



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 8 (2022): *Theaterbegriffe*

Herausgegeben von Francesco Fiorentino und Milena Massalongo
Massalongo, Milena: Theater (und Kunst) als „Ausstellung“. Ein langer Abschied vom Kultus. In: IZfK 8 (2022). 57-86.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-1727-6043

Milena Massalongo (Rom / Mantua)

Theater (und Kunst) als „Ausstellung“. Ein langer Abschied vom Kultus

Theater (and Art) as “Exposing”: A Long Farewell to Cult

Walter Benjamin’s formulation about epic theater is well-known: Brecht succeeds in turning the theater from a “Bannraum” sort of spell room, into a “conveniently located exhibition space.” The epic playwright draws on “the great old opportunity of the theater in a new way – on the exposure of what is present.”

Whether consciously quoting Benjamin or not, the words “exhibition” and “exposure” are often used by theater makers and scholars to reinforce the seriousness either of the act of showing or of the shown object. If something is being *exhibited* and not simply represented, the stress lies on the attempt to have an *effect*: to have consequences beyond the aesthetical as-if-frame. “Exhibition” and “exposure” seem first to recur with a precise and alternative sense in Benjamin, in Brecht and in the Russian avantgarde regisseur and author S. Tretyakov, who became a friend of Brecht in the 1920s. What they understand by “exhibition” seems to be something very specific, not a mere metaphor, rather an operational term. Benjamin uses it in various texts and different formulas (as, for example, the famous and enigmatic „Ausstellungswert“, or “exposition-value”, combined with “cult-value”, in a kind of historical dialectic of the work of art). But the concept of aura and its agony generally steal the show, while the concepts of „Ausstellen“ and „Ausstellungswert“ are often misunderstood according to our current idea of “exposition” from the context of museums, galleries and exhibitions, and according to our experience of “absolute visibility” as a paradigm of modern life (Agamben 2005). This easy to misunderstand, difficult to grasp “exposition-value” seems to name a different experience and an innovative chance that resides in modern reproducibility. Its *difference* could be not only relevant for theater and its history as an art form, but also for theater intended as a dimension and opportunity of social practice.

Keywords: Exhibiting, Exposing, Exhibition Space [Ausstellungsraum]¹, Enchanted / Forbidden Space [Bannraum], Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Exhibition Value [Ausstellungswert]

Ist Körperlichkeit (noch) eine Chance?

In den Aussperrzeiten, die wir in den letzten zwei Jahren der Pandemie erlebt haben, als jede physische Versammlung auf unbestimmtes Datum verschoben war, haben Theater, Performance und all die Künste, die nicht auf technischer Reproduzierbarkeit basieren, wegen ihrer Differenz am meisten eingebüßt. Während alle öffentlichen Räume, sowohl die offiziellen wie die improvisierten, gesperrt waren, kamen von allen Seiten Ansporne und Initiativen, um Theaterinszenierungen wenigstens als Video zu übermitteln. Darauf haben Künstler auf zweierlei Art reagiert: Entweder haben sie sich das gefallen lassen, in Erwartung einer Restauration der Normalität, oder sie haben dem Video-Medium die Stirn geboten und sind keine Kompromisse eingegangen, etwa nach dem Motto: „besser kein Theater als ein Theater, das keines ist“. Beide Fronten teilen im Grunde die Ansicht: Eine Video-Vermittlung ist kein Theater und kann es niemals sein. Auf den ersten Eindruck und nach dem gemeinen Sinne können sie nur Recht haben. Vielleicht setzt aber die allgemeine Evidenz dieser Haltung etwas voraus, das nicht mehr so selbstverständlich sein kann. Ich meine damit nicht, es lohne sich zu explorieren, ob Theater über Videovermittlung überhaupt möglich und wirksam sein könnte. Ich möchte hier nur einer bescheideneren Frage nachgehen: ob das, worauf wir beharren, wenn wir die Grunddifferenz des Theaters betonen und hüten, nämlich der Einsatz von lebendigen Mitteln, heute nicht mehr *unmittelbar* seine Stärke sein kann.

In einem gewissen Sinne hat Theater während der Pandemie nur die Zuspitzung einer Krise erlebt, in der es seit ungefähr einem Jahrhundert steckt. Von Anfang an hatte sie die Gestalt einer verlorenen Konkurrenz angenommen: Massenproduktions- und Reproduktionstechniken setzen früher und wirkungsvoller um, worauf jedes Theater spontan aus ist – unseren Erlebnisradius auszudehnen, uns erweiterte Denk- und Wahrnehmungsszenarios darzubieten. Die gute Seite dieser schlechten alten Nachricht war und bleibt aber dieselbe, die die Erscheinung der Photographie gegen alle anfänglichen Erwartungen in einen Segen für die Malerei verwandelt hatte: Im Grunde haben Film und Radio, dazu heute auch das Web, das Theater davon erlöst, uns Erlebnisse und Darstellungsententionen zu liefern, wie damals die Photographie die Malerei von dem Porträt, von der mimetischen

¹ Als Keywords gebe ich hier eine wörtliche Übersetzung der Benjaminschen Termini „Ausstellungsraum“ und „Bannraum“ an. In der englischen Sammlung von Benjamins Schriften zu Brecht, „Understanding Brecht“ (1998, introduced by Stanley Mitchell, translated by Anna Bostock. London / New York) sind diese Wörter als “exhibition area” und “magic circle” wiedergegeben.

Reproduktion im Allgemeinen erlöste. Von dieser Funktion des Geschichten-Erzählens und des Darstellens erlöst, was tat, was tut endlich das Theater? Wo es nicht in eine hoffnungslose Konkurrenz mit den neueren Techniken eintritt, wettet es gerade auf seine empirische Bedingung, auf die unvermittelte körperliche Präsenz, sowohl von Theatermachenden wie von Zuschauenden. Kurz, auf seine technische Unreproduzierbarkeit. Im Theater gewinnt der Körper plötzlich die Qualität wieder, die er in dem physikalischen Bereich besitzt und im gesellschaftlichen anscheinend ganz eingebüßt hat: diejenige, eine wirkende Kraft im Spiel zu sein. Körper, die sich zur gleichen Zeit in demselben Raum befinden und derselben Angelegenheit beiwohnen, scheinen noch etwas zustande zu bringen, was wir kaum mehr erleben können: eine echte gesellschaftlich aktive Dimension. Peter Brook merkte einmal an, dass „Theater eine Arena ist, wo eine lebendige Auseinandersetzung stattfindet“². In der Tat, vielleicht eine der letzten Gelegenheiten, wo eine solche lebendige Auseinandersetzung *noch* stattfinden kann – wenn überhaupt. Auch das gehört zu der konstitutiven Theater-Differenz: Noch bevor es eine Kunstform ist, bleibt Theater eine Versamlungsform, eine Gebrauchspraktik der konkreten, nicht medialen Öffentlichkeit, die sich auch mit einer politischen Elektrizität laden kann.

Die Konzentration einer breiten Gruppe von Menschen schafft eine einzigartige Intensität, aufgrund derer jene Kräfte, die ständig tätig sind und den Alltag aller Menschen regeln, abgesondert und klarer wahrgenommen werden können.³

Kein Wunder, bemerkt Brook weiter, dass, wo Zensur herrscht, Wort und Bild die ersten Ausdrucksformen sind, die eventuell befreit werden. Die Liberalisierung der Bühnen kommt dagegen immer zuletzt. „Instinktiv wissen Regierungen, dass das Live-Event eine gefährliche Elektrizität schaffen könnte.“⁴ Eine „alte Angst“⁵ der jeweiligen Macht, die aber auch die „Anerkennung eines alten Potentials“ des Theaters sei. „Auch wenn wir das allzu selten passieren sehen“⁶, setzt Brook nebenbei hinzu. Ein *Nebenbei*, das den Finger in die Wunde legt. Denn dieses alte Potential des Live-Events ist heute meist nicht einmal latent vorhanden, sondern stellt höchstens in einem reflektierenden Kopf eine völlig abstrakte Möglichkeit dar. Warum die Spannung so selten oder kaum elektrisch „gefährlich“ wird, ist die wahre Frage. Es lässt sich bei Brook eine vielleicht fatale Nostalgie kaum überhören. Sie durchzieht stets solche (wenn auch wohl begründeten) Lobgesänge auf die Theaterdifferenz und lenkt von der Tatsache ab, dass in eine so vermittelte Wirklichkeit wie die unsrige einzugreifen, ihre Dynamik zu erkennen und darauf zu wirken, nicht mehr so unmittelbar geschehen kann.

Überall kann man sich heute jener „lebendigen Auseinandersetzung“, von der Brook spricht, behaglich entziehen. Das ist weniger eine Möglichkeit und eine

² Brook (1996: 122).

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

Versuchung als ein vorgegebener Fakt. Wir leben schon lange in einer durch und durch vermittelten Umgebung, und die beschleunigte Virtualisierung der letzten Jahrzehnte, letzte Phase jener „Ästhetisierung“ des gesellschaftlichen Lebens und jenes „Spektakels der Gesellschaft“, von der Benjamin und dann Godard sprachen, hat jedes Sich-Zurückziehen und Ausweichen vor jeder „lebendigen Auseinandersetzung“ nur unmittelbarer und bequemer gemacht, sowohl auf einer persönlichen wie auf einer kollektiven Ebene.

Es wäre also reduktiv, in der Seltenheit, mit der es heute zwischen Bühne und Zuschauerraum zu einer „living confrontation“ kommt, nur ein Problem von schlechtem Theater zu sehen.

Zum letzten Mal „Aura“?

All dem versucht ein großer Teil der zeitgenössischen Kunst durch eine „Leidenschaft für das Reale“ (der Ausdruck stammt von Alain Badiou)⁷ entgegenzuarbeiten, die im Lauf des letzten Jahrhunderts dem sogenannten wirklichen Leben abhandengekommen ist. Das tut man oft auf die unmittelbarste Weise: Bis heute sind alle möglichen Wege und Mittel ausgedacht worden, um den ästhetischen Raum, der sich inzwischen überall ausgedehnt hat, wie einen bösen Zauber zu brechen und uns in die Gemische des Realen, was immer das sei, jeweils direkt einzubeziehen. Im letzten Jahrhundert bis in unsere Tage hinein steht viel Kunst und Theater unter dem Zeichen eines Ernstes des *Wirkens*. Und der Ernst nimmt oft Gestalt und Ton eines erklärten Kreuzzugs an, sowohl in der Praxis wie in der Theorie, gegen jede Form des Darstellens und des Bedeutens, nicht nur im Theaterbereich.

Schock der plötzlichen Nähe versus die distanzschaffende Vermittlung jedes Darstellens – das scheint in viele Fällen die Formel des zeitgenössischen Theaters zu sein. Darin erkennt Hans-Thies Lehmann ein entscheidendes Merkmal der Theaterformen, die er „postdramatisch“ nennt. Auf solchen Bühnen wird die Zeichenfunktion von Dingen, Körpern, sogar Wörtern durch ihr Physikalisches in den Hintergrund geschoben. Durch diese Entgegensetzung ertappt Lehmann zweifelsohne eine Haupttendenz in der zeitgenössischen Kunst insgesamt, nicht nur im Theater:

Der Körper rückt in Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, nicht als Bedeutungsträger, sondern in seiner Körperlichkeit und in seinen Gebärden. Das Theaterzeichen schlechthin, der Schauspielerkörper, verweigert sich, der Bedeutung zu dienen.⁸

Diese Faszination für das Körperliche von Theater und Performance im Allgemeinen ist ein verhältnismäßig neues Phänomen, das Zeitgenossen wahrscheinlich mehr denn je verspüren. Menschen in früheren Zeiten, die im Alltag den Stößen und Reibungen eines in mehreren Hinsichten konkreteren Lebens ständig ausgesetzt waren, selbst wenn sie Privilegien genossen, waren wahrscheinlich zum Theater nicht so sehr durch das Erlebnis der körperlichen Unmittelbarkeit angezogen,

⁷ Vgl. dazu Badiou (2005).

⁸ Lehmann (1999: 163).

das uns dagegen wegen deren heutiger Seltenheit so sehr fasziniert. Was in früheren Zeiten Menschen anzog, muss vielmehr die Distanz sogar in der nächsten Nähe, jene ‚Zeitlupe‘ gewesen sein, die Theater wie alle Kunst in die Hektik des Handelns und Entscheidens hineinschaffen kann. Frühere Zuschauer genossen vielmehr den künstlichen *Spielraum*, in dem sie Atem holen konnten, während wir normalerweise vor fast jedem kleinen oder großen Aufprall technisch so behütet sind, dass wir oft sowohl in der Kunst wie im Alltagsvergnügen nach den Reizen des Unmittelbaren suchen.

Nicht zufällig liegt der ‚Punkt des Theaters‘ bei vielen modernen und zeitgenössischen Bühnen, wie Lehmann merkte, in der ‚*Aura* der körperlichen Präsenz‘⁹. Dort findet ‚das Verschwinden, das Schwinden aller Bedeutung statt [...], zugunsten einer Faszination jenseits Bedeutung, durch die ‚Präsenz‘ des Schauspielers, durch Charisma und ‚Vibration‘.‘¹⁰ In diesem Zusammenhang scheint das Wort ‚*Aura*‘ besonders angebracht zu sein.

Es lohnt sich, die Frage zu stellen, ob, so erlebt und praktiziert, als Tempel der Präsenz, Theater nicht anders als die frühere Photographie funktioniere, als sie sich ‚ein letztes Mal‘ auf das menschliche Antlitz fokussierte. In ihr nahm bekanntlich nach Walter Benjamin die letzte Erscheinung der menschlichen *Aura* Zuflucht, die bald durch die modernen Reproduktionstechniken verunmöglicht sein würde.

Ein letztes Asyl fürs Menschlich-Sein

Darin erkennt schon Walter Benjamin die Schwäche der meisten Produktionen seiner Zeit, und nicht nur des konventionellen Theaters: Viel ‚Romantik‘¹¹ umhülle damals (und noch heute) die lebendige Person, die im Theater noch vorhanden sei, während moderne Technik die Präsenz zunehmend überflüssig mache. Auf diesen Bühnen fahre man trotzdem fort, als ob man in einem sozialen Raum ungestört weiterlebe, wo Initiativen und Entscheidungen der Einzelnen noch einen Unterschied machen können. In einer solchen Auffassung ‚ist und bleibt die Harmonie des Ganzen ungetrübt und der Mensch ihr Repräsentant. Sie sieht ihn auf der Höhe seiner Macht, als Herrn der Schöpfung, als Persönlichkeit. (Und wäre er der letzte Lohnarbeiter).‘¹² Der Rahmen einer solcher Vorstellung von Theater und nicht nur von Theater sei der ganze damalige (und heutige?) Kulturkreis, den sie ‚im Namen des ‚Menschlichen‘‘ durchwalte. Ob Bildungs- oder Unterhaltungstheater sich um diese Vorstellung drehen, beides seien ‚doch nur Komplementärererscheinungen im Umkreis einer saturierten Schicht, der alles, was ihre Hand berührt, zu Reizen wird.‘¹³

⁹ Ders., 162-163 (Kursivierung: Lehmann).

¹⁰ Ebd.

¹¹ Benjamin (1991a: 774).

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

Im Grunde ging (geht) man ins Theater, um einen Erleichterungsattem zu holen, um das alte Menschenbild nicht völlig aufzugeben, nach dem der Mensch zwar durch die Umstände verändert wird, sie aber auch verändern kann.

Das Theater wird fast zu dem einzigen Raum, wo das Menschliche, wie es bis zum 20. Jahrhundert zu erleben war, *live* noch möglich ist: wo Zuschauer eingehen und ein oder zwei Stunden lang sich *noch* als freie Subjekte erleben können, deren Denken, Wollen, Wahrnehmen und Handeln noch Einfluss auf ihr Leben und auf ihre Umgebung haben. Da hat man nämlich noch Gelegenheit, leibhaftig ein Bild vom Menschen zu erleben, das in unseren Lebensverhältnissen kaum oder nur mit äußerster Mühe, als ständige Widerstandsleistung, fast nur als Ideal überlebt hat. Theater bietet nicht nur der Idee, auch dem Erlebnis des Menschlichen eine Art politisches Asyl.

In einem berühmten Bild verdichtet Benjamin, was von jeglichem Humanismus nach dem Ersten Weltkrieg übrigblieb: Körper, die noch in der Zeit der Pferdetrams herangewachsen waren, als Dinge und Beziehungen, die auf menschliche Wahrnehmung und Intervention noch zugeschnitten waren, fanden sich plötzlich in einer Wüste entblößt, nackt, ohne jeglichen Schutz den technischen, wirtschaftlichen, chemisch-physikalischen, statistischen Kräften ausgeliefert, Markt oder Inflation, Umweltverschmutzung, chemischen und bakteriologischen Waffen, technologischen Neuerungen aller Art bis hin zu Massenvernichtungswaffen – ein ganzes Kräftefeld, das oft unter dem Radar der Sinne und des Bewusstseins agiert, dem der Einzelne, ja sogar der Zusammenschluss von Vielen, kaum etwas entgegenzusetzen hat. Nachdem Benjamin diese Worte schrieb, lieferte die Geschichte bald ähnliche und extremere Bilder. In dem Bild eines Subjekts, das auf ein bloßes Opfer reduziert ist, erscheint die Aktualisierung des Humanismus: ein Körper, der nur unter den unpersönlichen Kräften der Geschichte leiden kann, aber kein historischer Akteur mehr ist. Wie schon zu Benjamins Zeiten läuft das Theater – und nicht nur das Theater, auch ein großer Teil der filmischen und literarischen Vorstellungswelt – Gefahr, als „romantischer“ Ort zu fungieren, an dem der Ritus dessen gefeiert wird, was menschlich war, oder was davon übriggeblieben ist.

Angesichts dieses modernen und gewissermaßen zu keinem Ende gelangenden Szenarios meldet sich ein Zweifel, der schon die Form einer These annehmen kann: In der offensichtlichen Differenz des Theaters liegt *heute* möglicherweise nicht seine Kraft. Das heißt nicht, dass diese empirisch nicht weiter bestehen kann und soll. Bloß kann sie durch das Theater höchstens *gerettet* werden, in demselben Sinne, in dem Parkreservoirs bedrohten Arten das Überleben garantieren.

Der Körper in seiner Echtheit, egal ob als Verkörperung der selbstbestimmten Individualität oder als unmittelbare Körperlichkeit gegen jede Vermittlung, kommt uns vielleicht *übereilt* als der rettende Faktor vor, in einer Art Kurzschluss: nicht anders, als wie etwa Dadaisten einen echten Pistolenschuss abfeuern mochten, in der Hoffnung, die allgemeine ästhetische Blase aufzuplatzen, mit der die ganze Gesellschaft übereinzustimmen droht.

Darum lohnt es sich, die Frage zu stellen, ob es keine andere Art gebe, auf die alte, gute Differenz des Theaters, auf die Präsenz von lebendigen Körpern zu bauen, ohne letztendlich wieder eine Art Aura in Anspruch zu nehmen. Kann ein Theater bestehen, das nicht alles auf die *Echtheit* des Theaterevents setzt? Ein Theater nämlich, das nicht mehr aus der *Einmaligkeit* einen Kultus der Präsenz macht, in welcher Form auch immer, egal ob als Präsenz des Körper-Individuums oder der Körperlichkeit schlechthin.

Ausstellen oder Darstellen, ist das die Frage?

Jede Konkurrenz mit Film und Kino und jeder Versuch seitens des Theaters, sie auf ihrem Terrain zu überbieten, sind aussichtslos, das war schon Benjamin klar. Formen der verkrampten Technisierung der Bühnen waren und sind in dieser Hinsicht ein angekündigtes Scheitern. Die technischen Reproduktionsmittel seien immer schon „exponierter“, wie Benjamin sich ausdrückt, als jede Theaterform. Damit meint er etwas mehr, als dass sie breite Massen erreichen können. Aber schon in diesem elementaren Sinne hat Theater immer schon verloren: demgegenüber könne es „nur eines in die Waageschale werfen: den Einsatz der lebendigen Mittel – sonst nichts“. ¹⁴ Es gebe aber eine andere Art, das zu tun, keine „rückschrittliche“. Brecht habe z. B. auch, so Benjamin, alles auf die Tatsache gesetzt, dass man im Theater mit wirklichen Körpern zu tun hat. Von einer Aura der körperlichen Präsenz kann aber im Fall Brechts wirklich nicht die Rede sein. Nach Benjamin wette Brecht vielmehr auf die alte Chance des Theaters, „Exponierung des Anwesenden“ ¹⁵ zu sein. Was Benjamin damit meint, geht nicht so unmittelbar auf. In einer noch berühmteren Formel, die als eine Variante gelten kann, erkennt Benjamin den Verdienst Brechts darin, die Bühne aus einem „Banraum“ zu einem „Ausstellungsraum“ ¹⁶ gemacht zu haben.

Ob Benjamin bewusst zitiert oder nicht, die Wörter *Ausstellung* und *Exponierung* werden von Theatermachenden und Theaterwissenschaftlern, auch von Künstlern oft benutzt, um die Geste von Kunstpraktiken zu betonen, die den ästhetisierenden Sümpfen und Fallen des Darstellens zu entkommen versuchen. Wird etwas *ausgestellt* und nicht einfach *dargestellt*, wird tendenziell der Akzent auf den Versuch gelegt, jene Art Gummimauer zwischen Darstellungsraum und Zuschauerraum zu durchbrechen, den ästhetischen Als-ob-Rahmen zu sprengen. Wie bereits erwähnt, erkennt Lehmann eine *ausstellende* Funktion in jener „post-dramatischen“ Bühne, wo eine Geste des Stellens diejenige des Darstellens ersetzt, wo man sich mit einer Präsenz *konfrontieren* muss und nicht so sehr etwas

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ders., 775.

¹⁶ Benjamin (1991b: 520).

deuten soll. Lehmann spricht diesbezüglich von einem „Prinzip der Ausstellung“,¹⁷ das in dem modernen und zeitgenössischen Theater vorherrschend sei.

Legt man den Akzent auf das Ausstellen anstatt einfach von Darstellen zu sprechen, macht man den soundsovielten verzweifelten Versuch, *wirksam* zu sein: über den Bildrahmen hinaus, außerhalb der Bühne Folgen zu haben.

Soweit ich bisher feststellen konnte, lassen sich aber im Grunde „Ausstellung“ und „Exponierung“ mit einer deutlichen begrifflichen Qualität ursprünglich nur bei Benjamin, manchmal bei Brecht und in der russischen Avantgarde belegen. Sergej Tretjakow spricht z. B. in seinen Texten immer wieder von dieser Funktion eines neuen, dringenden Theaters. Er nennt drei Strategien zur unmittelbaren „Bearbeitung des Publikums“¹⁸: das Theater als Agitator, das Theater als Sport-Stück, bei dem komplizierte Wettkampfprozesse probeweise durchgeführt werden, und das „Theater als Ausstellung des Standardmenschen, der in unseren erschwerten Bedingungen handelt.“¹⁹

Die Ähnlichkeit dieser Formulierung mit derjenigen Benjamins in Bezug auf das epische Theater kann nicht übersehen werden.²⁰ Auch bei Brecht taucht das Wort „Ausstellung“ an einzelnen Stellen seiner theoretischen Schriften auf, um eine genau abgewogene Differenz zu markieren.

Was beide darunter verstehen, scheint keine bloße Redewendung, eher schon ein operativer Begriff zu sein, der auf die Praxis einer Differenz verweist. Eine Differenz, die nicht einmal in einer Entgegensetzung, eher in einer Akzentverschiebung besteht. So klein diese Verschiebung sein mag, könnte sie doch ausschlaggebend sein. Denn sie scheint an zwei zeitgenössischen Hauptfragen als falschen oder nebensächlichen Fragen vorbeizuziehen: dem Beharren auf die Unterbrechung oder sogar Abschaffung des ästhetischen Raums und auf den Zusammenhang zwischen Darstellen und Machtfrage, wobei Macht als eine Frage von Selektion und Unterordnung nach den Maßstäben ‚wer stellt dar‘, ‚wer schafft‘ und ‚wer schaut nur zu‘ erscheint, und die Kritik an der Macht alle möglichen Wege exploriert, diese Trennung aufzuheben. Praktiken des Ausstellens könnten dagegen einen kleineren, unscheinbaren, diskontinuierlichen Weg benennen, der unterhalb oder am Rande des zeitgenössischen ‚Großen Diskurs‘ zur Neutralisierung des Spektakels, zur Überwindung der Passivität und Einbeziehung der Rezipierenden verläuft.

¹⁷ Lehmann (1999: 266).

¹⁸ Tretjakow (1991a: 66-73).

¹⁹ Tretjakow (1991b: 98-101).

²⁰ Tretjakows Stellung zum Theater musste in der Tat sowohl Benjamin wie Brecht ganz präsent sein. Beide wohnten einem Vortrag in Berlin bei, den Tretjakow 1931 hielt. 1930 und 1931 war Tretjakow auf einer Vortragsreise in Deutschland. Zwischen ihm und Brecht entwickelte sich dann eine Freundschaft und eine gegenseitige Unterstützung (Tretjakow vermittelte die Arbeit Brechts in Russland und übersetzte viele seine Texte).

Dabei scheint es nicht darum zu gehen, den Radius des künstlerischen Schaffens auszudehnen und möglichst viele Menschen auf welche Form auch immer zur Darstellung kommen zu lassen. Der Schwerpunkt liegt eher unmittelbar darauf, aus der *Rezeption als solcher* endlich wieder eine wirksame soziale Praxis zu machen.

„Ausstellungsraum“ versus „Bannraum“

„Seinem Publikum stellt die Bühne Brechts nicht mehr ‚die Bretter, die die Welt bedeuten‘ [also einen Bannraum], sondern einen günstig gelegenen Ausstellungsraum dar.“²¹ Was Benjamin an dieser berühmten Stelle meint, scheint auf den ersten Blick ganz klar zu sein, wenigstens was er unter „Bannraum“ versteht. Dabei stellen wir uns eine Art heiligen Radius vor, innerhalb dessen die Alltagsregeln suspendiert sind, und was nicht mehr und noch nicht ist oder was sein könnte, momentweise heraufbeschworen wird. Die zugrundeliegenden Erfahrungsrahmen und -muster sind hier der Tempel und das magisch-religiöse Ritual. Beim „Ausstellungsraum“ müssen wir eher an einen musealen Raum denken, wo Gegenstände zur Schau gestellt werden und Zuschauer frei sind, hin- und herzuzugehen. Es bleibt aber fraglich, ob eine Museumsexposition sich uns tatsächlich als Paradigma einer nicht mehr kultusorientierten Theatererfahrung anbieten kann. Wenn wir als Erfahrungsmuster einerseits den Tempel und andererseits das Museum nehmen, scheint Benjamins Unterscheidung zwischen Bann- und Ausstellungsraum kaum etwas unterscheiden zu können. Es sei denn, man wird an das Ausstellung-Phänomen ab Mitte des 19. Jahrhunderts erinnert, als die ersten Universellen Expositionen veranstaltet wurden. Was aber bei diesen modernen Ausstellungen stattfindet, für die vorläufige, dafür geeignete Architekturen von heute auf morgen entstehen und wieder verschwinden, bringt eine Erfahrung zustande, die grundsätzlich verschieden ist von derjenigen, die normalerweise in einem traditionellen Museum möglich ist. Das könnte erklären, worin der Unterschied zwischen einem „Bannraum“ und einem „Ausstellungsraum“ in Benjamins Sinne genau bestehen könnte. Ein paar Abschnitte des Passagenwerks Benjamins sind gerade dem Ausstellungswesen gewidmet. In einer Notiz zeichnet Benjamin den möglichen Unterschied zwischen dem traditionellen Museum und der modernen Exposition nach: „Das Innere des Museums erscheint in ihrem Lichte als ein ins Gewaltige gesteigertes Interieur.“²² Der Akzent fällt da auf ein zweifaches Verhältnis zum öffentlichen Raum: Das Museum habe also sein räumliches Muster in dem bürgerlichen Interieur, in dem auch sein geschichtlicher Ursprung liegt, d. h. in der Kammer der Privatsammler. Im Grunde wirkt auch das bürgerliche Interieur als eine Art Bannraum, wenn darunter ein Ort verstanden wird, in dem die unmittelbaren öffentlichen Verhältnisse suspendiert werden. Natürlich ist das heutige Museum im Unterschied zur Privatkammer ein frei zugänglicher Raum, trotzdem bleibt ihm

²¹ Benjamin (1991b: 520).

²² Benjamin (1991c: 512).

diese ursprüngliche Interieur- und Bannraum-Qualität vollkommen erhalten. Sowohl das Museum wie das Theater, solange sie als solche Bannräume funktionieren, sind von dem alltäglichen Verkehr abgesonderte Orte, deren Schwelle den Beginn anderer Regel und Verhaltensmuster markiert. Hier kann der Druck von Zeit und Tagesordnung momentan ausgesetzt werden, während anderen historischen und künstlerischen Zeiträumen Platz gemacht wird.

„Zwischen 1850-1890 treten an die Stelle der Museen die Ausstellungen“, merkt Benjamin, der sich vornahm, einen „Vergleich zwischen der ideologischen Basis der beiden“ zu erzielen.²³ Die Expos des 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende scheinen in der Tat die Interieur-Qualität des Museums von Grund auf zu ändern. Ihnen liegt als Raummuster nicht mehr das Interieur zugrunde. Die damaligen Pariser und Londoner Ausstellungen finden in breiten, vorläufigen, oft durchsichtigen Strukturen statt, meistens aus Glas und Eisen gemacht, die spezifisch für die Gelegenheit als montierbar und zerlegbar entworfen werden. Anstatt Räume voneinander abzusondern, drängen sie in den öffentlichen Raum hinein. Strukturen werden z. B. um vorhandene Bäume herum errichtet, damit das Kontinuum des gemeinsamen Raums nicht abreißen muss. Tritt man in eines dieser Gebäude ein, hat man kaum den Eindruck, die Straße zu verlassen. Das ist an sich ein erstes, interessantes Merkmal: Es geht bei solchem Überbauen nicht um die Abgrenzung innerer Räume, in denen man die öffentliche Dimension verlässt, oder in denen man wenigstens so tun kann, als ob man sie verlassen könnte.

Solche Praktiken des Ausstellens laden in keinen abgeschiedenen Raum ein. Es findet eher die umgekehrte Bewegung statt: etwas wird nach außen gestellt. Kein Raum wird illusionistisch eingerichtet, der vorhandene kollektive Raum wird weniger unterbrochen als besetzt, eingenommen und sozusagen überschrieben. Kaum eine Suspendierung, vielmehr so etwas wie eine Invasion und eine Umteilung: Etwas dringt ein, erreicht uns dort, wo wir sind, zwingt sich uns fast auf.

„Taschentheater“

Benjamin könnte das meinen, wenn er die neue Qualität der Bühne in Brechts Theater darin erkennt, dass sie eher als ein „Ausstellungsraum“ funktioniert. Brechts Theater stellt in der Tat keinen abgesonderten Raum bereit, bei dessen Eintritt wir, wie er einmal sagt, unsere Leben und Kontexte draußen wie Mäntel in der Garderobe aufhängen können.

Seine Texte, seine Regie und Dramaturgie täuschen keinen vorgestellten Raum vor, in den Zuschauer eingeladen werden. Die Kraftfelder, die ihr Leben durchziehen und bestimmen, werden niemals ausgeklammert, weder der empirische Theatersaal, in dem sie sich gerade befinden, noch der soziale Raum und der historische Zusammenhang, in dem sie leben.

²³ Ebd.

Kein ‚Tempel‘ wird vom Kontinuum des gesellschaftlichen Verkehrs abgeschnitten. Eine Bühne, eine Theateraufführung, die als Ausstellungsraum konzipiert sind, drängen mitten in den öffentlichen Raum hinein, täuschen keinen abgetrennten, illusionistischen Raum vor. Vielmehr greift hier eine andere Raumorganisation direkt in unsere Verhältnisse ein. Der gemeinsame Raum wird anders eingeordnet, wie es bei gewissen alten Kinderspielen mit Kreide auf der Straße passierte: nur soll hier das Spiel immer wieder die Kraftfelder aktualisieren, Gefahren und Chancen jeweils orten, aufs Neue unterscheiden, wo ‚Freunde‘, wo ‚Feinde‘ stehen, wessen Interessen uns wozu drängen.

Der schmale, vorläufige Kreidestrich auf dem Alltagsboden, der den gemeinsamen Raum umgestaltet, die aktuelle Bewegungsfreiheit zugleich bloßlegend und herausfordernd, könnte tatsächlich die Abstraktionstechnik dieser Dramaturgie veranschaulichen (manchmal wird sie direkt ins Spiel, wie im Fatzer-Fragment oder in „Der kaukasische Kreidekreis“, oder als Aufbauprinzip des Bühnenbilds, wie in „Horatier und Kuratier“, eingebaut).

Einige Verse Brechts stellen einmal ein solches extrem vorübergehendes, schmales Theater vor,²⁴ das fast wie eine kleine Puppenbühne der alten Jahrmärkte genau dort und ganz „schnell“ „aufgeschlagen“ wird, wo es nottut: unter Leuten, in dem Fall Arbeitern, mitten an den Orten ihres Arbeitsalltags, während kurzer Essenspausen, wenn ihr Kopf schon in der nächsten, dringenden Angelegenheit steckt und sie nur einen eiligen Blick auf diese ex-tempore-Bühne werfen können, im Vorbeigehen vielleicht schnell zurückschauen und über den Lärm und Verkehr der Verhältnisse hinweg schweigend „nicken“. Als ob ihnen ein Zettel in die Tasche, ein unerwartetes Wahrnehmen in den Leib hineingepresst worden wäre, und von nun an der ‚Lauf der Dinge‘, der weiterläuft und wirklich keinen Augenblick abgebrochen ist, nicht mehr so selbstverständlich und so notwendig wie früher sein könnte.

Die Verse tragen den Titel: „Mein Zuschauer“. Gemeint ist weder der empirische, der tatsächlich im Zuschauerraum vor Brechts Bühne sitzt, noch ein idealer Zuschauer, den die Bühne projiziert: vielmehr kein Zuschauer, einer, der normalerweise kaum ein Theaterbesucher ist, der weder die Zeit noch oftmals die Chance dazu hat, ins Theater zu gehen. Ein Arbeiter, insofern er auch ein Bewohner dieser Zeiten ist, der ständig durch etwas Dringendes in Anspruch genommen wird und nur rasch und abwesend hinschauen kann. Aber auch gerade ein Arbeiter und kein allgemeiner Stadtbewohner, weil der Arbeiter derjenige ist, oder war, der auf gewisse gesellschaftlich verdrängte, unterdrückte, verneinte Sachen einen interessierten Blick hineinwerfen *muss*, wo immer sie hervorgucken, selbst wenn er zu diesem Blick noch nicht oder nicht mehr fähig ist. Auf ein solches schnelles, heimliches Hinschauen, dem *en passant* etwas auffällt, das vielleicht nutzen könnte und es unauffällig auf dem Weg mitnimmt, den man weniger begehrt als er einen mitreißt, ist Brechts Theater innerlich ausgelegt.

²⁴ Brecht (1967a: 792).

„Möglichst günstig gelegen“

Brecht schafft weder bewohnbare ästhetische Räume, nicht einmal die Illusion davon, noch braucht er sie irgendwie eklatant zu suspendieren: auf ein Minimum reduziert, bestehen sie fast nur aus Kreidestrichen, die unseren zeitgeschichtlichen Raum überschreiben, Grenzen irgendwo anders und anders ziehen, als sonst. Weder Guckkasten, noch ausgedehnte Szene, die bis in den Zuschauer-raum eindringt und ihn mit auf die Bühne bringt; steigt eher diese Bühne von der Bühne herunter: Der empirische und zeitgeschichtliche Zusammenhang, in dem Zuschauer sich befinden und leben, wird niemals ausgeklammert, es wird nur dessen gewöhnliche Logik umgestürzt. Würde man am Rand bemerken, dass es eben das ist, was Theater im Grunde immer tut, wenn es Theater ist, hätte Brecht wahrscheinlich nichts dagegen einzuwenden.

Das bisher Erläuterte könnte die merkwürdige Präzisierung erhellen, die Benjamin dem Gegensatz Bannraum-Ausstellungsraum hinzufügt und die kaum beachtet worden ist: dieser Ausstellungsraum Brechts sei „möglichst günstig gelegen“. Günstig, wozu? Gelegen, wo? Benjamin scheint hier an die transportablen Ausstellungsräume zu denken, wie sie im 19. Jahrhundert erst erschienen waren. Wie bereits gesehen, wurden sie dort platziert, wo mit dem größtmöglichen Massenzufluss zu rechnen war, meistens in Parks, wie in London oder in Paris, mitten im öffentlichen Raum, wo der Verkehr am intensivsten war. Natürlich meint Benjamin damit nicht logistisch günstig gelegene Theatergebäude, eher denkt er an die Günstigkeit eines gesellschaftlichen und zeitgeschichtlichen Orts. Günstig gelegen wird ein so verstandener Ausstellungsraum sein, dem es gelingt, sich in wirklich kollektiven Räumen, in jenen immer unscheinbareren Kraftfeldern der Zeit zu platzieren, die unser Zusammenleben bestimmen. In einem solchen Ausstellungsraum wird unser jeweiliger Kontext weniger dargestellt als unmittelbar herausgefordert.

Es ist wahrscheinlich dort, wo eine Unterscheidung zwischen Darstellen und Ausstellen, wenn überhaupt, produktiv wird. Es handelt sich in Wirklichkeit um keine Entgegensetzung, es sei denn aus bloß theoretischen Gründen, um die Differenz besser erläutern zu können. Liegt der Akzent auf dem Ausstellen, steht im Vordergrund weniger, was oder wie, sondern wo etwas dargestellt wird. Entscheidend wird, wo genau Aufführungen (oder Werke, Texte im Allgemeinen) sich in den Rezeptionskontext einfügen, inwiefern sie ihn ‚in Gange‘ setzen, ihn herausfordern können – und nicht, wie treffend die Bilder sind, die sie davon liefern. Ins Zentrum rückt hier das Werk-Zusammenhang-Verhältnis und lässt das Form-Inhalt-Verhältnis der traditionellen ästhetischen und politischen Betrachtungsweise inaktiv.

Autoritätsverlust und Rezeption

Das Begriffspaar „Bannraum“ – „Ausstellungsraum“ scheint einem weiteren berühmten dialektischen Paar zu entsprechen, das Benjamin in seinem Aufsatz

zum Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit ins Spiel bringt, demjenigen von „Kultwert“ und „Ausstellungswert“²⁵. Durch den Einsatz dieser Begriffe nimmt Benjamin im Grunde zwei Rezeptionshaltungen unter die Lupe, in die ein Kunstwerk oder ein beliebiger Gegenstand ästhetischer Erfahrung uns versetzen kann.

Er versucht dadurch das historische und dialektische Spannungsverhältnis zu fassen zwischen einer traditionellen, uns allen bekannten, und einer gewissermaßen ebenso alten Erfahrungsart, die aber nicht ebenso bewusst ist und kaum bedacht wird. Je nachdem, ob der Akzent in einem Kunstwerk auf die eine oder die andere fällt, ändere sich auch die von den Rezipierenden geforderte Haltung. Nun, das Interessante an all diesen Kategorien, Bann-, Ausstellungsraum, Kultus- und Ausstellungswert, könnte darin liegen, dass sie sich um ein *räumliches* Kriterium zu drehen scheinen: Die verschiedenen Rezeptionsweisen unterscheiden sich nämlich voneinander durch das historische Raumverhältnis, das der einen oder der anderen jeweils vorwiegend zugrunde liegt. Ich kann hier nur ganz kurz darauf hinweisen, indem ich das wohlbekannteste Hauptargument des Aufsatzes schnell vergegenwärtige: Früher war der einzige Weg, mit Kunstwerken, Landschaften, Städten und Menschen in Kontakt zu kommen, sie dort aufzusuchen, wo sie sich gerade befanden. Sie waren an ihren Ort gebunden, was ihre materielle, unwiederholbare Echtheit, ihre nicht-reproduzierbare Einzigkeit ausmachte, die zugleich als die Schichtung von Zeiten zu erleben war, durch die sie hindurchgegangen waren. Was Benjamin bekanntlich „Aura“ nennt, bezeichnet im Grunde den eigenen Zeitraum, der jedes Ding und jeden Menschen umhüllt, die materielle und zeitliche Geschichtlichkeit jedes lebendigen Wesens oder unbelebten Gegenstands.

Die räumliche Erfahrung, die dieser traditionellen Rezeptionsweise zugrunde liegt, ist das Verweilen von einer unutilgbaren Schwelle. Sie hat in der Praxis des Kultus ihr Muster: So wie man in einem Tempel, in irgendein heiliges oder verzaubertes Kraftfeld eintritt, wo der Alltag momentan suspendiert ist, so ging man ins Theater, ins Museum, so las man ein Buch, so hörte man einer Lesung von Gedichten zu. So tut man es gewissermaßen immer noch oder versucht es trotz Umständen zu tun, die uns tendenziell in eine andere Haltung versetzen. Denn jetzt haben moderne, zusammenspielende Phänomene diese alte und immer noch, wenn auch ramponiert, überlebende Erfahrungsweise, die im Kultus ihre prägende Form hat, auf eine ernste Zerreißprobe gestellt. Wurde man früher aus seinen gewohnten Raumverhältnissen in eine ‚Ferne‘ eingeladen, wird man jetzt bis in seine nächste Nähe erreicht, mitten in täglichen Angelegenheiten. Das gehört zu dem allgemeinen Umwandlungsprozess, dem Werke und Wesen im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit und der Vermarktung aller Verhältnisse ausgeliefert sind. Wenn sie früher erst auf der Stelle und in ihrer Einzigkeit wahrnehmbar waren, werden sie jetzt durch die Reproduktion praktisch überall zugänglich, überall sichtbar: wie Waren und auch in Form von Waren dringen sie in

²⁵ Benjamin (1991d: 482).

jeden beliebigen Kontext hinein. Das lässt ihre „Aura“ ins Wanken geraten. „Frei-lich *nur* diese“, präzisiert Benjamin, „was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache.“²⁶ Das ist der zentrale Verlust, den das allmähliche Auslöschen der Aura mit sich bringt. Eine „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“,²⁷ so definiert Benjamin bekanntlich das Aura-Phänomen. Diese immer vorhandene Ferne ist das, was den Leser und den Zuschauer in eine kontemplative, respektvolle Haltung versetzt, was ein Werk oder ein Wesen un-nahbar, wesentlich unberührbar macht und ihm seine moralisch und juristisch un-antastbare Integrität gewährt. Als Rezeptionsverhältnis betrachtet entspricht die Aura in der Tat dem, was wir unter *geistiger Autorität* verstehen. Das Fatale an dem modernen Aura-Verlust, der sonst nur ein historischer Wandel unter anderen wäre, besteht eben darin: Er manifestiert sich praktisch als jener Verlust an Auto-rität, den Hannah Arendt so genau als eine unserer dringendsten Fragen ins Auge fasst. Das, nichts Anderes, macht aus dem Verschwinden der Aura einen Ansatz-punkt, von dem man unbedingt ausgehen muss, ohne Aufschübe und Surrogate. Es bedeutet nicht, dass solche Erfahrungen sich nicht mehr entwickeln können. Darauf kann man aber in der Rezeption nicht mehr bauen. Je früher man auf eine Augenhöhe mit dieser Tatsache tritt, desto mehr steigt die Chance, damit etwas Produktives anzufangen. Das eben versucht Benjamin, indem er ohne nostalgi-sche Rückblicke die Aufmerksamkeit auf den Wandel der Erfahrungsart lenkt.

Folgenlose Kritik

Es gibt einen wesentlichen Grund, warum Benjamin dem Ausstellungswesen so viel Aufmerksamkeit schenkt: Darin lässt sich im realen Tempo die Entwicklung von Praktiken durchschauen, die auf Augenhöhe mit einem ausschlaggebenden Phänomen der modernen Gesellschaft umgehen. Dieses Phänomen hat nicht auf-gehört, uns aus der nächsten Nähe zu betreffen, und es hat schwere Folgen für das Theater, für die Kunst, für Denken und Erkennen im Allgemeinen, von der poli-tischen Praxis ganz zu schweigen. Wir könnten dies Phänomen als die gesell-schaftliche Neutralisierung des kritischen Bewusstseins bezeichnen.

Diese Lage findet in dem ersten Aphorismus von Benjamins „Einbahnstraße“ eine lapidare Formulierung:

Die Konstruktion des Lebens liegt im Augenblick weit mehr in der Gewalt von Fakten als von Überzeugungen. Und zwar von solchen Fakten, wie sie zur Grund-lage von Überzeugungen fast nie noch und nirgend geworden sind.²⁸

Diese ist nicht mehr die Zeit, wo Überzeugungen und Ideen, wo Umdenken, indi-viduelle Entscheidungen und Taten zu geschichtlichen Veränderungen führen können. Sie können wohl Katastrophen und Unglücke verursachen, der „Lauf der

²⁶ Ders., 477 (Kursivierung: M. M.).

²⁷ Ders., 479.

²⁸ Benjamin (1991e: 83).

Dinge“ wird aber nach zeitweiligen Unterbrechungen fortschreiten, dessen Richtung und Modus tatsächlich zu beeinflussen schaffen sie nicht. Die Gewalt der Fakten, nämlich der Strukturen, Infrastrukturen und Prozeduren hat immer schon jede Abweichung, jede Widerstandsinitiative assimiliert.

Damit hängt eine zweite Frage eng zusammen, die Benjamin ausführlich untersucht und die nichts von ihrer Aktualität eingebüßt hat: die Tatsache, dass sich unter den heutigen gesellschaftlichen Umständen kritisches Denken und ästhetische Sensibilität schwer entwickeln lassen. Die kontemplative Haltung, die Versenkung in sich selbst, die Einsamkeit, Voraussetzungen zur Entfaltung von kritischem Verstand und ästhetischer Sensibilität (damit meine ich ein Gespür für die wesentliche Funktion der Form auf alle Fronten, nicht nur in der Kunst), werden durch das Diktat der Eile und durch die allgemeine Überstimulierung verunmöglicht oder schwer entmutigt. Gelingt es einem auch, Konzentrationsfähigkeit, kritischem Verstand, ästhetisches Gefühl in dem Maße zu entwickeln, wie es in dem bürgerlichen Leben des 19. Jahrhunderts noch möglich war, gleicht das einem Wunder, dank einer Kombination von Privilegien und Ausnahmen von der gesellschaftlichen Norm. Kommt dieses Wunder oder dieser ethische Heroismus trotzdem zustande, entwickeln sich kritisches Denken und ästhetisches Gefühl in einzelnen Subjekten, bleiben sie als selbstgenügsame Zeitvertreibe der „Gewalt der Fakten“ gegenüber ohnmächtig: Darauf üben sie keine wirkliche Rückwirkung aus, sie haben nämlich keine *soziale Funktion*.

Eine räumliche Gewalt

Was Benjamin *Gewalt der Fakten* nennt, hat sozusagen immer schon die Räume eingerichtet und die Wege bestimmt, in denen und auf denen wir uns bewegen können. Das bedeutet, dass nur sie direkt auf unser Verhalten wirkt: Ihr ist man körperlich unmittelbar ausgesetzt, unsere Unterstützung, unsere Zustimmung, unser Verständnis braucht diese Gewalt nicht, um weiter zu wirken. Desto weniger wird sie durch unsere eventuelle Unstimmigkeit bedroht. Was man unter solchen gewaltigen Fakten denkt, erkennt, entscheidet, hat kaum beträchtliche Wirkungen auf seine eigenen veranlassten Verhaltensweisen. Dasselbe gilt für eventuell sporadisch abweichende Verhaltensweisen: Sie können kaum etwas ausrichten gegen die ‚Räume‘, die Strukturen, die Prozeduren, die uns schon lange systematisch zu anderen, ‚spontanen‘, bequemeren, funktionalen Verhaltensweisen drängen.

In diesem Zusammenhang ist der Bezug auf Raum und Verhalten keine bloße Metapher. Die *Gewalt der Fakten* funktioniert ebenso wie die Raumorganisation: Beide wirken sich direkt auf unser Verhalten und unsere Wahrnehmung aus, ohne unser Verständnis und unseren Willen zu beteiligen.

Das ist der Grund, warum Benjamin in seinem Kunstverkaufsatz die Architektur als die Kunstform darlegt, von der die moderne Kunstpraxis etwas lernen

sollte, um auf Augenhöhe mit den „Aufgaben“ umgehen zu können, die unsere Zeit an unser Wahrnehmungsvermögen stellt.

Ihre Rezeption braucht nicht über Aufmerksamkeit, Verständnis oder Kontemplation stattzufinden, sie hat im gewissen Sinne immer schon stattgefunden. Gerade wie die moderne *Gewalt der Fakten* wirken Architekturwerke direkt auf die Wahrnehmungsweise und auf das Verhalten der Menschen, die sich in ihnen und an ihnen entlang bewegen. Auch die ‚architektonischen Fakten‘ bestimmen unseren Gang, unsere Haltung, unsere Wege, während unsere Aufmerksamkeit oft auf Anderes gelenkt ist:

Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch. Es gibt von solcher Rezeption keinen Begriff, wenn man sie sich nach Art der gesammelten vorstellt, wie sie z. B. Reisenden vor berühmten Bauten geläufig ist. Es besteht nämlich auf der taktilen Seite keinerlei Gegenstück zu dem, was auf der Optischen die Kontemplation ist. Die taktile Rezeption erfolgt nicht sowohl auf dem Wege der Aufmerksamkeit als auf dem der Gewohnheit. Der Architektur gegenüber bestimmt diese letztere weitgehend sogar die optische Rezeption. Auch sie findet ursprünglich viel weniger in einem gespannten Aufmerken als in einem beiläufigen Bemerken statt.²⁹

Im Grunde funktioniert ihre Interaktion mit den Rezipierenden nicht anders als die moderne *Gewalt der Fakten*, die Durchsetzungskraft von Prozeduren und Prozessen, Strukturen und technischen Vermittlungen: indem Architekturwerke den gemeinsamen Raum umgestalten, wirken sie direkt auf menschliches Verhalten und Wahrnehmen, ohne auf Aufmerksamkeit, Bereitschaft, kritisches Bewusstsein der Einzelnen angewiesen zu sein. Selbstverständlich können sie auch kritisch und intellektuell wahrgenommen werden, sie müssen es aber nicht, damit sie überhaupt eine Wirkung haben.

Der kleine, nötige Schrecken

Benjamin erkennt im Ausstellungswesen Formen eines aktiven Umgangs mit dieser gesellschaftlichen Neutralisierung des kritischen Bewusstseins. Das betrifft Ausstellungspraktiken, die erst in einer beschränkten historischen Phase Konjunktur haben, ab Mitte des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts. Gewiss wirken die Weltausstellungen wie eine „hohe Schule, in der die vom Konsum abgedrängten Massen die Einfühlung in den Tauschwert lernten. ‚Alles ansehen, nichts anfassen‘.“³⁰ Es ist aber auch die Zeit, in der sich eine Vergnügungsindustrie entwickelt, die „die Spielarten des reaktiven Verhaltens der Massen“ verfeinert und vervielfacht. „Sie rüstet sie damit für die Bearbeitung durch die Reklame zu“. Die Verbindung dieser Industrie mit den Weltausstellungen ist also wohlbegründet.“³¹

²⁹ Benjamin (1991d: 465-466).

³⁰ Benjamin (1991c: 267).

³¹ Ebd.

Während heute die Ausstellungstheorie und -praxis gern aufs Theater zurückgreift, um das Verhältnis zwischen Gegenstand und Zuschauer zu dramatisieren, wird hier eine historisch begrenzte, ganz kurzlebige Ausstellungspraxis als Bezugspunkt genommen, bei der eine Rezeptionsweise zustande kommt, die nicht mehr in dem intellektuellen Lernen und dem optischen und meditativen Betrachten ihren Schwerpunkt hat.

Benjamin besucht verschiedene Ausstellungen der Zeit, u. a. den Jahrmarkt des Essens 1928 oder die Ausstellung „Gesunde Nerven“ im Gesundheitshaus Kreuzberg 1930. Er merkt, wie die Veranstalter die „Ausstellungstechnik“, nämlich der Veranschaulichung, meistern (er nennt diese Technik auch „echte Darstellung“³²). Diese Technik gehe ernst mit der Tatsache um: Die Masse kann

nicht ‚belehrt‘ werden. Sie kann Wissen nur mit dem kleinen Schock in sich aufnehmen, der das Erlebte im Innern festnagelt. Ihre Bildung ist eine Folge von Katastrophen, die sie auf Rummelplätzen und Jahrmärkten in verdunkelten Zelten erleben.³³

Das Genie einer gelingenden Ausstellungstechnik bestehe deswegen darin, „die traumatische Energie, den kleinen spezifischen Schrecken derart aus den Dingen herauszuholen.“³⁴ Ohne das moderne kritische, abwehrende Bewusstsein zu umgehen, geht es nicht. Benjamin hat bekanntlich mehrmals hervorgehoben, wie das vorwegnehmende Bewusstsein gerade als Abwehrstrategie gegen das massive Schock-Erlebnis entsteht, dem man in dem modernen Leben ausgesetzt wird. Da wird das kritische Bewusstsein selbst zum Teil des Problems, indem es jeden Zerreißpunkt vorwegnimmt und gegen alles absperrt, was in unsere übliche Wahrnehmungs- und Verhaltensweise konkret eingreifen könnte. Von George Simmel über Walter Benjamin bis Günther Anders wurde das Phänomen im Lauf des letzten Jahrhunderts aus verschiedenen Augenwinkeln beleuchtet. Ein solches Bewusstsein, so gewappnet gegen das kleinste Trauma, ist weniger eine Ressource als das größte Hindernis für Veränderungen. Jede Kunstpraxis sollte es ernstnehmen: Sowohl die Umsetzung von Veränderungen als auch das Verändert-Sein fallen unter solchen Umständen schwerer denn je.

Nicht nur ist heute die „Gewalt der Fakten“ so waltend, dass Ideenveränderungen, Initiativen und kritische Akte jeder Art auf der Stelle in sich zusammensinken. Dazu kommt auch dies ständig defensiv eingesetzte Bewusstsein, das alles Unerhörte schnell verdaut und ins Bekannte zurückübersetzt. Es lohnt sich deswegen weniger denn je, Verstand, Aufmerksamkeit und Kontemplation direkt und hauptsächlich in Anspruch zu nehmen. Darauf im Gegenteil besser nicht zu bauen, empfiehlt Benjamin schon fast vor einem Jahrhundert. Es gilt,

³² Benjamin (1991f: 559).

³³ Benjamin (1991e: 528).

³⁴ Ebd.

die kontemplative Haltung, das unbeteiligte und schnöde Mustern zu verlegen. Darum keine Schau ohne Karussells, Schießbuden, Muskelmesser, ohne Liebesthermometer, Kartenlegerinnen, Lotterien. Wer als Gaffer gekommen ist, soll nach Hause gehen als einer, der mitmachte – das ist der kategorische Imperativ des Jahrmarkts.³⁵

Nicht so sehr durch ihre Dioramen, Transparente und Verwandlungsbilder, die übrigens mit den primitivsten Mitteln gemacht sind, sondern durch dieses In-Aktion-Versetzen des Besuchers kommt der Charakter dieser Ausstellung zustande.

So liest man es in einigen Notizen, die Benjamin über ein zusammen mit Ernst Bloch und Alfred Sohn-Rethel geführtes Gespräch (10. Oktober 1928) niederschreibt. In Frage steht der Kern der Ausstellungspraxis oder „echten Darstellung“, wie Benjamin sie nennt, nämlich das „Veranschaulichungsproblem“³⁶. Jede Veranschaulichungstechnik, die ernst mit dem Phänomen unseres zerstreuten und zugleich abwehrenden Bewusstseins umgeht, muss die Kontemplation zurückdrängen. Es gilt, „Besucher in die Schau hineinzumontieren.“³⁷ Das kann keineswegs stattfinden, wenn das Optische sich nicht „in Schranken“ hält: „Verdummend würde jede Anschauung wirken, der das Moment der Überraschung fehlt und der kleine Schock, der mit ihr aus den Dingen springt.“³⁸ Es kommt denn nicht auf „Abbildung“ an, sondern auf „Aktualisierung des Raumes oder der Zeit, in der das [ausgestellte] Ding funktioniert.“³⁹ Die Praxis des Ausstellens hat in erster Linie gerade mit dieser räumlichen und zeitlichen Aktualisierung zu tun.

Nicht gelehrter sollen sie [die Besucher] die Ausstellung verlassen, sondern gewitzter. Die Aufgabe der echten, wirksamen Darstellung ist geradezu, das Wissen aus den Schranken des Faches zu lösen und praktisch zu machen.⁴⁰

Die lange Agonie von Kultwerten und Bannräumen

In diesen Bemerkungen Benjamins zu einer gewissen Praxis des Ausstellens taucht ein Element auf, das jedes sonst allzu leichte Missverständnis der Ausstellbarkeit als bloßer Sichtbarkeit abwendet. Zu einer solchen Verwechslung ist man oft verführt, wenn die Rede von Benjamins Ausstellungswert ist. Der Akzent fällt in solchen Fällen auf die durch technische Produktion und Reproduktion gesteigerte Sichtbarkeit und auf den Tauschwert der Ware, dem dieser enigmatische Wert irgendwie zu entsprechen scheint. Damit hat Benjamins Begriff zwar etwas zu tun, darauf lässt er sich aber keineswegs reduzieren. So versteht etwa Agamben den Ausstellungswert, als er in unserer Zeit eine allgemeine „Musealisierung“⁴¹ von Dingen, Tätigkeiten, Lebensweisen erkennt, wo Debord vom allgemeinen

³⁵ Benjamin (1991f: 559).

³⁶ Benjamin (1991h: 416).

³⁷ Benjamin (1991f: 560).

³⁸ Ders., 561.

³⁹ Benjamin (1991h: 416).

⁴⁰ Benjamin (1991f: 559).

⁴¹ Agamben (2005: 104-105).

„Spektakel“ und Benjamin von „Ästhetisierung der Politik“ sprachen: Wert und Funktion jedes Dings und Phänomens bestehen jetzt nur in der Tatsache, dass sie jedem Gebrauch, selbst dem kultischen, entzogen und bloß zur Schau gestellt werden. Aus einer solchen Perspektive wird der Ausstellungswert kurz und gut mit dem Warenwert oder mit einem reinen ästhetischen Wert identifiziert.⁴²

Bemerkenswert ist es aber, dass Benjamin selbst von dieser ‚Verwechslung‘ wie von einer Zwischenphase spricht,⁴³ in der wir im Grunde immer noch stecken: Bevor ein Ausstellungswert in der Produktion und Rezeption von Werken wirklich ausschlaggebend werden kann, tritt historisch eine Phase auf, wo die Kunst sich von ihrer Unterstützungsfunktion der Religion gegenüber emanzipiert und selbstständig auftritt. Da lässt es sich von einer „reinen Kunst“ reden, da tritt eine Art „Theologie der Kunst“ auf, die Ideologie des « l’art pour l’art ». ⁴⁴ Zu dieser Zeit gibt es zwar keine Verbindung mehr zu einem expliziten Kultus, Sichtbarkeit und Ausstellbarkeit des Kunstwerks werden zentral. Ihre Rezeption aber wird immer noch durch die Kultusform geprägt. Nur ist jetzt die Kunst selbst der Gegenstand des Kultus.

Das Abhandenkommen von Aura und Autorität ist also kein schlichter Vorgang. Es passiert nicht auf einmal, und spielt sich eher wie eine langsame Agonie ab. Es ist zur Zeit Benjamins schon im vollen Gange, ist aber heute noch nicht wirklich zu Ende. Es wäre deswegen ein Irrtum, die von Benjamin beschriebene Dialektik zwischen Kultwert und Ausstellungswert als eine naturwissenschaftliche Notwendigkeit zu nehmen.

Wir stecken noch mitten in einer Zwischenphase, aus der es nicht unbedingt, sicher nicht von selbst einen Ausgang geben wird. Wir bleiben an eine Kunstauffassung und an eine Rezeptionsweise sozusagen angeklammert, die ständig im Begriff ist, unterzugehen, und noch auf Kultwert und auf Autorität setzt. Wir streben immer noch nach Kunst- und Rezeptionsformen, die uns jeden Tag vor Augen stellen, wieviel sie an „sozialer Funktion“, wie Benjamin schreibt, eingebüßt haben, d. h. wie wenig sie in unsere Verhältnisse eingreifen können.

In seinem Kunstverkaufsatz, und nicht nur da, betont Benjamin aber einen anderen Aspekt des Ausstellens und der Ausstellbarkeit, der weniger mit *Zur-Schau-Stellen* als mit *Aussetzen* zu tun hat.⁴⁵ Der Akzent liegt nämlich auf dem Punkt, wo ein höchstes Maß an Sichtbarkeit in eine unumgehbare Anwesenheit eskaliert,

⁴² Vgl. z. B. Schweppenhäuser (2019); Montinelli / Palma (2018); Käuser (2020); Ophälders (2017).

⁴³ Benjamin (1991d: 480-482).

⁴⁴ Ders., 481.

⁴⁵ Wo ausgestellt wird, wird immer gezeigt, zur Schau gestellt, wo gezeigt wird, wird aber nicht immer ausgestellt. Das ist die Komponente, die am meisten auffällt, an die man fast exklusiv denkt, wenn davon die Rede ist. Intuitiv impliziert das Ausstellen aber zusätzlich auch eine räumliche, taktile Komponente, die es schon in die Nähe des *aussetzen* rückt. Darauf wird in Studien zum Ausstellungswesen im musealen Sinne oft Bezug genommen. Vgl. z. B. Hanak-Lettner (2014); von Bismarck (2016); Busch / Meltzer / von Oppeln (2016), Tatari (2017).

wo die optische Exponierung schon in eine räumliche Unvermeidbarkeit umschlägt – da tritt etwas aus der damaligen unberührbaren Ferne in eine drängende Nähe, der sich kaum ausweichen lässt.

Ausstellen, intensiv

Ausstellen, so wie Benjamin es in seinem Kunstverkaufsatz einsetzt, weist eine dreifache Intensität auf, die auch historisch nachvollziehbar ist: Zunächst erscheint es, wie wir es normalerweise kennen, als ein Sichtbar-werden-Lassen, das zeigt, was früher verborgen oder dem Blick aus kultischen Gründen eher vorenthalten wurde. So wird das Kunstwerk sichtbarer als früher, je nachdem, ob es sich von einer allzu engen Angewiesenheit auf religiöse Räume und Zusammenhänge ablöst. Der zweite Grad von Ausstellen erweist sich vor allem in der modernen Zeit, als die technische Reproduktion die Chancen steigert, dass Produkte jeder Art die ganze Zeit möglichst viele erreichen, und zwar genau dort, wo sie sich befinden. Dieses technisierte Ausstellen löst also Kunst-, aber auch Denkwerke (etwa Vorträge, Vorlesungen, allerlei Debatten) von einem ihnen eigenen Zeitraum ab, der im Grunde ihre Aura ausmacht. Sie werden dadurch immer mehr gleichsam zu jeder Zeit an jedem Ort disponibel, sie fügen sich in jede Situation ein, ohne einen eigenen Rezeptionskontext herstellen zu müssen. So etwas kennen wir wohl vom Phänomen der Ware. Schon Marx hatte ihren Hauptzug gerade darin erkannt: Von jedem konkreten Produktionszusammenhang ohne Spuren losgebunden, dringt die Ware undifferenziert in jeden Kontext ein. Durch Technik und Markt nimmt das moderne Ausstellen diesen invasiven Charakter an, der die Ware prägt. Das vergisst man allzu oft bei den Klagen über die allgemeine Kommodifizierung, die Kunst und Denken nicht ausspart, die aber nicht unbedingt nur Verarmung und Banalisierung bedeuten muss, vorausgesetzt, dass Kunst- und Denkwerke schon an sich selbst jenen räumlich *invasiven* Charakter aufweisen können. Da tritt eine dritte Stufe in der Praxis des Ausstellens auf, auf die Benjamin uns aufmerksam macht. Auf dieser Ebene wird der ‚invasive‘ Charakter ernst genommen: Man überlässt ihn nicht der technischen Reproduktion, den Mitteln der Massenverteilung, stattdessen übernimmt man die Verantwortung dafür schon beim Schaffen der Werke. Dadurch intensiviert sich der Ausstellungswert. Er hat nicht mehr nur mit Sichtbarkeit und einer extensiven Zerstreuung zu tun, indem Werke möglichst oft an möglichst vielen Orten möglichst viele in ihren jeweiligen Lebensumständen erreichen. Wo das Ausstellen sich intensiviert, wird aus einer Frage des empirischen Raums (wo man sich befindet) eine Frage des historischen Raums (welchen Kraftfeldern man ausgeliefert ist und wo man in sie als Kraft seinerseits eindringen kann). Als allgemeine Erscheinung kennen wir diese Stufe des Ausstellens kaum noch, da tasten diese Bemerkungen blindlings herum und bleiben auf Abstraktheit angewiesen. Vereinzelt ist sie aber in bestimmten Werken aufzuspüren, die schon auf diese Weise konzipiert wurden. Benjamin erkannte diesen Ausstel-

lungswert z. B. schon bei Baudelaires Schreibweise wie auch in dem „Ausstellungsraum“ des Theaters Brechts. Wo sie intensiv ausgestellt sind, greifen Werke in unser Verhältnis zum historischen Raum ein, ebenso wie sie sich unserem Eingriff darbieten, oder besser, sie sind zu einem solchen Eingriff schon veranlagt.

Ausstellungswert bei Brecht

Interessanterweise erscheint der Begriff ‚Ausstellungswert‘ auch in einer fragmentarischen Notiz Brechts aus seinen „Schriften zum Theater“. Während Benjamin an den verschiedenen Fassungen seines Aufsatzes zum Kunstwerk arbeitete, hatten die beiden Gelegenheit, miteinander über den Fragenzusammenhang zu sprechen. Wer zuerst das Wort in Kurs bringt, ob Benjamin, ob Brecht oder irgendein anderer Autor der Zeit, lässt sich, soweit ich weiß, nicht genau feststellen. Das ist aber an sich nicht so bedeutend. Brecht listet diesen besonderen Wert in einer Reihe möglicher Effekte auf, die der Bühnenbildner, vermutlich nicht er allein, beachten und voneinander unterscheiden muss:

Schema der Wirkungsquanten

Es erleichtert die Musterung des Gemachten, wenn der Bühnenbauer sich eine kleine Tabelle der möglichen Wirkungen anlegt und für jede Szene jedes Stückes die Wirkungsquanten einzeichnet.

Wirkungen können sein:

Gesellschaftliche Merkmale

Geschichtliche Merkmale

Verfremdungseffekte

Ästhetische Effekte

Poetische Effekte

Technische Neuerungen

Traditionseffekte

Illusionszerstörung

Ausstellungswerte.

(Fragmentarisch)⁴⁶

So knapp diese fragmentarische Notiz auch ist, daraus lässt sich wenigstens eines lernen: Was immer Brecht unter Ausstellungswert verstehen mag, unterscheidet er dessen Wirkung sowohl von der bloßen Illusionszerstörung wie vom Verfremdungseffekt.

Einmal bemerkt Brecht, dass Schauplätze etwa ab der Goethe-Zeit aufgehört hätten, „theatralische Ausstellungen“⁴⁷ zu sein, d. h. Orte, wo Raum, Dinge und Vorgänge des Theaters als künstliche Mittel, als das, was sie sind, ausgestellt werden. Die Optimierung des Illusionismus der Natürlichkeit auf der Bühne habe eine radikale Veränderung in der Rezeptionsweise verursacht. Jetzt könne man sich einen Shakespeare auf der Bühne zumuten, ihn einfach „miterleben“, sich durch

⁴⁶ Brecht (1967b: 467).

⁴⁷ Brecht (1967c: 250).

den Fluss der Vorgänge und den Schwung der Emotionen transportieren lassen, ohne auf die eigene Einbildungskraft und Intuition zugreifen zu müssen⁴⁸. So beginnt eine konsumierende Rezeptionsweise, die inzwischen Standard geworden ist, nicht nur im Theater. Von allen Ebenen werden uns mehr oder weniger raffinierte, komplexe Bilder und Vorstellungen aufgetischt, in die man sich aber wie jene Zuschauer einer naturalistischen Bühne, wie Brecht sagt, nur „einfügen“, die man nur „miterleben kann“,⁴⁹ selbst wenn sie auf das Wiedererwecken unseres kritischen Gefühls zielen.

Wenn Brecht auf die Ausstellung des Theaters als „Wiederherstellung der Realität des Theaters als Theater“⁵⁰ beharrt, tut er das nicht, um mit dem Schein zu kokettieren. Vor jeder Verwechslung des epischen Theaters mit Formen der romantisch selbst-reflektierenden Bühne warnt schon Benjamin ausdrücklich. So verstanden, würde dies Theater nur eine generische Anschauung vermitteln, so etwas wie ‚alles ist nur Schein und Gesichtspunkt‘ und ähnliche universelle Fluchtpunkte, die in jeder Situation gelten können, weil sie jede konkrete Situation auslassen (sie weisen ‚im Grunde nur die philosophische Informiertheit des Autors aus, dem beim Stückeschreiben immer gegenwärtig bleibt: Die Welt mag am Ende wohl auch ein Theater sein“⁵¹).

Dagegen werden Theatermittel auf dieser Bühne als solche ausgestellt, um die moderne, bloß *miterlebende* Rezeptionsweise zu verunmöglichen. Künstlerische Formen sind hier nicht darauf ausgerichtet, in der Phantasie und im Denken bewohnbare Welten zu schaffen. Theater wird ausgestellt, die Illusion eines anderen Raums systematisch zerstört, ja nicht einmal beschworen, einfach weil der Zuschauer Theatermitteln als technischen Apparaten ausgesetzt wird, durch die er seinen eigenen historischen Raum anders erfahren kann. Eine Präzisierung tut not, was dies generische „Anders-Erfahren“ betrifft: Es geht nicht darum, die Perspektive zu erweitern, das Bewusstsein zu ändern, mehr zu „erleben“, was eine beliebige Droge wahrscheinlich besser als die Kunst bewirken kann. Es gilt, Zuschauer ihrem eigenen zeitgeschichtlichen Raum genau dort auszusetzen, wo er sie drückt und wo sie dem Lauf der Dinge *dazwischenkommen* können.

Theater als ‚Massenkunst‘

Theater ist natürlich keine Massenerscheinung, wenigstens in dem Ausmaß, in dem moderne Produktions- und Reproduktionstechniken es sind. Es sei denn, man versteht ganz allgemein unter ‚Masse‘ – in Anlehnung an die ursprüngliche Definition von Gustav Le Bon – mehr oder weniger viele Einzelne, die an etwas Gemeinsamem beteiligt sind. In diesem Sinne gab es zumindest einmal ein Theater,

⁴⁸ Ders., 251.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Benjamin (1991i: 538).

das tatsächlich ein Massenpublikum hatte: Im attischen Griechenland verzeichnete jede Aufführung im Durchschnitt fünfzehn tausend Zuschauende⁵², mehr als jede spätere ‚goldene Zeit‘ des Theaters, geschweige denn heute. Nun, unsere vage Vorstellung von ‚Masse‘ lässt sich auf eine nützliche Weise aktualisieren, wenn wir Benjamins Bemerkungen folgend ein Phänomen erst als „massenweise“ im modernen, technischen Sinne betrachten, wenn immer mehr Individuen ihm schon dort ausgesetzt sind, wo sie sich gerade befinden. Sie müssen sich nicht zur gleichen Zeit am gleichen Ort zusammenfinden, diese neue Masse entsteht ohne Gleichzeitigkeit und räumliche Konzentration. Mit den modernen Techniken ist das die Regel: indem Photographie, Radio, Film, und heute natürlich das Web uns ständig in unserem jeweiligen Kontext erreichen, wenden sie sich an zeitlich und räumlich verstreute Massen, die sie selbst entstehen lassen.

Im Vergleich zu dieser modernen Erfahrung des potentiellen allgegenwärtigen Ausgesetzt-Seins bleibt Theater freilich eine absolut traditionelle Kunsttechnik: in der Terminologie Benjamins, eine Kunst, in der „Kultwert“ jeden möglichen „Ausstellungswert“ zu überwiegen scheint.

Im Vergleich zu anderen traditionellen Künsten hat Theater jedoch, wenigstens als Wanderbühne oder anlässlich Gastspielreisen, immerhin den höchsten Ausstellungswert aufgewiesen. Nicht nur in dem extensiven Sinne, dass es von Ort zu Ort auf der Suche nach Publikum reist, so dass es bis zu einem gewissen Punkt Zuschauende tatsächlich dort erreicht, wo sie leben. Sein Ausstellungswert weist schon eine intensive Qualität auf: Im Grunde ist die Gepflogenheit, und die Notwendigkeit, Bühnenadaptationen bereitzustellen, je nach dem jeweiligen Publikum und Kontext vor dem und in dem man auftritt, schon eine gesteigerte Form von Ausstellbarkeit. Die Idee des unantastbaren Kunstwerks, bzw. Textes, kann da theoretisch noch vorherrschend sein, praktisch hält sie aber kaum mehr durch. Auf der Bühne drängen schon materielle Gründe dazu, jede Vorstellung von der Heiligkeit des Werkes zu opfern, um einen Kontakt mit dem Publikum herzustellen. Wobei eine gelungene Kontaktaufnahme noch nicht Erfolg gleicht. Die Art und Weise, in der der Eingriff in den jeweiligen Kontext geschieht, muss nicht unbedingt das Publikum schmeicheln. Tatsache ist aber, wie Schauspielende gut und Zuschauende nicht weniger gut wissen: fällt dieser elementare Kontakt aus, findet einfach kein Theater statt. Im Grunde hängt jene Erfahrung davon ab, die Alain Badiou einmal als typisch fürs Theater erkennt, die Tatsache, dass es schon in den ersten Minuten klar wird, ob Theater stattfindet oder gar nicht.⁵³ Ob die Aufführung gefällt oder nicht, ist erst eine weitere Frage.

Von allen traditionellen Kunstformen, die im Wesentlichen um das Modell des Kulterlebnisses kreisen, scheint Theater deswegen die Einzige zu sein, die ursprünglich auf eine gewisse Ausstellbarkeit spontan setzen muss.

⁵² Vgl. Arnott (2002: 60) und Sokolicek / Gebhard / Frederiksen (2015: 71).

⁵³ Vgl. dazu Badiou / Truong (2013).

In Benjamins Aufsatz über das Kunstwerk wird das jedoch nicht erwähnt. Vielmehr liegt die Betonung auf einem drastischen Gegensatz zwischen Theater und Film bzw. als traditioneller und moderner Kunsttechnik und folglich auf der zentralen Bedeutung der Aura in der Theatererfahrung. Kein Wort fällt über moderne Theaterformen, über die Frage, ob sich da das Verhältnis von kulturellem Wert und Ausstellungswert verändert. Auch nicht von Brechts Neuartigkeit, obwohl Benjamin in seiner Schrift über das epische Theater die epische Bühne als Eröffnung eines Ausstellungsraums anerkennt, der den traditionellen Bannraum der Bühne unterbricht. Praktische Gründe müssen eine Rolle gespielt haben. Zunächst einmal die Notwendigkeit, den Fragenszusammenhang und die Grundbegriffe so klar wie möglich zu erläutern.

Dazu auch das ausdrückliche Veto seitens Adornos und Horkheimers, keinen Bezug auf Brechts Theorisieren zu nehmen. In anderen Schriften zu Brecht geht aber Benjamin direkt auf dies ‚neue Theater im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit‘ ein. An Brecht interessiert ihn, wie es ihm gelungen ist, auf keine aussichtslose Konkurrenz mit den modernen Techniken einzugehen, ohne dabei den Anschluss an die Zeit zu verpassen. Brecht habe auf die physiologische technische Schwäche des Theaters gewettet, auf den ‚Einsatz von lebendigen Mitteln‘, aber nicht auf jene in den ersten Absätzen erwähnte ‚rückschrittliche‘ Art, an der so viel Theaterwesen der Zeit haftet und die sich bis heute fortsetzt: indem ein Ritus des Menschlichen, des mächtigen oder wenigstens innerlich freien Individuums noch einmal zelebriert wird. Es gebe auch eine weitere, ‚progressive‘ Art, in den technischen Anachronismus des Theaters zu investieren, und das scheint damals der Weg Brechts gewesen zu sein. Genauer betrachtet, weicht dieser Weg aber auch von jenem ‚Prinzip der Ausstellung‘ einer ‚reinen Körperlichkeit‘ ab, um das sich so viel modernes und zeitgenössisches Theater dreht. Von einer ‚Aura der körperlichen Präsenz‘ kann es in der Tat für Brechts Theater gar nicht die Rede sein.

Die „exponiertere“ Technik

In seinem zwischen 1931 und 1932 gehaltenen Rundfunkvortrag ‚Theater und Rundfunk‘ bezeichnet Benjamin das Radio ‚im Verhältnis zum Theater nicht nur [als] die neuere Technik, sondern zugleich [als] die exponiertere‘.⁵⁴ Was er damit meint, klärt er selbst in den darauffolgenden Sätzen. Natürlich ergreift der Rundfunk breitere Massen, das ist was uns unter ‚Exponierung‘ zunächst in den Sinn kommt und das nennt Benjamin auch. Erstens nennt er aber die Tatsache, dass das Radio im Unterschied zum Theater selbstverständlich noch keine klassische Epoche hinter sich haben kann. Keine Tradition und keine Gewohnheit, kein selbstverständliches ‚das ist Radio – das ist kein Radio‘ stehen Initiative und Experimentiermut im Weg. Dazu auch keine Vorstellung von Radio als Kunst – was ein

⁵⁴ Benjamin (1991a: 774).

lockeres Verhältnis zu unserer gewöhnlichen Idee von Kunst, sogar eine Exploration und eine Ausdehnung dieser Vorstellung möglich macht. Das macht den Rundfunk in einem räumlich intensiveren Sinne exponierter: Nicht nur gelangt er virtuell überall hin, er ist auch bisher unerhörten Gebrauchsvorschlägen unbefangener ausgesetzt. Als letzter, aber nicht zuletzt kommt der wichtigste Sinn, in dem das Radio exponierter als das Theater sei: „endlich und vor allem sind die materiellen Elemente, auf welchen seine Apparatur und die geistigen, auf welchen seine Darbietungen beruhen, im Interesse der Hörer aufs engste verbunden.“⁵⁵ So bündig diese Bemerkung auch ist, lässt sich ihr Sinn wohl ahnen: Technik und intellektuelle Leistung arbeiten im Radio eng zusammen, um bei dem Hörer anzukommen. Es lohnt sich den Ausdruck „im Interesse des Hörers“ zuerst ganz allgemein zu verstehen. Gemeint ist noch nicht das Interesse oder der Geschmack der Hörer, eher die bloße Rezipierbarkeit des Vorgetragenen. Beim Produzieren eines Radioprogramms muss zuerst das beachtet werden: dass Hörer, die nur hören und nicht auch zuschauen können, nicht überfordert werden. „Vor allem“⁵⁶ in diesem Sinne ist also das Radio exponierter als das Theater: dem Empfangenden exponierter. Nicht die Erwartungen des Hörers spielen hier eine mitgestaltende Rolle, einfach die Tatsache, dass es hier alles übers Hören geht. Nicht anders passiert es bei den Dreh- und Cut-Arbeiten im Film: da wird schon sozusagen vor dem Auge des potentiellen Zuschauers gefilmt, die einzige sowohl wie die gesamte Bildsequenz muss man nicht durchschauen oder mögen, man muss sie aber mindestens nachvollziehen können. Es wird nämlich schon beim Produzieren das testende Auge eines Zuschauenden, das testende Ohr eines Hörenden, vorausgesetzt (Benjamin betont diesen Aspekt in seinem Kunstwerk-Aufsatz, was den Film angeht). Getestet wird die Nachvollziehbarkeit. Diese elementare Kontaktaufnahme mit dem Standpunkt des Rezipierenden ist sicher keine exklusive der modernen Produktions- und Reproduktionstechniken, sie findet in der Kunst mehr oder weniger immer statt, davon geht das Theater im Grunde immer schon aus: Wie oben gesehen, egal ob eine Aufführung gefällt oder nicht, sie muss bei den Zuschauern in der Zeit des Zuschauens ‚ankommen‘. Der ‚Kontakt‘, ein ‚Click‘, ein Kommunikationskanal muss auf der Stelle eingerichtet werden, denn es gibt keine andere Gelegenheit zur Auseinandersetzung, es sei denn in der Erinnerung. Der Unterschied liegt jetzt darin, dass dieser Aspekt bei den modernen Mitteln in den Vordergrund rückt und unübersehbar wird: Er wird zu einer technischen Frage schlechthin, während er früher eher eine Frage von Stil und Willkür war. In dieser technischen Nachvollziehbarkeit bestehen die „materiellen Elemente, auf welchen [die] Apparatur“ des Rundfunks beruht. Das fördert „die geistigen Elemente, auf welchen seine Darbietungen beruhen“,⁵⁷ sozusagen eine Rezipierbarkeit zweiten Grades zu erzielen: im Grunde entspricht das jener „Aktualisierung des Raums und der Zeit“, in der etwas dargeboten wird, und die Benjamin u. a. in einer gewissen

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd.

damaligen Ausstellungspraxis erkennt. Sollten sich die neueren technischen Mittel um diese zweifache, sowohl technische wie zeiträumliche Rezipierbarkeit kümmern, würden sie trotz aller körperlichen Distanz eine räumliche nächste Nähe erschaffen: eine Invasion in die Lebenssphäre der vielen verstreuten Einzelnen, wie sie die traditionellen Künste kaum so wirkungsvoll umsetzen können.

„Exponierung des Anwesenden“

Die überlegene Exponiertheit des Radios im Vergleich zum Theater geht also weit über eine Zahlfrage hinaus. Dem gegenüber könne das Theater nach Benjamin nur eines in die Waagschale werfen: seine alte Chance, *live* „Exponierung des Anwesenden“ zu sein. Genau darauf beharre Brecht, aber auf eine unerhörte Art. Brecht setze sich nicht mit dem Menschlichen im Allgemeinen, sondern mit einem ganz bestimmten geschichtlichen Anwesenden auseinander. Es ist diese anwesende Gegenwart, es sind diese jetzt vorhandenen Körper, die ihn interessieren, sowohl auf der Bühne wie im Zuschauerraum und nicht zuletzt auf der Straße. Wobei ‚Jetzt‘ hier sowohl die Theatersituation wie die Jetztzeit aussagt. Mit Benjamins Wörtern: „diesen durch seine Technik kaltgestellten Menschen in einer kalten Gesellschaft“.⁵⁸ Es geht diesmal nicht um die universelle menschliche Unzulänglichkeit, die oft Gegenstand des Trauerspiels und früher, obgleich anders, auch Gegenstand der Tragödie gewesen ist. Es geht jetzt um eine eigentümliche, historisch bewirkte Ohnmacht.

An diesem Anwesenden, an diesen kaltgestellten Körper, den eigenen eingeschlossen, soll das Interesse der Zuschauenden erweckt werden. Der Punkt ist aber, was für ein Interesse. Da kommt das Exponieren in Frage. Es ist eine verstümmelte Körperlichkeit, mit der Brechts Theater sich auseinandersetzt, Menschen ohne Aura, im Grunde unser abgestumpftes Eingriffsvermögen: Das wird weder retuschiert noch einfach vor Augen gestellt. Das Vorhandene, auf das wir jetzt reduziert sind, wird nicht als Bild oder Wissen geliefert, eher als Mittel eingesetzt. Etwas wird so überreicht, damit man etwas damit anfangen kann oder muss, anstatt darüber hinweg über auserlebte Ideale von Körper und Würde zu phantasieren oder zu klagen. Auch in diesem Sinne wird das jetzt Anwesende exponiert: wie man unzulängliche Werkzeuge zur Verfügung stellt, die jetzt aber die einzigen vorhandenen sind. Um bloße Darstellung geht es nicht mehr, insofern nicht einfach gezeigt wird, wie die Dinge liegen. Eher wird nach der Stelle gesucht, von der aus wir die so und so liegenden Dinge in Bewegung setzen können.

Der Schauspieler, wie Brecht ihn sich vorstellt, stellt keinen Menschen dar, genauso wenig wie in seinen Texten Figuren Menschen *bedeuten*. Auf der Bühne wird eher aus Gesten und Tönen ein „Phantom“ (das Wort stammt von Benjamin)⁵⁹ montiert, das wie die Phantome in der medizinischen Übung und in Kfz-

⁵⁸ Ders., 775.

⁵⁹ Benjamin (1991j: 663).

Tests Denkhaltungen und Verhaltensweisen in bestimmten Zusammenhängen auf die Zerreißprobe stellen soll. Was auf der Bühne passiert, funktioniert weniger als ein Bild als wie ein Dispositiv,⁶⁰ oder wie Benjamin und Brecht oft sagen, wie ein „Apparat“, dem die Wahrnehmungs- und Denkweise der Zuschauer exponiert werden sollen. Das Menschliche steht da weniger sozusagen vor aller Augen ‚im Bild‘ als unsichtbar, aber wohl wahrnehmbar in der Art und Weise, mit der man auf und abseits der Bühne mit den „Apparaten“ umgeht. Es ist keine Erledigung des Menschen: vielmehr ist es der Versuch, ihn hundertprozentig einzusetzen, sei es auch dieser kaltgestellte Mensch in dieser kalten Gesellschaft, anstatt ihn bloß darzustellen und zu betrachten. Brechts Theater ist in diesem Sinne schon ein Theater, das auf die Aura nicht mehr baut. Weder auf die Aura seiner Kunst noch auf diejenige seiner darstellenden und dargestellten Menschen. Es verzichtet nämlich auf jede leichte Vermenschlichung von allzu unmenschlichen Zeiten: keine nostalgischen Darstellungen des alten Menschenbilds, keine bloße Zurschaustellung der modernen, durch Technik belagerten Körperlichkeit. Aber auch: keine billige Humanisierung der Technik oder umgekehrt.

Von Menschenaura zu einer menschlichen Praxis

Zu einem zeitgeschichtlichen Augenblick, wo das menschliche Handeln immer wirkungsloser wird, wo Tat und Willen von Subjekten höchstens Symptome sind, wo eine „Gewalt der Fakten“ jede Initiative und Ideenvernderung immer schon vorweggenommen hat, versucht Brechts Theater, „was in der Aristotelischen Dramaturgie ‚Handeln‘ genannt wird“, zu „konstruieren“.⁶¹ Das sieht Benjamin noch einmal ganz genau ein: Was auf der vormodernen Bühne noch auf eine spontane und subjektive Weise geschah, dem Handeln im empirischen Alltag entsprechend, muss jetzt auch produziert werden. Brechts Theater insgesamt geht zwar auf keine Konkurrenz mit den modernen Techniken ein, weil er sich auf eine radikalere Weise mit ihnen auseinandersetzt: Es versucht, die „Montage“ aus einer technischen Tatsache in ein „menschliches Geschehen“⁶² zurück zu verwandeln. Diese Bemerkung Benjamins verdient ganz genau in all ihren Implikationen verstanden zu werden. Sie legt den Akzent auf die entscheidende Leistung dieses Theaters. „Willen“ und „Mut“, Idee und kritischer Sinn, die Grundsteine des menschlichen Handelns nach der abendländischen Tradition, können jetzt kaum auf irgendeine Wirkung hoffen. Brecht setzt sich ernst mit diesem kaltgestellten Menschen in einem kaltgestellten Zusammenhang auseinander, mit dem Menschen als „fünfte[m] Rad“ seiner Technik: Es sind jetzt andere Elemente, auf denen in einem äußerst technisch und bürokratisch durchmittelten Kontext gebaut werden muss, um ein

⁶⁰ Vgl. dazu: Aggermann / Dcker / Siegmund (2017).

⁶¹ Benjamin (1991a: 775)

⁶² Ebd.

effektives Handeln wieder möglich zu machen: „kleinste Elemente der Dramaturgie“, kleiner als das freie, unabhängige Subjekt, kleiner als Willen, „Tugend und Entschluss“,⁶³ bescheidener als die Höhepunkte des Geschehens, jene kritischen Momente, wo das Geschehen früher zu verändern war. Unter unseren Lebensbedingungen lässt sich in das Geschehen „allein in seinem streng gewohnheitsmäßigen Verlaufe, durch Vernunft und Übung“⁶⁴ eingreifen: weniger durch ‚Pauken und Trompeten‘, Sensationstaten auf Plätzen und eklatante Ideenveränderungen als durch eine sorgfältige, kontinuierliche Arbeit an dem, was Brecht „Haltung“ nennt. Nicht die Handlung und die Absicht des Subjekts, was getan oder gesagt wird, steht in dieser Dramaturgie im Vordergrund, sondern die implizite Verhaltensweise unserer Denkweisen, Taten, Werke, Mittel und Räume, ihre konkrete soziale Tragweite trotz Absicht und Zweck. Die Haltung herauszuarbeiten ist die Handlung, die jetzt produziert werden soll und die erst produziert werden kann. Zu dieser Handlung genügt kein altes Subjekt guten Willens. Sie braucht Kunst, Technik und kollektive Arbeit, weil sie jeden Einzelnen überfordert.

Mit einem Bild könnte man sagen, Brecht versucht in jenes berühmte Bild einzugreifen, in dem Benjamin das verdichtet, was heute vom Menschen bleibt und was für einem Zusammenhang dieser menschliche Rest jetzt ausgesetzt ist: ein nackter, schutzloser Körper, der sich unsichtbaren und zerstörerischen Kraftfeldern preisgegeben findet. Brecht bewegt sozusagen in diesem Bild die Kamera von dem Menschen weg und setzt den letzteren hinter die Kamera: hinter Apparate, die darauf gerichtet sind, jene Kraftfelder so wahrnehmbar und praktikabel wie möglich zu machen. Die Richtung ist klar: Das Menschliche rückt von einem Gesicht weg, das ein letztes Mal in die Kamera hineinblickt, und taucht endlich als Praxis unter.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2005): *Elogio della profanazione*. In: Ders.: *Profanazioni*. Mailand. 83-106.
- Aggermann, Lorenz / Döcker, Georg / Siegmund, Gerald (Hg.) (2017): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Bern.
- Arnott, David D. (2002): *Public and Performance in the Greek Theatre*. New York.
- Badiou Alain (2005): *Le siècle*. Paris. Deut. Übers.: *Das Jahrhundert* (2006). Übers. v. Heinz Jatho. Zürich / Berlin.
- Badiou, Alain / Truong, Nicolas (2013): *Eloge du théâtre*. Paris.
- Benjamin, Walter (1991a): *Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit* (1932). In: Ders.: *Gesammelte Schriften Bd. II-2*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 773-776.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

- Benjamin, Walter (1991b): Was ist das epische Theater? (1). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II-2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 519-531.
- Benjamin, Walter (1991c): Das Passagen-Werk. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. V-1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.
- Benjamin, Walter (1991d): Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I-2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 471-508.
- Benjamin, Walter (1991e): Einbahnstraße (Tankstelle). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV-1. Herausgegeben von Tillman Rexroth. Frankfurt a.M. 83-85.
- Benjamin, Walter (1991f): Bekränkter Eingang. Zur Ausstellung „Gesunde Nerven“ im Gesundheitshaus Kreuzberg. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV-1. Herausgegeben von Tillman Rexroth. Frankfurt a.M. 557-561.
- Benjamin, Walter (1991g): Jahrmarkt des Essens. Epilog zur Berliner Ernährungsausstellung. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. IV-1. Herausgegeben von Tillman Rexroth. Frankfurt a.M. 527- 532.
- Benjamin, Walter (1991h): Verstreute Notizen Juni bis Oktober 1928. Notiz vom 10. Oktober 1928. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. V. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 415-418.
- Benjamin, Walter (1991i): Was ist das epische Theater? (2). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II-2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 532-539.
- Benjamin, Walter (1991j): Bert Brecht. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II-2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 660-667.
- Brecht, Bertolt (1967a): Mein Zuschauer. In: Ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 9: Gedichte 2. Herausgegeben von Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a.M. 792.
- Brecht, Bertolt (1967b): Schema der Wirkungsquanten. In: Ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 15: Schriften zum Theater. 467.
- Brecht, Bertolt (1967c): Realistisches Theater und Illusion. In: Ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 15: Schriften zum Theater. 250-251.
- Brook, Peter (1996): *The Empty Space*. New York.
- Busch, Kathrin / Meltzer, Burkhard / von Oppeln, Tido (2016): *Ausstellen*. Zürich.
- Hanak-Lettner, Werner (2014): *Die Ausstellung als Drama: Wie das Museum aus dem Theater entstand*. Bielefeld.
- Käuser, Andreas (2020): Sammeln, Zeigen, Darstellen. Zur Modernität und Medialität von Ausstellungen. In: Borsò, Vittoria / Borvitz, Sieglinde / Viglialoro, Luca (Hg.): *Physiognomien des Lebens. Physiognomik im Spannungsverhältnis zwischen Biopolitik und Ästhetik*. Berlin. 13-26.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.
- Montinelli, Marina / Palma, Massimo (Hg.) (2018): *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la ripetizione dell’opera d’arte*. Macerata.
- Ophälders, Markus (2017): Der Kultwert des Ausstellungswertes und die Zeitlichkeit musealer Gegenstände. In: *Paragrana*. 26 (1). 131-140.

- Schweppenhäuser, Hermann (2019): Kunst und ihre gesellschaftliche Bedeutung. Ein Diskussionsbeitrag. In: Friedrich, Thomas / Kramer, Sven / Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.): Sprache, Literatur und Kunst, Gesammelte Schriften. Bd. 1. Heidelberg / Berlin. 305-310.
- Sokolicek, Alexander / Gebhard, Elizabeth R. / Frederiksen, Rune (2015): The Architecture of the Ancient Greek Theatre: Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens, 27-30 January 2012. Aarhus University Press.
- Tatari, Marita (2017): Kunstwerk als Handlung. Transformationen von Ausstellung und Teilnahme. Paderborn.
- Tretjakow, Sergej (1991a): Theater der Attraktionen. In: Ders.: Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe. Herausgegeben von Fritz Mierau. Berlin /Weimar. 66-73.
- Tretjakow, Sergej (1991b): Notizen eines Dramatikers. In: Ders.: Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe. Herausgegeben von Fritz Mierau. Berlin /Weimar. 98-101.
- von Bismarck, Beatrice (2016): Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zur kuratorischen Praxis. In: Busch, Kathrin / Meltzer, Burkhard / von Oppeln, Tido (Hg.): Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten. Berlin. 157-176.