können“¹², also die notwendig technologische Bedingung einer Industrie des Sichtbaren impliziert, lässt sie diesen Aspekt in ihren weiteren Ausführungen außen vor. Damit bleibt sie letztlich einem Debordschen Zirkelschluss verhaftet. Denn obwohl er das Leben der Gesellschaften als „Ansammlung von Spektakeln“ bezeichnet hat, „in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen“,¹³ setzte er sich mit der Frage nach den Technologien, die diese Produktionsbedingungen voraussetzen, in seinem Manifest nicht auseinander. Geht man allerdings, wie Debord, davon aus, dass Moderne und Spektakel einander bedingen, dann bildet der Begriff der Technik den *missing link*, der Spektakel und Moderne

⁹ Rosa (2005).

¹⁰ Fritz (2018: 500).

¹¹ Vgl. dazu ausführlicher Röttger (2016).

¹² Fritz (2018: 502), mit Verweis auf Holert (2000: 29).

¹³ Debord (1994: 13).

in ein kritisches Verhältnis setzt. Denn – und damit folge ich Bernard Stiegler: „Die modernen Zeiten sind wesentlich die der modernen *Technik*“.¹⁴

Bevor ich diesen Zusammenhang im Folgenden näher ausführe, möchte ich zunächst auf die Komplikationen einer möglichen Umwertung des Spektakels zu sprechen kommen, die sich ergeben, wenn man die Begriffs- und Theoriegeschichte in Acht nimmt.

Komplikationen des Begriffs: Das gute und das schlechte Theater

Alle Überlegungen zur Spektakularität als kritische Form stoßen zuallererst auf die Komplikationen, die sich in der Rezeptionsgeschichte des Begriffs abzeichnen. Das beginnt bereits mit der Frage, inwieweit das Spektakel sich als „Weise des Theatralen“¹⁵ vom Theater unterscheidet. Schließlich bezeichnet das Spektakel in seiner ursprünglich lateinischen Bedeutung von *spectaculum* das Bühnengeschehen, das ein Kerngeschäft der Theaterwissenschaft ausmacht: Die Herkunftsgeschichte des Begriffs Spektakel verweist – ebenso wie die des Theaters – zunächst lediglich auf das semantische Feld des Sehens, das, in enger Verwandtschaft mit dem Lehnwort Spiegel (*speculum*), auf das lateinische Wort *spectare* zurückgeht und mit schauen oder, als *spectaculum*, mit Schauspiel übersetzt wird,¹⁶ mit besonderem Akzent auf den Raum des Sehens und Gesehen-Werdens und die Aktivität des Zuschauens (Blick). Beiden gemeinsam – Theater und Spektakel – ist also der Akzent auf dem visuellen Geschehen.

Auf diese doppelte semantische Tradition scheint sich Derrick de Kerckhove zu beziehen, wenn er die von ihm so benannte „Urszene“ des Theaters in der klassischen Antike als „Methode der Spektakularisierung“¹⁷ bezeichnet. Er meint damit die „Zur-Schau-Stellung im Theater“, die zu einer „Dominanz des optischen Sinns innerhalb des Ensembles der Sinnesorgane“ führte; eine Dominanz allerdings, die er in Ablösung von der *Erfahrung* des Sehens als Theoretisierung bezeichnet. Denn Theater, so de Kerckhove, „verwandelt menschliche Erfahrung, die gewöhnlich gelebt wird, in etwas, das nunmehr nur noch betrachtet wird. Unsere Kultur wird vom Prinzip der Theoretisierung, d.h. von der Übertragung von Erfahrung in Beobachtung dominiert“.¹⁸ Damit vollzieht er unhinterfragt – in direkter Anwendung von Marshall McLuhans kulturkritischer Analyse der Isolation des Gesichtssinns im Gutenbergzeitalter¹⁹ – jene epistemologische Trennung (Dichotomisierung), die den Diskurs über das Spektakel (und das Sehen) bis über

¹⁴ Stiegler (2009: 18; Kursivierung: K.R.).

¹⁵ Menke / Menke (2007: 6).

¹⁶ Duden (1963: 3634 f.).

¹⁷ de Kerckhove (2001: 505).

¹⁸ Ders., 504.

¹⁹ McLuhan (1995).

Debord hinaus bestimmt. Sie besteht in der Unterscheidung zwischen Auslagerung und Veräußerung gegenüber Verinnerlichung und Theoretisierung. Mit Auslagerung meint de Kerckhove, dass „außerhalb des menschlichen Organismus ein Modell des Bewusstseins hergestellt wird“.²⁰ Diese Trennung bestimmt nicht nur das Differenzgefälle zwischen Sinnlichkeit und Sinn, sondern auch – und das ist für de Kerckhoves Auslegung der Theatergeschichte als Mediengeschichte sehr folgenreich – das Differenzgefälle zwischen Sichtbarem und Sagbarem. Denn er schlussfolgert:

Meines Erachtens entspricht die Frage, was Theater als Medium ist, der Frage nach dem Theater als Text. Denn das institutionalisierte abendländische Theater konstituiert sich aus Texten und Text. Die zentrale Auswirkung eines Textes ist, dass er sich vom Kontext abkoppelt.²¹

Was auf diese Weise (als Text) verinnerlicht und in einen Denkprozess übersetzt wird, gelangt durch die Spektakularisierung im Theater im Modus der Übersetzung wiederum nach außen, allerdings nur unter der Bedingung, eine *Theoretisierung von Erfahrung* wiederum zur Verinnerlichung in Gang zu setzen, um Objekt oder Subjekt der Beobachtung zu werden. Die „Urszene“ der Spektakularisierung gerät somit zu einer „Urszene“ der Spiegelung, die eine Trennung der Beobachterpositionen impliziert.

Die Veräußerung des Bewusstseins auf der Bühne führt zwangsläufig zu einer Verinnerlichung. [...] Dabei können wir Objekt oder Subjekt der Beobachtung sein. Wir können uns selbst von außen als Objekt betrachten, und wir können, der subjektiven Kamera vergleichbar, in die Rolle des Wahrnehmenden schlüpfen.²²

Was de Kerckhove in seine ‚Theorie‘ der Spektakularisierung zwar einschließt, allerdings aus *medientheoretischer* Perspektive geradezu verkennt, ist der ideologische Zündstoff, den der Begriff auf zwei Ebenen birgt: auf der Ebene des Wissens (Repräsentation) und auf der Ebene der Macht (Politik). Beide Ebenen kommen zum Tragen innerhalb des Geltungsbereichs, den das Wort Spektakel erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts erlangte. Er umfasst zunächst, laut Duden, Aktionen und Repräsentationen, welche die Aufmerksamkeit ungebührlich fesseln, indem sie den Blick fangen oder das Ohr beleidigen²³. Diese bis heute geltende

²⁰ de Kerckhove (2001: 502).

²¹ Ders., 501.

²² Ders., 503.

²³ Duden (1963). Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Eintragung des Lemmas ‚spectacle‘ in der Enzyklopädie von Diderot und D’Alambert. Der Autor dieses Lemmas, Louis de Jaucourt, bewertet das Spektakel als geradezu natürliche Antwort darauf, dass „der Mensch als Zuschauer geboren wird“. Im Zusammenhang mit den übersetzungstechnischen Komplikationen des Begriffs ist die dreisprachige Übersetzung dieses Eintrags in der 1779 erschienenen Wochenschrift „Schauplatz [Spectacle] der Natur und der Künste, in vier Sprachen, deutsch, lateinisch, französisch und italienisch“ besonders aufschlussreich. Hier wird ‚Spectacles‘ im Deutschen mit ‚Schauspiele[n]‘ übersetzt, was als Hinweis für die sich

Prägung des Begriffs rührt aus dem ‚Zuviel‘ an Veräußerung, dem Überborden sinnlicher Eindrücke, das die Autonomie des rationalen (Beobachter)Subjekts bedroht, den Transfer des Veräußerten in die Verinnerlichung stört und deshalb zu Passivität und Entfremdung bis hin zur völligen Vereinnahmung des Körpers durch ‚Sehmaschinen‘ führt.²⁴ Die negative Konnotation des Spektakulären als das ‚rein‘ – und damit übermächtige – sichtbar²⁵ Wahrnehmbare ist in den Diskurs, den de Kerckhove über das Theater führt, bereits eingeschlossen, ohne explizit ausgesprochen zu sein. Sie geht auf das Dilemma von Wissen und Repräsentation, von *aisthesis* und *noemesis* zurück, das die Nobilität des Sehens bzw. das sogenannte „Privileg des Auges“²⁶, nur im Modus von Erkenntnis in implizierter Abwertung des evident Sichtbaren und Aufwertung der Reflexion anerkennt: In dem Maße, in dem das ‚Wissbare‘ unseren Augen und damit der materiellen Repräsentation entzogen und in das Reich der Ideen überführt wird, steigert sich dessen erkenntnistheoretischer Wert.²⁷ Dieses ‚Verfahren‘, das sich vielleicht am prägnantesten mit dem Begriff ‚Negativ-Ontologisierung‘ umschreiben lässt, prägt die Diskurse über das Spektakuläre (und über das Theater) bis heute.

Entscheidend an dem so hergestellten Verhältnis zwischen Sehen, Wissen und Repräsentation ist einerseits der – für das Vernunftdenken relevante – direkte ontologische Zusammenhang mit der Seinsfrage des Menschen, der in der berühmten cartesianischen Formel *cogito ergo sum* seine wohl prägnanteste Zuspitzung erfährt. Andererseits aber betrifft es die Funktion des „Theaters als öffentlicher Raum innerer Welten“²⁸, als der es die inneren Welten mittels der Zur-Schaustellung im öffentlichen Raum zur Imagination einer (politischen) Gemeinschaft zusammenschließt.

Damit stehen wir einer Unterscheidung von ‚gutem Theater‘ und ‚schlechtem Theater‘ gegenüber, die bis auf Platon zurückgeht und das Spektakel – als schlechtes Theater – mit der Gefährdung einer gelungenen politischen Gemeinschaft gleichsetzt. Bettine und Christoph Menke sprechen in diesem Zusammenhang von einem *Gespens der Herrschaft des Spektakels*:

Das Gespenst seiner Herrschaft, der Herrschaft des Spektakels, gegen das die Theoretiker und Politiker der Tragödie sie bewahren wollten, heißt ‚Theatrokratie‘. So nennen Platon, Rousseau und Nietzsche, ja noch Benjamin die Herrschaft der

abzeichnende unterschiedliche Konnotation des Begriffs in den verschiedenen europäischen Sprachen gelesen werden muss.

²⁴ Vgl. zu diesem Problemkomplex ausführlich: Hass (2005).

²⁵ Diese Konnotation gilt auch für das Hörbare, erhält aber in der Geschichte des Sichtbaren insbesondere im Zusammenhang mit theatralen Repräsentationen eine weitaus größere Brisanz.

²⁶ Virilio (1994).

²⁷ Trimpf (1983: 97f.).

²⁸ de Kerckhove (2001: 505).

zum Publikum gewordenen und also der nach eigenem, unaufgeklärtem, sinnlichem Geschmack, dem Geschmack für die Oberfläche des Erscheinens, in öffentlichen Dingen urteilenden Masse.²⁹

Als hartnäckiges anti-theatrales Vorurteil hat sich diese Idee des gespenstigen Theaters im kulturkritischen Denken über die Sprachgrenzen hinaus verfestigt und somit nicht nur den Debordschen Spektakelbegriff geprägt. Es setzt sich bis heute im vor allem deutschsprachigen theaterwissenschaftlichen Diskurs fort. Ulf Otto fasst diese Position unter dem Titel „Verachtung des Spektakels“ zusammen.³⁰ Ob als „die Show, die Intrige, das Maskenspiel und die Substanzlosigkeit“³¹ bezeichnet oder der „bewussten Zerstörung rationaler Erkenntnis“ und der „Zerstreuung des Wissens“³² bezichtigt, als Vulgärform des Theaters betrachtet, ist das Spektakel und sind spektakuläre Praktiken nur sehr partiell in der theaterwissenschaftlichen Forschung berücksichtigt oder gänzlich vernachlässigt worden.

Das Problem der Kritik

Erst in jüngerer Zeit zeichnen sich Versuche ab, das Spektakel zu rehabilitieren.³³ Im Zentrum steht dabei die Frage nach den Bedingungen einer (gesellschaftlichen) Kritikfähigkeit des Spektakels. Prominentester Vertreter einer Rehabilitation des Spektakels ist Jean Luc Nancy. In seinem Buch „singulär plural sein“ gibt er zu bedenken, dass ein gesellschaftliches Miteinander (oder genauer gesagt Mit-sein) immer auch eines Spektakels bedarf. Denn dem französischen Philosophen zufolge bedeutet Gesellschaft, sich *als* Spektakel *ein* Spektakel zu geben. Erst im Medium des Spektakels kann sich ein Miteinander bilden, im Sinne einer dynamischen spatio-temporalen Konfiguration des *zu sehen (und zu hören) Gebens*.³⁴ Mit-sein heißt auch Miterstehen, so Nancy, und im Spektakel findet im Miterstehen die Chance des Zusammenseins statt, indem man gleichzeitig sich und anderen erscheint.

²⁹ Menke / Menke (2007: 14).

³⁰ Otto (2018: 36).

³¹ Etzold (2016: 231).

³² Pelka (2016: 12).

³³ Fritz (2018); Lazardzig (2018).

³⁴ In diesem Zusammenhang darf nicht unerwähnt bleiben, dass das Wort ‚spectacle‘ im Französischen im Allgemeinen neutraler verwendet wird als z. B. im Deutschen. Vgl. dazu den Eintrag zu ‚spectacle‘ im Larousse: « Ensemble de ce qui se présente au regard, à l’attention, et qui est capable d’éveiller un sentiment. Représentation théâtrale, projection cinématographique, etc. Ensemble des activités du théâtre, du cinéma, du music-Hall, etc.: L’industrie du spectacle. » (Larousse)

Unter dieser Voraussetzung fordert er dazu auf, „das Denken des ‚Spektakels‘ als solches wiederauf[zu]nehmen und es auf eine neue Rechnung [zu] begründen“.³⁵ Auf dieser neuen Rechnung gilt es, das Verhältnis von Repräsentation, Sehen und Wissen, das ich am Beispiel von de Kerckhove oben ausgeführt habe, neu zu ordnen. Denn die Frage ist, ob das Zusammensein – als Voraussetzung für das Politische – ohne Gestalt auskommt. In aller ontologischen Radikalität wendet sich Nancy gegen das ‚gute Theater‘ „im Sinne eines künstlichen Raums der mimetischen Repräsentation“³⁶ und damit gegen die Theoretisierung von Erfahrung, die Descartes in der kompromisslosen Formel *cogito ergo sum* zusammenfasst. Nancy unterstellt Descartes, sich zu verstellen, genauer gesagt eine methodische Verstellung. (Er wirft ihm also eine Täuschung vor, mit der landläufig das Spektakel als schlechtes Theater konnotiert wird). Er begründet diese Anschuldigung damit, dass die Behauptung der radikalen Einsamkeit, die Descartes bekannter Satz impliziert, sich nur dann aufrechterhalten lässt, wenn man davon ausgeht, dass man nicht einsam, sondern zu vielen ist: *Ich bin durch jemanden*. Wenn man also *mit* Descartes mitliest, schlägt Nancy vor, dann müsste der Satz erweitert heißen: „*Ich sage, dass wir alle und jeder ‚ich bin‘, ‚ego existo‘ sagen*“.³⁷ Daraus resultiert eine Bühne, die nicht *vor-stellt* oder repräsentiert und damit als öffentlicher Raum eines Selbst fungiert, das durch Erkenntnis auf sich selbst zurückgeworfen ist, sondern „zu jedem einen, ‚jedem einzelnen Einen‘ [tout un chacun] in Ko-Existenz ko-essentiell ist. Die Bühne ist der Raum der Mitherscheinung, ohne die es ein reines und schlichtes Sein, das heißt alles und nichts, alles wie nichts nicht gäbe.“³⁸

Vor dem Hintergrund dieser neu aufgestellten Bühne kommt die Kunst – und das Theater – als Instanz der Gesellschaftskritik neu ins Spiel. Denn erstes muss, so Nancy, die Frage, was aus dem Standpunkt der Gesellschaftskritik heraus Kunst überhaupt ist, neu gestellt werden und zweitens müsste die Frage, ob das Spektakel eine konstitutive Dimension der Gesellschaft ist, neu überdacht werden. Obwohl Nancy diese Fragen als programmatische aufwirft, also als Aufforderung, sie weiter zu durchdenken, ohne dass er dies selbst in der Folge abschließend leistet, leitet er daraus Konsequenzen für die *Bedingungen von Kritik* ab, die auf dem Vorschlag einer Neuverteilung von Intelligiblem und Sinnlichem beruhen. Anstatt ein hierarchisches Gefälle zwischen erkenntnisgeleitetem und sinnlichem Sehen und Wahrnehmen aufrecht zu erhalten, plädiert er für eine *sinnliche Intelligibilität*:

Im Zentrum der Tradition [von kritischer Kunst] selbst muss sowohl festgehalten werden, dass die ‚intelligible Wirklichkeit‘ nichts anderes sein darf als die Sinnlichkeit selbst – wie auch festgehalten werden muss, dass auf entsprechende Weise die ‚intelligible Wirklichkeit‘ der Gemeinschaft nichts anderes sein darf als die Wirklichkeit des *Gemeinsam-seins* als solchem. Deshalb gerät die Reduktion auf

³⁵ Nancy (2004: 111).

³⁶ Ders., 106.

³⁷ Ebd., (Kursivierung: Nancy).

³⁸ Ders., 106-107.

oder die Übernahme durch Intelligibilität (Idee, Begriff, Subjekt) regelmäßig in ein Spannungsverhältnis – bis hin zum Bruch – mit dem Erfordernis, *das dazugehört*, die Intelligibilität des Sinnlichen nicht außerhalb dessen zu vermitteln, sondern durch und für das Sinnliche, und insgesamt in einer sinnlichen Intelligibilität, in der sich dieses bedeutende Gegensatzpaar an sich selbst bricht oder sich vermischt.³⁹

Können wir also dem politisch-medialen Lügentheater der Postdemokratie, dem Rückzug des Politischen, nur dann die notwendige Kritik entgegensetzen, wenn wir das Spektakel *nicht* verwerfen? Nancy gibt zu bedenken, dass die postmarxistische Kritik am Scheinbaren des Spektakels – wie etwa die Situationisten sie vertreten haben – insofern viel zu leicht selbst ins Scheinbare hinübergleitet, als sie die echte Präsenz, das Nicht-Scheinbare durch die Kehrseite des Spektakels ausweisen muss. Damit gehorcht diese Kritik der philosophischen Tradition einer Herabsetzung der Ordnungen der Erscheinungen (des Sinnlichen als Kehrseite des Wissens) zugunsten einer eigentlichen Wirklichkeit. Was bedeutet das für die Kritikfähigkeit der Kunst und des Theaters? Folgt man Christoph Menke, dann muss das Problem in der Tradition der Kritik an der Theatrokratie betrachtet werden, denn die moderne Gesellschaft und Politik ist wie das Theater geworden:

Die Kritik am Theater ist die Kritik an der Theatralisierung von Politik und Gesellschaft *durch* das Theater. Ihre Beschreibung und Beklagung ist die Grundoperation der philosophischen Gattung der „Kulturkritik“.⁴⁰

Er wirft deshalb den besorgten Blick des Philosophen erneut auf das, was ihm zufolge die „Urszene des Theaters“ bildet, das Verhältnis zwischen Zuschauer und Schauspieler. Er schlägt vor, das Verhältnis von Vor-Spielen und Zu-Schauen, das jedes Theater, also auch das Spektakel ausmacht, zu überprüfen. Das heißt, er erweitert die raum-zeitliche Konstellation der Mitherscheinung, die für Theater konstitutiv ist, um das Spiel. Denn ihm zufolge ist das, was Theater ausmacht, das Spielen. „Das Theater existiert dadurch, dass es spielt.“⁴¹ Menke zufolge ist das Vor-Spielen vor Zuschauern im Theater von einem Paradox durchzogen, das gleichzeitig die grundsätzliche Kritik des Theaters definiert. Spielen impliziert eine mögliche Veränderung des Lebens, wenngleich der Schauspieler das Leben nachahmt. Fasst man dieses Paradox als genuine Kritik des Theaters auf, dann gibt es Christoph Menke zufolge zwei Positionen, die dieser Kritik und damit dem Theater gegenüber feindlich gestimmt sind: eine orthodoxe Position und eine ökonomische Position. Die orthodoxe Position lehnt das Theater grundsätzlich als Illusion von Wirklichkeit ab. Sie *verteufelt* das Theater. Das wäre zum Beispiel die marxistische Kritik am Theater wie die Position Debords. Die ökonomische Position *verharmlost* das Theater. Denn sie setzt auf die Technologien, mit denen Illusion erzeugt wird aus Interesse am Gewinn, der mit Theater erzielt werden kann. Darin liegt die kapitalistische Vereinnahmung des Theaters. Verteufelung und Verharmlosung des

³⁹ Ders., 91 (Kursivierung: Nancy).

⁴⁰ Menke (2017: 44; Kursivierung: Menke).

⁴¹ Ders., 47.

Theaters als Gegenspieler eines Theaters als kritische Instanz? Befragt man hierzu das Spektakel, wird laut Menke vielleicht mehr Licht auf die „unaufhellbare Zwie-lichtigkeit des Spektakels geworfen, wo das Ermöglichende und das Auflösende des Theaterspiels ineinander übergehen.“⁴²

Spiel und Technik

Beide, Menke wie Nancy, sind sich darin einig, dass Theater und Zusammenleben eine unlösbare Beziehung bilden, aber an der Frage nach dem Stellenwert von gutem und schlechtem Theater (bzw. Spektakel) scheiden sich die Wege. Denn für Menke existiert das Theater, indem es sich rechtfertigt. Seine Existenzberechtigung besteht in der Auswirkung auf öffentliche Dinge. Es verliert seine Existenzberechtigung, wenn es sich ausschließlich mit einem der beiden Pole, die oben genannt werden, identifiziert: Kapital (ökonomische Position) und Verwerfung des Vor-Spielens (orthodoxe Position), das heißt, wenn das Verhältnis zwischen Zuschauen und Spielen aus dem Gleichgewicht gerät. Aus dieser Position warnt Menke als besorgter Philosoph vor der gegenwärtigen Gefahr der Selbstauflösung des Theaters, wenn es sich ausschließlich als Versammlungsort prekärer Körper versteht. An das gegenwärtige Theater, so Menke, wird die Forderung herange-tragen, „die Trennung vom Zuschauer, vom Geschehen und voneinander zu überwinden und aus dem Theater einen Ort der Gemeinschaft zu machen“.⁴³ Damit vernachlässige das Theater die elementare Tatsache, dass es Schauspiel ist.

Nancy und Menke sind sich da einig, wo es um die Kritik an partizipatorischen Praktiken geht, welche die Essenz der Bühne, („wir präsentieren und ein als ‚ich‘, ebenso wie ‚ich‘ sich und jedes Mal ein-ander als ‚und‘ präsentiert“)⁴⁴ aufheben, die Zuschauen impliziert. Während aber Menke über das Spiel einen mimetischen Rest impliziert, der die Idee des ‚guten Theaters‘ aufrechterhält, das sich gegen die Herrschaft des Kapitals verwehrt, um seine Berechtigung als Angelegenheit für die Öffentlichkeit zu behalten, lässt Nancy – und darin liegt wahrscheinlich die Radikalität seiner Ontologie – diesen Aspekt völlig los, indem er auf dem zeit-räumlichen Mit insistiert. Nur so kann er es sich erlauben, den Theaterbegriff los-zulassen und das Spektakel in den Mittelpunkt stellen, um es zu revidieren. Diese Revision ist nicht auf der Trennung zwischen einem guten und einem schlechten Theater oder gutem und schlechtem Spektakel basiert, sondern darin, dass sie

diesem doppelten Spektakel gegenüber auf Distanz geht [...] damit wir uns end-lich als modern begreifen können, ganz schlicht in dem Sinne wie dieses Wort heißt: sich zu einer als solchen ‚Unpräsentierbarkeit‘ zu bekennen, die aber

⁴² Menke / Menke (2007: 15).

⁴³ Menke (2017: 47). Siehe zum neoliberalen Kontext dieser partizipativen Strömung Röttger (2016: 67-70).

⁴⁴ Nancy (2004: 107).

nichts anderes ist als die Präsentation unserer Miterscheinung selbst, des/der miterscheinenden ‚Wir‘, dessen/deren Geheimnis sich exponiert und das wir uns selbst exponieren, bevor wir auch nur begonnen haben es zu durchdringen, wenn es überhaupt darum geht es zu durchdringen.⁴⁵

Das Denken eines Wir oder Mit ist in dem Sinne kein repräsentatives Denken, sondern „*Praxis* und *Ethos*, die Inszenierung von Miterscheinung, jene Inszenierung, die Miterscheinung ist“.⁴⁶

Nancy verbindet den Begriff des Spektakels nicht nur mit der Moderne, sondern auch mit der Technik, indem er fragt, „ob die Technik nicht wesentlich verbunden mit dem ‚Mit‘ angefangen hat“.⁴⁷

Er meint jedoch keinen instrumentalisierten Begriff von Technik, der auf einer strikten Trennung zwischen Menschen und Technik basiert. Eine falsche Trennung, so Nancy, weil damit angenommen wird, der Mensch kontrolliere die Technik.⁴⁸ Diese Trennung muss in Frage gestellt werden, wenn man davon ausgeht, dass der Mensch ein technisches Wesen ist, das jeweils durch technologische Wirkungsfelder definiert und redefiniert wird.⁴⁹ Im Sinne von einem spezialisierten *know-how* oder Wissen über Verfahrensweisen, die in Kunst, Wissenschaft und Technologie hineinreichen (abgeleitet vom griechischen *techné*⁵⁰), hat jedes menschliche Handeln mit Technik zu tun. Insofern sind in die Technik nicht nur Akte der Gewalt eingeschlossen, die auf eine Materie einwirkt, wie der Anthropologe André Leroi-Goudhon zu Bedenken gibt.⁵¹ Darüber hinaus stellt sich auch die für die Moderne immer drängendere Frage, inwiefern Technik nur ein Mittel ist, durch das der Mensch die Natur beherrscht, oder ob die Technik den Menschen beherrscht. Anstatt nach Ursprüngen zu suchen und damit festzulegen, wo Mensch und Technik, bzw. wo Leben und Spektakel klar voneinander zu trennen sind, sollten zunächst verschiedene Konstellationen aufgespürt werden, die Technologien und Spektakel in den jeweiligen Modernen eingehen. Interrelationen von Techniken, Wissen und Sensationen können so jeweils auf ihre besonderen Wirkungen, Darstellungsweisen und Wahrnehmungsimplicationen hin befragt werden,

⁴⁵ Ders., 115.

⁴⁶ Ders., 112-113 (Kursivierung: Nancy).

⁴⁷ Ders., 112.

⁴⁸ “Technology is a fetish-word that covers over our lack of understanding of finitude and our terror at the precipitate and unbridled character of our ‘mastery’, which no longer knows either end or completion.” (Nancy 2003: 25)

⁴⁹ Wills (2008).

⁵⁰ In der „Nikomachischen Ethik“ bringt Aristoteles den Begriff der *techné* in einen direkten Zusammenhang mit dem Begriff der *poiesis* (Produktion): „Jede *techné* hat das Merkmal, ein Werk hervorzubringen, und sucht nach den technischen und theoretischen Mitteln, um etwas herzustellen, das zu der Kategorie der Möglichkeiten gehört und dessen Prinzip in der Person, die etwas ausführt, und nicht im ausgeführten Werk liegt.“ (Aristoteles: IV. 4).

⁵¹ Leroi-Gourhan (1943: 47).

um Spannungen zwischen Krise und Fortschritt, die den Erfahrungen von Modernität eingeschrieben sind, in den Blick zu bekommen.

In einem ersten vorsichtigen Resümee können wir mit Bezug auf Menke und Nancy schlussfolgern, dass wir uns von dem Gedanken der einen Urszene des Theaters verabschieden müssen, wenn wir die Unterscheidung in gutes und schlechtes Theater (Spektakel) hinterfragen wollen. Es bietet sich an, die Kategorie des Spiels um die Kategorie der Technik zu erweitern: Das Spiel der Schauspielerinnen im Theater um das Spiel von und mit Technologien im Spektakel.⁵² Dass wir es gerade mit einer Renaissance der Neubewertung des Spektakels zu tun haben, mag damit zusammenhängen, dass sich das Verhältnis zwischen Menschen und (digitalen) Technologien erneut in einem drastischen Umbruch befindet. Entsprechend machen spektakuläre künstlerische Praktiken (wie zum Beispiel Lisa Reihanas Installation „Emissaries“, mit der sie 2017 Neuseeland auf der Biennale in Venedig vertrat) zunehmend darauf aufmerksam, dass das Spektakel sich durchaus als „kritische Form“⁵³ beweisen kann, wenn es darum geht, Spannungen im unlöslichen Verhältnis zwischen Mensch und Technik aufzuzeigen, die dann entstehen, wenn technische Innovationen (zum Beispiel im (post)kolonialen Kontext) zu politisch-ökonomischen Deregulierungen bzw. Umsteuerungen und – im direkten Zusammenhang mit beschleunigten wissenschaftlich-technischen Entwicklungen – grundlegende Schwierigkeiten in allen gesellschaftlichen Bereichen auslöst, weil die brutale Evolution dieser Entwicklungen zu sozialen Brüchen und zu Desorientierungen führt, bei denen die Medien eine erhebliche Rolle spielen.

Literatur

Aristoteles: Nikomachische Ethik, IV.

Börsenblatt (2016): Wort des Jahres 2016. „Postfaktisch“ ist es. In: Börsenblatt (09.12.2021). <https://www.boersenblatt.net/archiv/1262679.html> [08.10.2022].

Cairo, Milena / Hannemann, Michael / Hass, Ulrike (2016): Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit. Bielefeld. 67-76.

Debord, Guy (1994): Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin. Übersetzt von Jean-Jacques Raspaud.

de Kerckhove, Derrick (2001): Eine Mediengeschichte des Theaters. Vom Schriftheater zum globalen Theater. In: Lecker, Martina (Hg.): Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten. Berlin. 501-525.

Duden (1963): Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. Bd. 7. Herausgegeben vom Bibliographischen Institut. Mannheim / Wien / Zürich.

Etzold, Jörn (2016): Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord. Berlin.

⁵² Siehe dazu auch Lazardzig (2018).

⁵³ Ebd.

- Fritz, Elizabeth (2018): Wirksame Kunst. Spektakel als kritische Form und soziale Praxis. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 81. 499-518.
- Hass, Ulrike (2005): *Drama des Sehens: Auge, Blick und Bühnenform*. Paderborn.
- Holert, Tom (2000): Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit. In: *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit. Jahrbuch für moderne Kunst*. Bd. 47. 14-33.
- Larousse: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/spectacle/74093> [04.04.2022].
- Lazardzig, Jan (2018): Apologie des Spektakels. Maschinentheoretische Erörterungen bei Michel de Pure (1668) und Claude-François Menestrier (1669). In: Rößler, Hole / Rahn, Thomas (Hg.): *Medienphantasie und Medienreflexion in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Jörg Jochen Berns*. Wiesbaden. 55-77.
- Leroi-Gourhan, André (1943): *Evolution et techniques. I: L'homme et la matière*. Paris.
- McLuhan, Marshall (1995): *Die Gutenberg Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn et al. Übersetzt von Max Näny, Christian Quatmann und Annika Heusermann.
- Menke, Bettine / Menke, Christoph (2007): Tragödie – Trauerspiel – Spektakel: Drei Weisen des Theatralen. In: Dies. (Hg.): *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*. Berlin. 6-15.
- Menke, Christoph (2017): Kritik und Apologie des Theaters. In: *Merkur*. 71. 43-51.
- Nancy, Jean-Luc (2003): *A Finite Thinking*. In: Ders.: *A Finite Thinking*. Herausgegeben von Simon Sparks. Stanford. 3-30.
- Nancy, Jean-Luc (2004): *singulär plural sein*. Berlin. Übersetzt von Ulrich Müller-Schöll.
- Otto, Ulf (2018): Die Verachtung des Spektakels. Zum historischen Ort und der rhetorischen Ausrichtung eines theaterwissenschaftlichen Grundbegriffs. In: Frisch, Simon / Fritz, Elisabeth / Rieger, Rita (Hg.): *Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken*. Paderborn. 35-49.
- Pelka, Artur (2016): *Die Spektakel der Gewalt – Die Gewalt des Spektakels. Angriff und Flucht in deutschsprachigen Theatertexten zwischen 9/11 und Flüchtlingsdrama*. Bielefeld.
- Rancière, Jacques (2010): *Demokratie und Postdemokratie*. In: Rado, Riha (Hg.): *Alain Badiou und Jacques Rancière: Politik der Wahrheit*. Wien / Berlin. 119-156.
- Rebentisch, Juliane (2007): *Spektakel*. In: *Texte zur Kunst. Kurzführer / Shortguide*. 17 (66/1). 120-122.
- Roll, Evelyn (2016): Die Lüge. In: *Süddeutsche Zeitung* (18.11.2016). <http://www.sueddeutsche.de/leben/demokratie-vs-postfaktisches-zeitalter-die-luege-1.3254089?reduced=true> [04.04.2022].
- Rosa, Harmut (2005): *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a.M.
- Röttger, Kati (2016): *Technologien des Spektakels*. In: Ritzer, Ivo / Schulze, Peter (Hg.): *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden. 43-70.
- Röttger, Kati (2017a): *Techno-Logics and Techno-Magics. Spectacular Culture in the Age of Electricity*. In: Lazardzig, Jan / Nar, Gunter (Hg.): *Text, Performance and the Production of Historical Knowledge*. Tübingen. 238-253.
- Röttger, Kati (2017b): *Technologies of Spectacle and 'the Birth of the Modern World'. A Proposal for an Interconnected Historiographic Approach to Spectacular Cultures*. In: *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*. 20 (2). 4-29. <https://www.tmgonline.nl/article/10.18146/2213-7653.2017.329/> [04.04.2022].

- Röttger, Kati (2020): Historiographie des Spektakels. In: Wihstutz, Benjamin / Hoesch, Benjamin (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld. 133-156.
- Schellow, Constanze (2016): *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des 'Nichts' für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*. München.
- Stiegler, Bernard (2009): *Technik und Zeit. Der Fehler des Epimetheus*. Zürich-Berlin.
- Trimpi, Wesley (1983): *Muses of One Mind*. New Jersey.
- Virilio, Paul (1994): *Das Privileg des Auges*. In: Dubost, Jean-Pierre (Hg.): *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*. Leipzig. 55-71.
- Wills, David (2008): *Dorsality*. Minneapolis.