



**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 8 (2022):

*Theaterbegriffe*

Herausgegeben von Francesco Fiorentino  
und Milena Massalongo

## **Impressum**

Die *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* (Print- und Digitalfassung) wird herausgegeben von:

Franziska Bergmann (Germanistik, Universität Trier), Andreas Regelsberger (Japanologie, Universität Trier), Harald Schwaetzer (Philosophie, Bernkastel-Kues), Christian Soffel (Sinologie, Universität Trier), Henrieke Stahl (Slavistik, Universität Trier)

## **Geschäftsführung und Kontakt**

Prof. Dr. Henrieke Stahl  
Fachbereich II: Slavistik  
Universität Trier  
Kontakt: [stahl@uni-trier.de](mailto:stahl@uni-trier.de)  
Tel.: 0651/201-3234

## **Copyright**

Dieser Band ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Die Lizenz sieht vor, dass die Artikel der Zeitschrift frei verwendet, verbreitet und in beliebigen Medien reproduziert werden dürfen unter der Bedingung, dass die/der Verfasser/in und diese Zeitschrift als Quelle unter Angabe von Jahr, Bandnummer und Seiten explizit genannt sind.

Für die Covergestaltung wurde das Motiv "Klang-Schiff" von Simone Frieling verwendet.

ISSN 2698-492X (Print)  
ISSN 2698-4938 (Online)

## Inhalt

Vorwort	5
<i>Francesco Fiorentino / Milena Massalongo</i>	
Spektakel: Plädoyer für die Revision eines umstrittenen Begriffs	9
<i>Kati Röttger</i>	
Der moderne Zuschauer: Genealogie und Kritik	25
<i>Francesco Fiorentino</i>	
Vom Drama zum Skript	37
<i>Nikolaus Müller-Schöll</i>	
Theater (und Kunst) als „Ausstellung“. Ein langer Abschied vom Kultus	57
<i>Milena Massalongo</i>	
Historisierung. Trauer- und Traumarbeit im Belcanto. Die Stuttgarter Inszenierungen von Vincenzo Bellinis Opern	87
<i>Günther Heeg</i>	
Trauerspiel: Die Schuld im Spiel. Spiel, Souveränität, Schuld, Einfühlung im Lichte Benjamins	99
<i>Massimo Palma</i>	





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 8 (2022): *Theaterbegriffe*

Herausgegeben von Francesco Fiorentino und Milena Massalongo  
Fiorentino, Francesco / Massalongo, Milena: Vorwort. In: IZfK  
8 (2022). 5-7.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-6601-3ad5

**Francesco Fiorentino (Rom) / Milena Massalongo (Rom / Mantua)**

### **Vorwort**

„Denk an die Werkzeuge in einem Werkzeugkasten: es ist da ein Hammer, eine Zange, eine Säge, ein Schraubenzieher, ein Maßstab, ein Leimtopf, Leim, Nägel und Schrauben“.

(Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 11)<sup>1</sup>

Begriffe sind keine Abbildungen von adäquat zu beschreibenden Gegenständen, sondern Werkzeuge, mit denen wir „die Wirklichkeit deuten“<sup>2</sup> und deren konkreter Wert sich nach ihrer hermeneutischen Nützlichkeit bemisst.

Die in diesem Heft gesammelten Texte gehen auf ein internationales Symposium zum Thema „Theaterbegriffe“ zurück, das im Dezember 2019 an der Università Roma Tre in Rom stattfand und dessen Ziel es war, neue oder neu erfasste Begriffe zur Beschreibung und zum Verständnis der theatralen Praktiken innerhalb und außerhalb der Institution Theater zu diskutieren.

Begriffe sind ein fundamentaler Modus der Konstitution von Wirklichkeit, auch der Wirklichkeit des Theaters. „Nur das begrifflich Bestimmbare ist Object des Wissens“, heißt es schon in Platons „Theaitetus“ (201 D). Aber gerade weil das begriffliche Denken, wie Hegel sagte, „ein aktives Prinzip“ ist, das die Wirklichkeit „zu dem macht, was sie ist“,<sup>3</sup> ist es notwendig, den Prozess der Begriffsbildung und -umbildung in Gang und offen zu halten. Als Gedanken, die Wirklichkeit herstellen und ordnen, können sie zu einem Gefängnis für das Denken werden und die Wirklichkeit gleichsam in die Grenzen eines geschlossenen Systems sperren. In

---

<sup>1</sup> Wittgenstein (1960: 294).

<sup>2</sup> Aebli (1994: 83).

<sup>3</sup> Taylor (1978: 389).

seinem „Buch der Wendungen“ läßt Brecht Meister Hü-jehs [d.i. Hegel] sagen, dass man einen Satz „zu lange sagen kann, d.h., dass man zu einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Lage recht haben kann mit ihm, aber nach einiger Zeit, bei geänderter Lage mit ihm unrecht haben kann“.<sup>4</sup> In diesem Sinne – heißt es noch bei Brecht – kann man Begriffe „mit Beamten vergleichen“:

Ursprünglich als Diener der Allgemeinheit aufgestellt, werden sie bald zu ihren Herren. Sie sollen die Produktion ermöglichen, aber sie verschlingen sie.<sup>5</sup>

Man entkommt Begriffen nicht, man muß aber von ihnen immer wieder jene Momente abzutragen versuchen, die sich einem Weiterdenken widersetzen. In diese Richtung arbeiten die Beiträge dieses Heftes, die jeweils einen Begriff zu entwickeln oder weiterzuentwickeln versuchen, indem sie ihn mit seinem sich verändernden Gegenstand interagieren lassen, mit dem der Begriff immer dialektisch verbunden bleiben soll, wenn er ihn nicht verfehlen will.

Allesamt lassen sich die Beiträge als eine fragmentarische Kristallisation einer neuen Erfahrung von Theater und einer neuen Realität des Theaters verstehen. Sie dokumentieren nicht nur den Versuch, über einige Theaterphänomene neu zu denken, sondern versuchen auch mit dem Theater, mit der sich verändernden Realität des Theaters zu denken.

Wissenschaftlich denken heißt für Hegel, die „Anstrengung des Begriffs“ auf sich zu nehmen, d.h. Bedingungen und Bestimmungen des Begriffs immer wieder an seinem Gegenstand neu zu testen, um diesen neu zu denken.<sup>6</sup> Wenn aber der Gegenstand des Denkens das Theater ist, dem eine eigene, inhärente szenische Form des Denkens zugeschrieben werden kann,<sup>7</sup> dann besteht eine wichtige Aufgabe – und die einmalige Chance – der Theaterwissenschaft darin, diese beiden Formen des Denken miteinander dialektisch zu verbinden und das szenische Denken des Theaters in die Begriffe seiner Wissenschaft zu übersetzen.

Unter dem Zeichen einer solchen theoretischen Vorsicht zu praktischen Zwecken versucht das vorliegende Heft eine Konstellation von Begriffen in Form von *operativen Schlüsselwörtern* herauszuarbeiten. Die hier zu diskutierenden Begriffe bergen ein noch nicht oder nicht völlig untersuchtes Potential in sich, das sich heute fruchtbar einsetzen lässt. Einige darunter sind durch eine lange Tradition untermauert, die mit neuen Augen gelesen werden will: so der Begriff von ‚Trauerspiel‘, der schon lange eine andere, posttragische, vielleicht untragische Theaterform verspricht; oder ein Begriff von ‚Historisierung‘, der einen im Theater und nicht nur im Theater immer noch waltenden schwachen Sinn für ‚Historie‘ und ‚Aktualität‘ gegen den Strich bürsten kann.

---

<sup>4</sup> Brecht (1995: 102).

<sup>5</sup> Ders., 71.

<sup>6</sup> Hegel (1986: 56).

<sup>7</sup> Müller-Schöll (2019: 7-13).

Zur Diskussion stehen aber auch Begriffe neuester Prägung, oder relativ neue, aber schon missverstandene Begriffe, die jedenfalls ein noch nicht ganz exploriertes Potential aufweisen: so der Begriff von ‚Skript‘, der sich zurzeit vielfältig in den gängigen Theaterformen geltend macht und an die Stelle von Text und Drama tritt, ohne diese bloß umzubenennen. Ähnliches gilt für die Idee von Theater als ‚Ausstellung‘: Der ‚Ausstellung‘-Begriff ist heute eher in dem musealen Zusammenhang zu Hause, wurde aber bei Brecht und anderen Avantgarde-Künstlern, wie auch bei Benjamin, als eine vielversprechende Akzentverschiebung in der traditionellen Theaterpraxis eingesetzt. Behandelt wird auch ein in Verruf geratener Begriff wie ‚Spektakel‘, der doch unerwartet produktive Seiten erweisen kann. Im 20. Jahrhundert von allen Seiten und zwar mit Recht kritisiert und unterminiert, sowohl von Theatermachenden (Brecht, Artaud, Carmelo Bene) wie von Denkern und Theoretikern (Guy Debord, Gilles Deleuze), bleibt er immer noch als Endprodukt und unaustilgbare Grundbedingung jeder Theaterproduktion erhalten. Daher lohnt es sich auch, immer wieder unsere Vorstellung vom ‚Zuschauer‘ zu überprüfen. Trotz aller modernen und zeitgenössischen Kritik an dem immer mehr passiv gewordenen, seit Ende des 18. Jahrhunderts disziplinierten Publikum scheinen auch die kühnsten Versuche zur Beteiligung des Zuschauers nicht vermeiden zu können, es letztlich doch zu bevormunden. Da liegt im Grunde das Paradoxon jedes fremdgesteuerten Emanzipationsversuchs auch jenseits des Theaters.

Als vor Kurzem die Pandemie zur Einstellung aller Theaterproduktionen führte, wurde dadurch von heute auf morgen eine der letzten noch überlebenden, organisierten Versammlungsformen stillgelegt. Dabei hat der allgemeine Notstand nur eine Entwicklung plötzlich zugespitzt, die mit der Erscheinung der modernen Reproduktionstechniken ihren Anfang genommen hatte. Wir hoffen, dass das vorliegende Heft dazu beitragen kann, einige brauchbare Gedanken zu diesen und ähnlichen Fragen in Gang zu setzen: Was steht im Theater als Gelegenheit zu einer ‚lebendigen Auseinandersetzung‘ (Peter Brook) auf dem Spiel und was geht wirklich verloren, wenn diese Gelegenheit historisch immer schwerer fällt?

## Literatur

- Brecht, Bertolt (1995): Die große Methode. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht u.a. Bd. 18. Frankfurt a.M. 102-104.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): Phänomenologie des Geistes. In: Ders.: Werke in 20 Bänden. Red. von Eva Moldenhauer und Karl M. Michel. Bd. 3. Frankfurt a.M.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2019): Vorwort. Der Denkende auf der Bühne In: Gabriel, Leon / Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.): Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie. Bielefeld. 7-13.
- Taylor, Charles (1978): Hegel. Frankfurt a.M.
- Wittgenstein, Ludwig (1960): Philosophische Untersuchungen. In: Ders.: Schriften. Bd. 1. Frankfurt a.M. 279-554.







## 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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“.<sup>3</sup>

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“<sup>4</sup>; 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.<sup>5</sup> Debord hatte das „Spektakel“ hier zu

---

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

<sup>2</sup> Börsenblatt (2016).

<sup>3</sup> Roll (2016).

<sup>4</sup> Rancière (2010: 143).

<sup>5</sup> Schellow (2016: 123).

einer theoretischen Perspektive erhoben, indem er es als eine „ins Materielle übertragene Weltanschauung der Gesellschaften“<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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,<sup>8</sup> 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

---

<sup>6</sup> Debord (1994: 13).

<sup>7</sup> Rebentisch (2007).

<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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“<sup>12</sup>, 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“,<sup>13</sup> 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

<sup>9</sup> Rosa (2005).

<sup>10</sup> Fritz (2018: 500).

<sup>11</sup> Vgl. dazu ausführlicher Röttger (2016).

<sup>12</sup> Fritz (2018: 502), mit Verweis auf Holert (2000: 29).

<sup>13</sup> Debord (1994: 13).

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

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“<sup>15</sup> 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,<sup>16</sup> 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“<sup>17</sup> 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“.<sup>18</sup> Damit vollzieht er unhinterfragt – in direkter Anwendung von Marshall McLuhans kulturkritischer Analyse der Isolation des Gesichtssinns im Gutenbergzeitalter<sup>19</sup> – jene epistemologische Trennung (Dichotomisierung), die den Diskurs über das Spektakel (und das Sehen) bis über

<sup>14</sup> Stiegler (2009: 18; Kursivierung: K.R.).

<sup>15</sup> Menke / Menke (2007: 6).

<sup>16</sup> Duden (1963: 3634 f.).

<sup>17</sup> de Kerckhove (2001: 505).

<sup>18</sup> Ders., 504.

<sup>19</sup> 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“.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup>

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 beleidigen<sup>23</sup>. Diese bis heute geltende

---

<sup>20</sup> de Kerckhove (2001: 502).

<sup>21</sup> Ders., 501.

<sup>22</sup> Ders., 503.

<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> Die negative Konnotation des Spektakulären als das ‚rein‘ – und damit übermächtige – sichtbar<sup>25</sup> 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“<sup>26</sup>, 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.<sup>27</sup> 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“<sup>28</sup>, 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.

<sup>24</sup> Vgl. zu diesem Problemkomplex ausführlich: Hass (2005).

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

<sup>26</sup> Virilio (1994).

<sup>27</sup> Trimpf (1983: 97f.).

<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup> Ob als „die Show, die Intrige, das Maskenspiel und die Substanzlosigkeit“<sup>31</sup> bezeichnet oder der „bewussten Zerstörung rationaler Erkenntnis“ und der „Zerstreuung des Wissens“<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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*.<sup>34</sup> 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.

---

<sup>29</sup> Menke / Menke (2007: 14).

<sup>30</sup> Otto (2018: 36).

<sup>31</sup> Etzold (2016: 231).

<sup>32</sup> Pelka (2016: 12).

<sup>33</sup> Fritz (2018); Lazardzig (2018).

<sup>34</sup> 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“.<sup>35</sup> 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“<sup>36</sup> 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*“.<sup>37</sup> 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.“<sup>38</sup>

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

<sup>35</sup> Nancy (2004: 111).

<sup>36</sup> Ders., 106.

<sup>37</sup> Ebd., (Kursivierung: Nancy).

<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup>

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“.<sup>40</sup>

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.“<sup>41</sup> 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

<sup>39</sup> Ders., 91 (Kursivierung: Nancy).

<sup>40</sup> Menke (2017: 44; Kursivierung: Menke).

<sup>41</sup> 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.“<sup>42</sup>

### *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 über- winden und aus dem Theater einen Ort der Gemeinschaft zu machen“.<sup>43</sup> 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“)<sup>44</sup> 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

---

<sup>42</sup> Menke / Menke (2007: 15).

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

<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup>

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“.<sup>46</sup>

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“.<sup>47</sup>

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.<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup> Im Sinne von einem spezialisierten *know-how* oder Wissen über Verfahrensweisen, die in Kunst, Wissenschaft und Technologie hineinreichen (abgeleitet vom griechischen *techné*<sup>50</sup>), 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.<sup>51</sup> 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,

<sup>45</sup> Ders., 115.

<sup>46</sup> Ders., 112-113 (Kursivierung: Nancy).

<sup>47</sup> Ders., 112.

<sup>48</sup> “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)

<sup>49</sup> Wills (2008).

<sup>50</sup> 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).

<sup>51</sup> 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.<sup>52</sup> 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“<sup>53</sup> 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.

---

<sup>52</sup> Siehe dazu auch Lazardzig (2018).

<sup>53</sup> 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 Nännny, 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): *singular 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.







## Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 8 (2022): *Theaterbegriffe*

Herausgegeben von Francesco Fiorentino und Milena Massalongo  
Fiorentino, Francesco: Der moderne Zuschauer: Genealogie und Kritik. In: IZfK 8 (2022). 25-36.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-26e6-2724

**Francesco Fiorentino (Rom)**

### Der moderne Zuschauer: Genealogie und Kritik

#### *The Modern Spectator: Genealogy and Critique*

Being a spectator in the theater has not always meant watching a performance while sitting quietly in the dark. There was a time when theaters were fully lit and very noisy.

A whole range of legislative, administrative, architectural, and aesthetic reforms as well as state ordinances were needed to tame this quarrelsome and undisciplined mass and to transform it into a contemplative and empathic audience that became a function of the imagination. There is a close connection between the development of a theater that had become an agent of government and the emergence of increasingly effective mechanisms of theatrical illusion. Governmentality generates a new aesthetic that aims to steer the audience in certain directions, to determine and to control it. It goes without saying that theater, especially modern theater, has had a decisive effect in this direction. Theater was and is both an agent of governmentality and its critique. Now, this critique has manifested itself and continues to manifest itself in projects aimed at emancipating the public from any kind of governmentality via the stage itself. Yet the stage remains an agent of governmentality even as it seeks to evade this function.

This is a paradox that is perhaps constitutive and necessary to theater. The question now is whether this paradox can be resolved and whether an autonomous emancipation of the audience—one that is not governed by the stage—can be imagined, and, if so, in what forms. Put otherwise, it is a question of whether the spectator “without someone else’s guidance” can alienate himself from this position and become a self-determined subject.

*Keywords: Spectator, Estrangement, Emancipation, Michel Foucault*

Der Theaterzuschauer, wie wir ihn heute kennen, ist eine junge Erfindung, die erst drei Jahrhunderte alt ist. Zum Publikum einer Theatervorstellung zu gehören, hat

nicht immer bedeutet, der Aufführung auf der Bühne still sitzend im verdunkelten Parkett beizuwohnen. Noch um 1700 waren die Theatersäle voll beleuchtet und voller Lärm. Im Parkett bewegte sich eine bunte und lärmende Ansammlung von Leuten, deren Tätigkeit keineswegs eine kontemplative war. Es gehörte zur Theaterrealität, dass man während der Vorstellung aß und trank, rauchte und mit den Nachbarn plauderte oder Karten spielte, mit den Schauspielern redete oder stritt. Schlägereien waren an der Tagesordnung. Gastwirte und Prostituierte gingen während der Vorstellung ihrer Arbeit nach. Es war ein anderes Theater.<sup>1</sup>

Zahlreiche gesetzliche, administrative und architektonische Maßnahmen, ästhetische Reformen und staatliche Verordnungen waren notwendig, um diese unkontrollierbare, diese zänkische, widerspenstige Masse, von der Ablauf, Erfolg und Misserfolg der Vorstellung abhing, zu zähmen und in ein besinnliches, sich einfühlendes Publikum zu verwandeln, das eine präzise Rolle innerhalb der Vorstellung zu spielen hatte. Unser Verhalten als Zuschauer im Theater hat sich durch Verbote und Bestimmungen herausgebildet, die im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts alles geregelt und standardisiert haben, was im Theater geschieht: das Sprechen und das Schweigen, die Bewegungen und die Gesten, die Emotionen und die Interaktionen zwischen den Zuschauern sowie zwischen Bühne und Zuschauerraum. Auch die Befestigung der Stühle am Boden und die Verwendung von Kronleuchtern, Gasbeleuchtung und schließlich elektrischem Licht waren materielle Bedingungen dafür, dass man den Zuschauer in einen unsichtbaren Zeugen verwandelt, der seine ganze Aufmerksamkeit auf die Bühnenergebnisse richtet und seine Reaktionen von einer Regie bestimmen lässt. Wer ins Theater geht, wird nun nur dann lachen oder weinen, rufen oder applaudieren, wenn es vom Autor und vom Regisseur vorgesehen ist. Man will alle zufälligen, unvorhergesehenen, unmittelbaren Bewegungen unterbinden, auf der Bühne wie im Zuschauerraum. So kann Unerhörtes geschehen – z. B. dass Zuschauer dreieinhalb Stunden „wie Statuen“ stillsitzen und weinen, wie es bei der Uraufführung von Lessings „Miss Sara Sampson“ geschah.<sup>2</sup>

Dieser unbewegliche, weinende Zuschauer ist die auffälligste Folge von Veränderungen, die das Dispositiv Theater insgesamt und alle am theatralen Prozess Beteiligten im Einzelnen betreffen. Von nun an sollen Schauspieler nur das ausführen, was der Regisseur festgelegt und mit ihnen in den Proben geübt hat. Die Aufgabe des Zuschauers besteht nun darin, die Performance der Schauspieler mit maximaler Konzentration zu betrachten und so zu reagieren, wie es erwartet wird: Er soll zum richtigen Zeitpunkt weinen oder lachen, applaudieren oder Furcht und Mitleid empfinden usw. Ziel ist eine Art von Automatisierung

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Ravel (1999); Auerbach (1951).

<sup>2</sup> „Herr Leßing hat seine Tragödie in Franckfurt spielen sehen und die Zuschauer haben drey und eine halbe Stunde zugehört, stille geseßen wie Statuen und geweint.“ So schreibt Karl Wilhelm Ramler an Johann Ludwig Gleim in einem Brief von 25. Juli 1755. Zit. nach Richel (1994: 42).

des Zuschauerverhaltens, wie Karoline Herder in einem Brief vom 1. März 1802 an Johann Ludwig Gleim mit Bezug auf Goethes Theaterspraxis feststellte:

Als hölzerne Puppen sollen wir unten im Parterre sitzen und die hölzernen Puppen auf der Bühne anschauen und declamiren hören, übrigens mir nichts, dir nichts, leer und trostlos von dannen gehen.<sup>3</sup>

Goethe hatte aus dem Weimarer Hoftheater einen ästhetischen Raum gemacht, den er vor allen äußeren Störungen und unangemessenem Verhalten zu schützen versucht, die seine Autonomie gefährden könnten – und Autonomie heißt hier Autonomie der Aufführung, wie sie vom Regisseur geplant wird. Das, was sie bedrohte, war vor allem das Publikum selbst. Angesichts von Unruhen durch Jenaer Studenten während einer Aufführung wendet sich Goethe am 9. Juli 1797 an das fürstliche Hofmarschallamt und schlägt selbst Maßnahmen vor:

Man stelle auf die rechte Seite die bisher gar keine Wache gehabt hat, einen, und wenn man es für nötig hält, zwei Husaren [...]. Sollte irgend einer anfangen, Lärm zu machen, so muß er gewarnt und, wenn er fortfahren sollte, hinausgeschleppt werden.<sup>4</sup>

Das Theater waffnet sich gegen das Publikum, um die Autonomie der Kunst und die Souveränität des Ästhetischen zu behaupten. Der angeblich autonome Raum der Kunst ist als Exerzierplatz einer neuen ästhetischen und moralischen Erziehung gedacht. Ziel dieser Erziehung ist die neue Formation eines Publikums, das nicht mit dem realen Theaterpublikum der Zeit identisch ist. In seinem Aufsatz über das Weimarsche Hoftheater von 1802 stellt Goethe klar, dass sein Publikum keineswegs mit dem „Pöbel“ zu identifizieren sei, „der sich unvorbereitet zum Schauspielhause“ drängt und „verlangt, was ihm unmittelbar genießbar ist“. Goethes Theater sucht dagegen eine Allgemeinheit, die allein durch ein „erwähltes Publikum“, eine „selektive Öffentlichkeit“ also, die bestimmte soziale Gruppen ausschließt:

Bloß dadurch, dass unsere Lage erlaubt, Aufführungen zu geben, woran nur ein erwähltes Publikum Geschmack finden kann, sehen wir uns in den Stand gesetzt, auf solche Darstellungen loszuarbeiten, welche allgemeiner gefallen.<sup>5</sup>

Der „Pöbel“ ist das genaue Gegenteil des Publikums, das sich Goethes Theater wünscht. Er ist nicht kultiviert und will nicht erzogen werden, er entzieht sich also dem Diktat der Regie und der von der Regie anvisierten Öffentlichkeit. Wenn das ‚Publikum‘ das kollektive Subjekt ist, das politisches Handeln legitimiert und als solches seit der Aufklärung zu einer Schlüsselinanz wird, stellt der ‚Pöbel‘ die Gesamtheit derjenigen dar, die aus dem Raum der öffentlichen politischen und ästhetischen Kommunikation ausgeschlossen sind. Diese sind aber die Mehrheit

---

<sup>3</sup> „Von und an Herder. Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß“, hrsg. von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried Herder. Leipzig (1861–1862). Zitiert nach Fischer-Lichte (2009: 57).

<sup>4</sup> Goethe (1988: 275).

<sup>5</sup> Goethe (1998: 846).

der realen Zuschauer des damaligen Theaters, die wegen ihrer ungehörigen Vorlieben für Spaß und Vergnügen, wegen ihres ungesitteten Verhaltens als eine Plage und eine Gefahr für die Allgemeinheit betrachtet werden.

So zeigt die Geschichte des Theaters einmal mehr, dass die Herausbildung einer bürgerlichen Öffentlichkeit, bei der das Medium Theater bekanntlich eine zentrale Rolle spielte, keineswegs der inklusive Prozess war, den Habermas beschrieben hat. Habermas definierte die „bürgerliche Öffentlichkeit“ als „Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute“<sup>6</sup> und sah sie dadurch entstehen, dass „die obrigkeitlich reglementierte Öffentlichkeit vom Publikum der rasonierenden Privatleute angeeignet und als eine Sphäre der Kritik an der öffentlichen Gewalt etabliert wird“<sup>7</sup>. Tatsächlich wird das Theater damals auch so gesehen bzw. idealisiert. Während man aber die Vorstellung eines rasonierenden Publikums als oberster Richter des sozialen, politischen und kulturellen Lebens verbreitet, beansprucht man dann das Theater als eine – so Schiller – „öffentliche Anstalt des Staats“<sup>8</sup>, dessen Hauptaufgabe man darin sieht, Verhaltensweisen, Erfahrungen und Meinungen, die dem Staat nützlich sind, zu fördern, und Meinungen, Erfahrungen und Verhaltensweisen, die dem Staat schädlich sein können, zu hemmen. Schiller versteht das Theater ausdrücklich als das Medium, mit dem „die Oberhäupter und Vormünder des Staats“ gemeinsam mit den Dramatikern die Meinungen der Untertanen manipulieren, und sowohl Skepsis als auch Kritik seitens der Bevölkerung vorbeugen können.<sup>9</sup> Durch das Theater kann und soll eine „Ähnlichkeit und Übereinstimmung von Meinungen und Neigungen“<sup>10</sup>, das heißt ein tieferer Konsens als der rein ideologische, erzeugt werden: ein Konsens, der die Moral und die Mentalität, die spontanen Urteile und die emotionalen Praktiken betrifft und der bereits mit einem Individuum rechnet, das mit der Erfahrung der Entfremdung zu kämpfen hat. Theater verspricht bei Schiller deren Aufhebung. Die Bühne bietet sich als Pharmakon gegen die Entfremdung, die sie selbst mitbewirkt. „Sind *sie* [die Bühnen] es nicht, die den Menschen mit dem Menschen bekannt machten und das geheime Räderwerk aufdeckten, nach welchem er handelt?“<sup>11</sup> so fragt Schiller rethorisch. In seiner Perspektive stellt die Bühne das zuverlässigste Medium der Selbsterkenntnis dar – ein Medium der Selbsterkenntnis, das jedoch das zu Erkennende selbst produziert. Der Mensch, der sich dem Menschen durch das Theater offenbart, geht dem Theater nicht voraus, er präexistiert nicht vor seiner Inszenierungsarbeit, sondern wird von ihm generiert. Die Theatermaschine kennt Gefühle und Empfindungen des Zuschauers besser als der Zuschauer selbst und offenbart sie ihm, aber diese

---

<sup>6</sup> Habermas (1965: 38).

<sup>7</sup> Ders., 63.

<sup>8</sup> Schiller (1968: 96).

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Ebd.

‚eigenen‘ Gefühle und Empfindungen, die der Zuschauer durch die Theatermaschine zu verstehen lernt, werden in ihm von der Theatermaschine selbst hervorgerufen oder – wie es bei Schiller heißt – ‚[ein]gepflanzt‘<sup>12</sup>.

In einer Zeit, in der die Autonomie des Subjekts – philosophisch, ästhetisch, politisch – postuliert wird, formuliert das Theater als eine seiner Hauptaufgaben die Übereinstimmung und Uniformierung der individuellen Meinungen und der emotionellen Reaktionen. Ästhetik, Politik und Theaterpraxis arbeiten gemeinsam darauf hin, alle Bewegungen und Äußerungen auf der Bühne wie im Zuschauerraum immer strenger zu reglementieren, so dass das Publikum zunehmend Teil jenes Spektakels wird, das von ihm konsumiert wird. Die spätere, von Horkheimer und Adorno beschriebene Kulturindustrie ist hier schon in nuce ausgebildet. Man kann in ihr eine der unheimlichsten Erscheinungsformen dessen erkennen, was Foucault als Gouvernentalisierung des Lebendigen beschrieben hat.

Unter „Gouvernentalität“ versteht Foucault „die aus den Institutionen, den Vorgängen, Analysen und Reflexionen, den Berechnungen und den Taktiken gebildete Gesamtheit“, die es gestattet, eine neue komplexere Form der Macht zu etablieren und auszuüben, „die als Hauptzielscheibe die Bevölkerung“ hat.<sup>13</sup> Und dies gilt auch, wenn diese Bevölkerung ins Theater geht. Foucault sieht die ideologische Grundvoraussetzung für die Entwicklung dieser neuen, gouvernementalen Machtform in der Idee, dass jedes Individuum in jedem Aspekt seines Lebens regiert werden kann, regiert werden soll, sich regieren lassen muss. So entstehen eine Vielzahl von Regierungskünsten, die alle Bereiche und Dimensionen der Existenz betreffen: den Körper wie die Seele, die Familie wie den Staat, die Arbeit wie das Vergnügen usw.

Foucault beschreibt einen weitreichenden Prozess, der neue Subjektivierungen generiert – und u. a. auch den modernen Zuschauer hervorbringt. Denn auch die Theaterkunst lässt sich zu den neuen Künsten des Regierens zählen, die die Bevölkerung eines kamerateilhaft und polizeiwissenschaftlich zu organisierenden Staates zum Gegenstand haben. So beschrieb der Wiener Kamerateil Joseph von Sonnenfels die Grundpfeiler der Theaterpoetik der Aufklärung – gemischte Charaktere, Identifikation des Zuschauers mit der vom Schauspieler gespielten fiktiven Figur, Täuschungskontrakt, Gefühlstransfer u. a. – als Instrumente der „policeylichen“ Kontrollen.<sup>14</sup> Es gibt also einen engen Zusammenhang zwischen der Entwicklung eines Theaters, das sich zur Regierungskunst, zum Agenten der neuen, modernen Regierungsgewalt macht, und der Herausbildung immer wirksamerer Mechanismen des Bühnenillusionismus und der theatralen Einfühlung. Die Gouvernentalität produziert eine neue Ästhetik, die darauf abzielt, das Publikum in gewisse Richtungen zu lenken und zu hemmen, zu formen und zu

---

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Foucault (2006: 162).

<sup>14</sup> Vgl. dazu Vogl (2000: 619). Bezug genommen wird hier auf: Sonnenfels (1768); ders. (1765–1776).

kontrollieren – womit dann eine ganze Reihe von Entscheidungen in Bezug auf Theaterarchitektur, Bühnenbild, Art der Deklamation und Strukturierung des dramatischen Textes verbunden sind. Es entsteht ein Illusionismus, der auf Psyche und Physiologie einwirkt, indem er eine gewisse Art, bestimmte Emotionen zu erfahren, und gewisse emotionale Reaktionen (Angst, Mitgefühl, Lachen, Tränen usw.) auf bestimmte Situationen theatralisch induziert. Dem Zuschauer öffnen sich zwar neue Räume der Erkenntnis, der Erfahrung, der Wahrnehmung, aber er findet sich nun in eine Position der strukturellen Unmündigkeit versetzt, in der er der Leitung eines Andern – der Bühne – unterworfen ist. Damit ist für ihn aber auch die Möglichkeit gegeben, Unbehagen gegenüber einer solchen Position zu empfinden und Widerstand zu äußern.

Deshalb ist modernes Theater nicht nur ein Agens der Gouvernamentalität, sondern auch das Medium einer neuen Art von Kritik, die – wie Foucault wiederum gezeigt hat – zusammen mit den Regierungskünsten als ihr Gegenstück entsteht: gleichzeitig als „ihre Partnerin und Widersacherin, als Weise ihnen zu misstrauen, sie abzulehnen, sie zu begrenzen und sie auf ihr Maß zurückzuführen, sie zu transformieren, ihnen zu entwischen oder sie immerhin zu suchen“.<sup>15</sup> Kritik entsteht aus dem Wunsch oder dem Willen, „nicht dermaßen“ – d. h. nicht auf eine Art und Weise, die als unerträglich, ungerecht, unannehmbar empfunden wird – „regiert zu werden“.<sup>16</sup> Foucault versteht die neue Kunst der Kritik als eine Haltung, „eine moralische und politische Haltung“, und als „eine Denkungsart“, die auf eine „Entunterwerfung“ abzielt:

Wenn es sich bei der Regierungsintensivierung darum handelt, in einer sozialen Praxis die Individuen zu unterwerfen – und zwar durch Machtmechanismen, die sich auf Wahrheit berufen, dann würde ich sagen, ist die Kritik die Bewegung, in der sich das Subjekt das Recht herausnimmt, die Wahrheit auf ihre Machteffekte hin zu befragen und die Macht auf ihre Wahrheitsdiskurse hin. Dann ist die Kritik die Kunst der freiwilligen Unknechtschaft, der reflektierten Unfügbarkeit. In dem Spiel, das man die Politik der Wahrheit nennen könnte, hätte die Kritik die Funktion der Entunterwerfung.<sup>17</sup>

Kritik wäre also die Bewegung, die eine bestimmte Subjektivierung rückgängig macht, indem sie deren Bedingungen befragt, deren Grenzen erkennt, um so deren Machteffekten zu entkommen.

Dass Theater, zumal modernes Theater, auch in diese Richtung entschieden gewirkt hat, braucht nicht betont zu werden. Theater war (und ist) ein Agens der Gouvernamentalität und zugleich ihrer Kritik. Nun manifestiert sich diese Kritik im Theater nicht zuletzt durch Projekte der Emanzipation des Zuschauers von der Regierung durch die Bühne. Es handelt sich um Projekte ganz verschiedener Art, die aber eines gemeinsam haben: dass sie von der Bühne ausgehen. Der Versuch,

<sup>15</sup> Foucault (1992: 12).

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ders., 12 u. 15.

den Zuschauer von der Macht der Bühne zu emanzipieren, wird von der Bühne selbst unternommen, die das Agens des Regierens im theatralen Dispositiv ist. So bleibt die Bühne auch dann ein Agent der Gouvernamentalität im Theater, wenn sie sich dieser Funktion entziehen will. Der Zuschauer wird auch dann für die Projekte der Bühne ‚verwertet‘, wie es bei Brecht heißt, wenn die Bühne ihn von seiner Rolle als nur Empfangenden befreien will.<sup>18</sup> Um den Zuschauer der Manipulation durch die Bühne zu entziehen, muss die Bühne ihn erneut manipulieren, d.h. ihn gerade in dem Zustand halten, aus dem sie ihn befreien möchte. Die „Entunterwerfung“, die nach Foucault das Ziel der Kritik ist, findet in der Form einer Unterwerfung statt, die das reproduziert, was sie zu überwinden will. Dies ist ein Paradox, ein konstitutives, strukturelles und vielleicht unvermeidliches Paradox des Theaters, seitdem es sich in den Dienst der Aufklärung gestellt hat, um das Individuum aus dem Zustand einer selbstverschuldeten Unmündigkeit herauszuführen, dabei aber den Zuschauer im Hinblick auf die Bühne in einen Zustand der strukturellen Unmündigkeit versetzt.

Die Frage ist nun, ob dies doch zu vermeiden wäre, ob es eine autonome, das heisst eine nicht von der Bühne gesteuerte Emanzipation des Zuschauers eigentlich geben kann, ob der Zuschauer sich von allein aus der eigenen Position entfremden und zu einem selbstbestimmten Subjekt werden kann, wie die Aufklärung noch glauben konnte. Zu fragen wäre also generell, ob ein Subjekt imstande ist, sich „ohne Leitung eines anderen“ zu emanzipieren. „Daß aber ein Publikum sich selbst aufkläre, ist eher möglich; ja es ist, wenn man ihm nur Freiheit läßt, beinahe unausbleiblich“.<sup>19</sup> So meinte Kant fünf Jahre vor der Französischen Revolution, als er noch denken konnte, dass ein sich selbst überlassenes Publikum einfach und wirklich frei sein könne. Als würde der Zuschauer aufhören, wenn man ihm nur die Freiheit läßt, von unbewußten, das heißt von ihm fremden und doch eigenen Haltungen, Handlungsweisen, Redeweisen gelenkt zu sein, die auch durch das Theater induziert sind.

Diese Position vertritt auch Jacques Rancière in seinem Aufsatz « Le spectateur émancipé » (2008). Er schlägt eine idealistische Lösung des oben beschriebenen Paradoxes der Emanzipation des Zuschauers vor. Für Rancière ist der Zuschauer immer schon emanzipiert: Er muss es nur erkennen. Er muss sich nur darauf besinnen und aktiv einsehen, dass er frei ist, von seiner singulären Position aus, alles nur zu sehen, wie er sehen möchte. Um die Welt zu verändern, muss man sie nur anders interpretieren. Alles liegt am Zuschauer, an seinen Entscheidungen und Deutungen. Für Rancière sind Struktur und Qualität der Inszenierung weniger als nebensächlich und auch die materiellen Bedingungen der Kommunikation haben kein Gewicht. Das Sehen, Fühlen und Denken des Zuschauers erscheinen aus seiner Perspektive von der

---

<sup>18</sup> Ich beziehe mich hier auf die Theorie und die Praxis des Lehrstücks. Vgl. dazu Steinweg (1972: 51).

<sup>19</sup> Kant (1784/1968: 36).

Praxis und der Materialität des Theaters unabhängig. Rancières Zuschauer ist das autonome Subjekt der bürgerlichen, idealistischen Tradition:

Zuschauersein ist nicht der passive Zustand, den wir in Aktivität umwandeln müssten. Es ist unsere normale Situation. Wir lernen und wir lehren, wir handeln und wir wissen auch als Zuschauer, die in jedem Augenblick das, was sie sehen, mit dem verbinden, was sie gesehen und gesagt, gemacht und geträumt haben. Es gibt überall Ausgangspunkte, Kreuzungen und Knoten, die uns etwas Neues erlauben, wenn wir erstens die radikale Distanz, zweitens die Verteilung der Rollen und drittens die Grenzen zwischen den Gebieten ablehnen. Wir haben nicht Zuschauer in Schauspieler/Akteure und Unwissende in Wissende zu verwandeln. Wir müssen das Wissen, das im Unwissen am Werk ist, und die Aktivität, die dem Zuschauer eigen ist, anerkennen. Jeder Zuschauer ist bereits Akteur seiner Geschichte, jeder Zuschauer, jeder Mann der Tat ist der Zuschauer derselben Geschichte.<sup>20</sup>

Wenn wir aber immer schon Autoren, Akteure und Zuschauer unserer eigenen Geschichte sind, wenn wir also immer schon emanzipierte Zuschauer jeder Theatervorstellung sind, dann ist doch alles gut, so wie es ist, und kann so bleiben wie bisher. Positionen wie dieser kann man entgegensetzen, dass sie tendenziell jeden Widerstand, jede Kritik unmöglich machen, und jedem Wunsch, nicht auf eine bestimmte Weise regiert zu werden, ja selbst dem Bewußtsein, dass man von etwas regiert wird, das die Bedingung von Kritik darstellt, von vornherein den Boden entziehen. Aus Rancières Sicht scheint es nichts zu geben als uns selbst, das uns daran hindert, Herr im eigenen Haus zu sein: Das Subjekt kann sich selbst regieren, die Welt wird irrelevant. Und mit der Welt auch das Theater, die qualitative Differenz zwischen dem spezifischen Ort Theater und allen anderen Orten. Wenn der Zuschauer im Theater dasselbe tun kann, was er auch anderswo tut, wenn es „überall Ausgangspunkte, Kreuzungen und Knoten gibt, die uns etwas neues erlauben“, dann wird das Theater überflüssig. Mehr als um eine Emanzipation des Zuschauers handelt es sich hier um eine Auslöschung von Theater und Zuschauer, damit aber auch der spezifischen Erfahrungen, die nur im Theater und in der Position des Publikumss möglich sind. Man kann in dieser idealistischen Leugnung des Zuschauers und des Theaters eine paradoxe, liberalistische Lösung des oben beschriebenen Paradoxes einer heteronomen Emanzipation des Zuschauers sehen, welches das moderne Theater durchzieht und beseelt.

Auch Brecht hatte mit seinen Lehrstück-Experimenten eine eigene Lösung formuliert, indem er an einem Theater arbeitete, das keine Zuschauer, sondern „nur mehr Spieler“ vorsah, „die zugleich Studierende“ waren. Damit hatte er ein Theater im Sinn, das nur „zur Selbstverständigung der Autoren und derjenigen, die sich dabei tätig beteiligen, gemacht“ wird und eben deshalb kein Publikum braucht, das Publikum aber ‚verwerten‘ kann.<sup>21</sup> Der Zuschauer bleibt also auch in Brechts Lehrstück Objekt einer Spiel- und Versuchsanordnung – aber er soll sich als solches auch empfinden. Gerade in dieser Position bzw. in der Möglichkeit

<sup>20</sup> Rancière (2009: 28).

<sup>21</sup> Steinweg (1972: 51-52, 61-62).



einer selbstreflexiven Erfahrung dieser Position liegt das Potential einer kritischen Entfremdungserfahrung, die vielleicht wirklich emanzipatorisch sein könnte: nämlich die der Erfahrung der die eigene Subjektivität konstituierenden Unterwerfung, welche die Möglichkeitsbedingung von Kritik und Emanzipation ist. Wenn es dem Theater immer wieder gelungen ist, kulturelle Konditionierungen zu lockern, soziale Masken fallen zu lassen, Lebensenergien freizusetzen, so nur dadurch, dass es den Zuschauern die bewusste Erfahrung der eigenen Unterwerfung unter Kontrolldispositive ermöglicht hat, was an sich schon ein Anfang von Emanzipation ist, ihre notwendige, aber nicht hinreichende Voraussetzung.

Wenn dem so ist, dann geht es nicht so sehr darum, die Bühne als Instrument der Gouvernamentalität zu kritisieren, sondern vielmehr darum im Theater einen Ort zu erkennen, an dem man auf eine ganz besonders intensive, wirkungsvolle Weise unsere existentielle Kondition als Subjekte, das heißt als unter bestimmte Regierungsdispositive Unterworfenen erfahren kann. Erst diese Erfahrung ist es, die Kritik ermöglicht und Emanzipation bewirkt, vorausgesetzt, man versteht unter Emanzipation nicht die unmögliche Loslösung von jeglicher Konditionierung, sondern die Gewinnung eines freien Denkraums innerhalb der Dispositive, die unser Leben regieren. Es geht also nicht um die unmögliche Befreiung von allen heteronomen Bedingungen, denen unser Sprechen und Handeln unterworfen ist, sondern um die Fähigkeit, in den Regierungsdispositiven, denen man untersteht, nicht ganz aufzugehen, und Stellung dazu zu nehmen.

Genau diesen Distanzierungseffekt hat Brecht mit seiner Poetik der Verfremdung angestrebt. Mit „Verfremdung“ meint Brecht auch und vor allem eine schmerzhaft Dekonstruktion unseres Involviert-Seins in die Dispositive, die uns regieren. Schmerzhaft ist eine solche Dekonstruktion deshalb, weil sie unvermeidlich vom Bewusstsein begleitet wird, dass es unmöglich ist, nicht auf irgendeine Weise und von irgendwas regiert zu werden, und dass in uns als Subjekte und als Zuschauer auch der Wunsch lebt, regiert und geleitet zu werden – ein Wunsch, der dem Emanzipationsverlangen entgegensteht und mit der Waffe der Kritik zu bekämpfen gilt.

So ist für Brecht die Emanzipation des Zuschauers nur als ein komplizierter Prozess denkbar, der nie sich ohne den entscheidenden Beitrag der Bühne ereignen und nur auf einer mehr oder weniger stillschweigenden Vereinbarung zwischen Bühne und Publikum gründen kann. Die Bühne muss sich dem Wunsch des Zuschauers, regiert, gelenkt oder auch nur kritisch geleitet zu werden, so wie dem eigenen Wunsch, diesen Wunsch zu befriedigen, entziehen. Der Zuschauer muss ertragen, dass er nicht mehr gelenkt wird, dass sein Wunsch nach Lenkung von der Bühne zurückgewiesen wird.

In diesem Sinn sind die Worte, die gegen Ende von René Polleschs Stück „Kill your Darlings!“ von der Bühne aus an das Publikum gerichtet werden, brechtianisch:

Das war nicht für euch.

Das haben wir nicht für euch gemacht.

Das haben wir nie für euch gemacht!

Nein!  
 Sondern für uns.  
 Das hier ist nicht für euch.  
 [...]
   
 Das war nicht für euch.  
 Es war immer für uns.  
 Macht es für euch!  
 Zwei, drei, vier!<sup>22</sup>

Wir haben es hier mit einem Theater zu tun, das auf seine Rolle als Agens der Gouvernementalität zu verzichten scheint. Es wird hier nämlich eine Bühne gezeigt, die jede Verpflichtung gegenüber den Zuschauern aufgibt, sie aber gleichzeitig wie eine Ansammlung von Fremden behandelt, um sie zu einem autonomen Handeln zu bewegen. Die Aufkündigung jeder Verantwortung dem Publikum gegenüber geschieht also mit einer, wenn auch indirekten pädagogischen Intention. Die Zuschauer werden zu einem Handeln aufgefordert, das nach der Vorgabe des Handelns auf der Bühne stattfinden soll, es imitiert oder einfach von ihm in Gang gesetzt wird. Sie sollen *es* für sich und *wie* die Schauspieler oder Personen auf der Bühne machen. Das Publikum wird also weiterhin von einer unsichtbaren Hand geführt, findet sich mit mehr oder weniger impliziten Vorschriften darüber konfrontiert, was es zu machen hat. Es wird zu etwas aufgefordert und muss sich zu dieser Aufforderung auf irgendeine Weise verhalten. Wir wären also wieder beim Paradox einer von der Bühne gelenkten Emanzipation des Zuschauers.

Vielleicht hört dieses Paradox auf, eines zu sein, wenn wir Emanzipation nicht länger als Befreiung von jeglicher Heteronomie verstehen, sondern gerade als Befähigung, die Illusionen einer Autonomie, einer Selbstbestimmung aufzulösen. Emanzipation wäre dann etwas, das immer mit einer solchen konstruktiven Enttäuschung verbunden ist. Sie wäre immer negativ in dem Sinne, dass sie an die Stelle der illusionären Autonomie nicht eine wirkliche Autonomie setzt, sondern die Erfahrung ihres Mangels, die Unabweislichkeit der Heteronomie und die Entwicklung einer kritischen Funktion gegenüber jeder Regierungskunst.

Unabdingbare Voraussetzung einer solchen kritischen Emanzipation des Zuschauers wäre aber eine Emanzipation der Bühne vom ihrem gouvernementalen Auftrag, genauer: von einer bestimmten Art, ihn auszuführen. Eine Möglichkeit einer solchen Emanzipation der Bühne hat Brecht mit seiner Arbeit am „Fatzer“ gezeigt. In einer Notiz aus dem Jahre 1930 heißt es:

Der Zweck, wofür eine Arbeit gemacht wird, ist nicht mit jenem Zweck identisch, zu dem sie verwertet wird. So ist das Fatzerdokument zunächst hauptsächlich zum Lernen des Schreibenden gemacht. Wird es späterhin zum Lehrgegenstand, so wird durch diesen Gegenstand von den Schülern etwas völlig anderes gelernt, als der Schreibende lernte. Ich, der Schreibende, muß nichts fertig machen. Es genügt, daß

---

<sup>22</sup> Pollesch (2014: 321-322).

ich mich unterrichte. Ich leite lediglich die Untersuchung und meine Methode dabei ist es, die der Zuschauer untersuchen kann.<sup>23</sup>

Die Bühne bestimmt nun ihre Position selbstkritisch, selbstanalytisch. Sie gibt nicht die Position der Lehrenden auf, sondern wechselt den Gegenstand der eigenen Lehre: Dies ist nicht der Zuschauer, sondern sie selbst. Aus ihrer gouvernementalen Bestimmung wird so eine selbstkritische, die dennoch weiterhin eine gouvernementale Wirkung ausübt – aber nur, indem sie als gouvernementale Praxis scheitert.

Sie scheitert aber nur im Sinne eines Theaters, das darauf aus ist, irgendeine Erfahrung, Haltung, Erkenntnis, Energie oder Fähigkeit zu vermitteln. Sie scheitert, weil der Zweck der Produktion und der Zweck der Rezeption nicht übereinstimmen, weil der Schreibende und die Schüler nicht dasselbe, sondern etwas anderes vom selben Lehrgegenstand lernen. Schreibender und Schüler, Autor und Leser, Bühne und Publikum lernen beide, aber etwas anders und auf verschiedene Weise. Gerade deshalb aber gelingt ihre Emanzipation voneinander, weil sie sich im Grunde fremd werden bzw. bleiben und zwar, weil die für das Theater charakteristische Manipulation verfehlt bzw. umgangen wird. So wie andere Elemente von Brechts Theaterarbeit gibt das Fatzer-Projekt immer wieder zu bedenken, dass erst in diesem Verfehlen oder in dieser Umgehung die Emanzipationsmöglichkeit des Zuschauers gegeben ist, da sich, indem sie sich verfehlen, Zuschauer und Bühne voneinander emanzipieren. Auch lässt eine solche Position vermuten, dass vielleicht jede emanzipatorische Beziehung nur eine Beziehung der gegenseitigen Verkennung sein kann. Vielleicht liegt darin das Potential einer wirklichen und deshalb stets vorläufigen und immer neu zu gewinnenden Emanzipation: in einer Verkennung, die nicht als ein falsches Erkennen zu verstehen wäre, sondern als ein Fehlschlagen von Machtmechanismen, die sich auf Wahrheit berufen. Das heißt aber auch, dass Emanzipation Unterwerfung nicht dauerhaft aufheben, sondern sie nur durchschaubar werden lassen kann. Emanzipation wäre die Befähigung, Unterwerfungen zu erkennen, sich ihren Effekten zu entziehen, die Wahrheiten, auf die sich berufen, zu relativieren. Sie kann aber nicht als eine Position jenseits der Unterwerfungen gedacht werden, durch welche sich die Subjekte konstituieren. Sie wäre vielmehr als der Punkt zu denken, wo sich die Regierungsmaschinen dem öffnen, was aus ihnen ausgeschlossen wird. In diesem Sinne findet die Emanzipation des Zuschauers stets aufs Neue statt: als innere, kritische Möglichkeit des Regierungsdispositivs, das sie ständig zu verhindern versucht.

---

<sup>23</sup> Brecht (1997: 514).

## Literatur

- Auerbach, Erich (1951): *La cour et la ville*. In: Ders.: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*. Bern. 12-50.
- Brecht, Bertolt (1997): *Fatzerdokument*. In: Ders.: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 10.1. Herausgegeben von Werner Hecht et al. Berlin / Frankfurt a.M. 387-529.
- Fischer-Lichte, Erika (2009): *Theater als öffentlicher Raum*. In: Gerlach, Klaus (Hg.): *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*. Hannover.
- Foucault, Michel (1992): *Was ist Kritik?* Berlin.
- Foucault, Michel (2006): *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität*. Bd. I. Frankfurt a.M.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1988): *Briefe von und an Goethe*. Hamburger Ausgabe in 6 Bänden. Bd. 2. München,
- Goethe, Johann Wolfgang von (1998): *Weimarisches Hoftheater (1802)*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe. Tagebücher und Gespräche*. Bd. 18: *Ästhetische Schriften 1771-1805*. Herausgegeben von Friedmar Apel. Frankfurt a.M. 842-850.
- Habermas, Jürgen (1965): *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Berlin.
- Kant, Immanuel (1784/1968): *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* In: Ders.: *Kants Werke*. Bd. VIII. Herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin. 33-42.
- Pollesch, René (2014): *Kill your Darlings. Stücke*. Reinbek bei Hamburg.
- Rancière, Jacques (2009): *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien.
- Ravel, Jeffrey S. (1999): *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture 1680-1791*. Ithaca / London.
- Richel, Veronica (1994): *G. E. Lessing. Miss Sara Sampson. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart.
- Schiller, Friedrich (1968): *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet (1784)*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. V. Herausgegeben von Jost Perfahl und Helmut Koopmann. München. 92-101.
- Sonnenfels, Joseph von (1768): *Briefe über die wienerische Schaubühne*. Wien.
- Sonnenfels, Joseph von (1765–1776): *Grundsätze der Policey, Handlung und Finanzwissenschaft*. Wien.
- Steinweg, Reiner (1972): *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Stuttgart.
- Vogl, Joseph (2000): *Staatsbegehren. Zur Epoche der Policey*. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 74. 600-626.



## Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 8 (2022): *Theaterbegriffe*

Herausgegeben von Francesco Fiorentino und Milena Massalongo  
Müller-Schöll, Nikolaus: Vom Drama zum Skript. In: IZfK 8  
(2022). 37-55.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-53b1-0772

**Nikolaus Müller-Schöll (Frankfurt a.M.)**

### Vom Drama zum Skript

#### *From Drama to Script*

Since Susanne Kennedy appeared with her first production in German spoken theater in 2013, she has disturbed and thrilled the audience with her team: her works established a theater that practically dismisses the idea of a universal, generalizable human being. Not only did Kennedy write a significant piece of the latest theater history, but her work also looks back and sheds a light on the entire history of theater, making us perceive it in a different way. It illustrates a paradigm shift that can be reduced to the formula: *from drama to script*. At the same time, and in connection with this aspect of her work, her theater project suggests the attempt at a different archeology of the present, taking a step aside from all previous theater historiography and looking at a whole tradition of resistance by the women of theater, to which she is productively linked. Such is the case, for example, of Marieluise Fleißer, whose text „Fegefeuer in Ingolstadt“ (Purgatory in Ingolstadt), first appeared on stage after having been renamed, directed, sponsored, curated, edited, and staged by men. On the other hand, with Fleißer’s entry into dramatic poetry, one can observe a transition to a practice of writing and staging that is no longer based on the idealized assumption that one is dealing with the text of a lonely, ingenious author. Rather, the drama is replaced by a polyphonic script that can be recognized from the very beginning. From Fleißer and Gertrude Stein to Ginka Steinwachs, Elfriede Jelinek, and Sarah Kane, this other form of writing will be transferred into a practice of piece-writing that is far away from the male-dominated dramatic production.

*Keywords: Script, Drama, Susanne Kennedy, Women Theater, Marieluise Fleißer*

Kein Drama. Keine Interpretation. Keine Handlung. Keine Psychologie, kein Naturalismus, keine Subjekte. Stattdessen statisch im Raum stehende Schauspieler, eine weit vom Menschen entfernte Gruppe mit Masken, an Computerspiele, Comic Strips oder Figurentheater erinnernd, Avatare. Sie sprechen einzelne Sätze, oder

genauer, sie sprechen sie nach, bewegen zu ihnen ihre Lippen. Denn die werden vom Band eingespielt, in einem Kunstdialekt, dem Bayrischen ähnlich. Der Raum ist ein extremer Guckkasten, öd und leer, wie aus einer Sozialwohnung der 60er-Jahre herausgeschnitten oder von Gregor Schneider gebaut. Die Langsamkeit ihres Sprechens und Agierens erinnert ebenso an Fassbinders frühe Filme wie die Atmosphäre, gemischt aus katholischer Klosterschule, Kleinstadtmief, Brechtälte und Expressionismus. Manche lässt sie auch an David Lynch oder Lars von Trier denken. Und sie ist unverkennbar das Gemeinschaftswerk einer Künstlergruppe, die hier, jeder mit spezifischen Fähigkeiten, gemeinsam Marieluse Fleißers „Fegefeuer in Ingolstadt“ auf die Bühne bringt, versammelt von Susanne Kennedy.<sup>1</sup>

Seitdem Kennedy im Jahr 2013 mit dieser Inszenierung an den Münchner Kammerspielen unter Johan Simons im deutschen Sprechtheater auftauchte, nachdem sie zuvor in Amsterdam Regie studiert und in Holland und Belgien Sarah Kane, Enda Walsh, Elfriede Jelinek und Fassbinder inszeniert hatte, verstörte und begeisterte sie mit ihrem Team das Publikum, erst das in München, später das in Berlin und der ganzen Republik: Arbeiten wie Fassbinders „Warum läuft Herr R. Amok?“, „Orfeo“, „Medea. Matrix“, Čechovs „Drei Schwestern“ oder „Ultraworld“ etablierten ein Theater, das praktisch die Idee des einen, universellen, verallgemeinerbaren Menschen aufkündigte. Was aus den Quellen in sie einging, wurde kunstvoll bearbeitet, das Material der titelgebenden Stücke, wenn es solche gab, ergänzt aus unterschiedlichsten Quellen – Philosophie, VR-Games, Telenovelas, Songs, Filme. Allein oder zusammen mit dem Co-Regisseur Markus Selg und beteiligten Experten aus verschiedenen Kunstrichtungen setzte Kennedy Theater und Oper in Ausstellungsräume der Ruhrtriennale und etablierte szenische Installationen auf den großen Bühnen in München und an der Berliner Volksbühne. Sie schrieb damit aber nicht nur ein Stück neuester Theatergeschichte, ihre Arbeiten legten wie alle großen neuen Entwürfe im Theater auch nahe, von ihrer Erfahrung aus zurückzublicken, die gesamte Geschichte des Theaters anders neu zu beleuchten, an deren Ende sie sich mit ihrem Neo-Antitheater eingeschrieben hatte. Hatte Robert Wilsons Theater dazu animiert, vom Anbruch einer „visuellen Dramaturgie“ (Knut Ove Arntzen)<sup>2</sup> oder einem „postdramatischen“ Theater (Hans-Thies Lehmann)<sup>3</sup> zu sprechen, von wo aus man rückblickend die Theatergeschichte von Adolphe Appia über Gertrude Stein, das Judson Dance Theatre und die Minimal Art neu erzählen musste, und ging das Theater von Rimini Protokoll mit der Ausrufung eines neuen „Realitätstheaters“<sup>4</sup> einher, das seine Ursprünge eher bei Duchamp als bei Brecht, Piscator und Peter Weiss fand, so kann Kennedys Theater

<sup>1</sup> Marieluse Fleißer, Fegefeuer in Ingolstadt. Münchner Kammerspiele, Premiere am 7. Februar 2013. Regie: Susanne Kennedy. Dramaturgie: Jeroen Verstele.

<sup>2</sup> Arntzen (1994).

<sup>3</sup> Vgl. Lehmann (1999).

<sup>4</sup> Vgl. Müller-Schöll (2007); vgl. auch die Website: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/> [08.10.2022].

für eine veränderte Art Theater zu machen stehen. Es veranschaulicht – als eines von mehreren möglichen Beispielen<sup>5</sup> – einen Paradigmenwechsel, der sich auf die Formel *vom Drama zum Skript* bringen lässt. (1) Zugleich und damit verbunden legt ihr Theaterentwurf nahe, in Absetzung von aller bisherigen Theatergeschichtsschreibung eine andere Archäologie der Gegenwart zu versuchen, mit Blick auf eine Tradition der Widerständigkeit im Theater von Frauen, an die sie produktiv anknüpft. (2) Und schließlich steht ihre Art, Theater zu machen, im Kontext einer verschiedene Künste verbindenden Veränderung, die man vielleicht mit Blick auf das deutliche Hervortreten des diesen zugrundeliegenden, gemeinsam verfassten Skripts auf den Nenner eines *transcriptive turns* bringen könnte.

### 1. Vom Drama zum Skript

Susanne Kennedys Arbeiten gehen selbst dort, wo sie, wie etwa im Fall ihrer 2019 uraufgeführten „Drei Schwestern“, den Titel eines dramatischen Textes tragen, nicht von einem Drama aus. Wovon aber dann? An Čechovs Stück hebt sie in einem Gespräch mit den Besuchern einer offenen Probe die Wiederholungsstruktur hervor, das Motiv der vergeblich „nach Moskau“ wollenden Schwestern, aber zugleich auch die theaterästhetische Erfahrung der ewigen Wiederkehr: dass dieses Stück wie wenige andere über Jahrzehnte hinweg in immer neuen Variationen inszeniert wurde, immer neu Erfahrungen aufnahm, die sich im Spiegel des Čechovschen Stückes Raum brachen. Wie Kennedy und die mit ihr arbeitenden Künstler allerdings im Ausgang von diesem Interesse am Stoff am Ende zu ihrer alles Bekannte sprengenden Form gelangen, bleibt für den Betrachter zunächst im Dunklen.

Hier ist eine Beschreibung Ella Schillings, die an Kennedys „Drei Schwestern“ mitgearbeitet hat, aufschlussreich.<sup>6</sup> Sie unterscheidet drei Arten von Quellen: Zum einen die aus mehreren deutschen Übersetzungen des russischen Textes ausgewählten Sätze, die von Kennedy neu zusammengestellt, von nicht geschulten Sprechern eingelesen und aufgezeichnet wurden. Aus dem so erhaltenen Tonmaterial wurde eine Audiospur erarbeitet, in die neben den Sätzen zum Teil auch Versprecher, Wiederholungen oder Unterbrechungen durch Räuspern und Husten eingegangen sind, und die darüber hinaus von einem Tondesigner weiterbearbeitet wurden: „verzerrt, verlangsamt, beschleunigt, wieder getrennt und neu zusammengesetzt“.<sup>7</sup> In der Inszenierung wird das so generierte Material ergänzt durch die Tonspur der englischen Fassung der Telenovela „Mis 3 hermanas“ von Perla Ferias, in der es um die Liebesmelodramen eines Bruders und seiner drei Schwestern geht. Außerdem fügt Kennedy Zitate aus „Something happened to me yesterday“ der Rolling Stones, aus David Lynchs „Inland Empire“, aus Nietzsches „Die

---

<sup>5</sup> Vgl. zu anderen Beispielen dieses Paradigmenwechsels: Müller-Schöll (2019); ders. (2020).

<sup>6</sup> Vgl. Schilling.

<sup>7</sup> Dies., 2.

fröhliche Wissenschaft“, aus James P. Carse’s “Finite and Infinite Games. A vision of Life as Play and Possibility” sowie aus weiteren, von Schilling nicht näher erläuterten Quellen ein.

Korrespondierend zur Tonspur erstellt der an der Produktion beteiligte Videodesigner einen Film. Ein Storyboard, das bei einer offenen Probe an der Wand der Probebühne hängt, führt vor Augen, dass der Videofilm die Bewegungsabläufe auf der Szene vorab festlegt, sie gewissermaßen am Schneidetisch plant. Denn dieser Film wird auf eine Bühne, in diesem Fall einen auf der großen Bühne installierten Guckkasten, projiziert. In ihm treten dann die mit Masken versehenen Schauspielerinnen und -spieler auf, für deren Lippenbewegungen das Soundmaterial transkribiert wurde. Innerhalb der auf der Sound- und Bildebene präfigurierten Szene, insofern in einem sehr engen Regelwerk eingespannt, erhalten sie die Freiheit, das, was sie auf der Bühne in diesem Rahmen tun, selbst zu bestimmen, wobei sie von Kennedy, der Regisseurin, mehr unterstützt als geführt werden. Audiospur, Videospur und Körpertext der Schauspieler bilden so zusammen mit weiteren Konstituenten das, was sich dem Zuschauer in der Aufführung am Ende mitgeteilt haben wird, deren *Skript*.

Dieses konkrete, vom Produktionsprozess einer nicht auf den titelgebenden Dramentext reduzierbaren Theaterarbeit her erläuterte Beispiel erlaubt die Entwicklung einer allgemeineren Hypothese: Mit Blick auf die für jede Theaterarbeit produzierten, mehr oder weniger aufwändigen Skripts, auf für das Theater, seine Produzenten und Techniker, Darsteller und Macher geläufiges, ja alltägliches, außerhalb des Theaters aber weitgehend unbekanntes Material, das selten archiviert und nur in Ausnahmefällen veröffentlicht wird, kann konstatiert werden, dass das gegenwärtige Theater ganz allgemein nicht mehr hinreichend im Verhältnis zu einem von seiner Erscheinung in einer Szene ablösbaren Text her zu analysieren und zu begreifen ist; ganz gleich, ob es sich dabei um einen eher klassisch von einem Autor verfassten dramatischen Text handelt oder vielmehr um einen prozessual entstandenen Text mit erklärtermaßen kollektiver Autorschaft. Vielmehr ist in der Praxis des Stadt- und Staats- wie des freien Theaters eine Veränderung passiert, die so grundlegend bzw. erschütternd ist, dass Theorie, Analyse und selbst die Geschichte des Theaters nicht umhin können, sie nachzuvollziehen: An die Stelle von *Text* oder *Drama* ist in nahezu allen gegenwärtigen Formen des Theaters die eine oder andere Form des *Skripts* getreten: Als Skripts bzw. als deren Teile können die im Berliner Archiv der Akademie der Künste aufbewahrten Regiebücher der Inszenierungen Frank Castorfs bezeichnet werden, aber auch die Anweisungen der Wooster Group für die Einrichtung der Bühne bei ihren Gastspielen. Skripts sind die von Freunden verfassten Partituren des Lachens, auf deren Grundlage Antonia Baehr ihre Performance „Lachen“ entwickelte,<sup>8</sup> wie auch die von vielen Autorinnen und Autoren beigesteuerten Texte ihrer Performance „Abecedarium bestiarium“, die teils in die Bühnenarbeit, teils nur in das parallel

---

<sup>8</sup> Vgl. Baehr (2008).



entstandene Buch eingegangen sind.<sup>9</sup> Als Skript, zumindest als ein wichtiger Bestandteil davon, kann aber auch William Forsythes für seine Tänzer entwickelte CD-ROM „Improvisation Technologies“<sup>10</sup> begriffen werden, welche erklärt, wie in den Arbeiten Forsythes Bewegungen generiert und miteinander sowie mit dem Raum verknüpft werden. Skripts sind jene Berge von Zetteln mit Einfällen, kurzen Szenen und allerlei Material aus verschiedenen Stadien der Probenarbeit, aus denen auf dem Weg der Selektion, Kombination, Montage und Komposition die idiosynkratisch gestalteten Performance-Abende von Künstlern wie Daniel Cremer oder der Gruppe „She She Pop“ hervorgehen<sup>11</sup>. Zum Skript gehören die Regeln, die Jetse Batelaan in seinem Theater für Kinder und Erwachsene definiert, nach denen die Improvisation sich, einem Schachspiel gleichend, an jedem Abend anders entwickelt. Skripts der Gruppe „Forced Entertainment“ umfassen die Kataloge von Fragen, aus denen die sechs, zwölf oder 24 Stunden lange Performance „Quizoola“ mit drei Performern auf einer sonst leeren Bühne generiert werden, die Sammlungen von Versatzstücken, aus denen die Gruppe das Material ihrer Erzählungen in „And on the 1000th night“ generiert, wie immer sie archiviert sind, aber auch Video-Aufzeichnungen, die einmal Improvisiertes dem Studium und Nachvollzug der Truppe zugänglich machen. Zu den Skripts sind die den vermeintlich einmaligen Performances der heroischen Epoche Marina Abramović vorausgehenden Abmachungen über Ort, Zeit und Umstände und die mit ihnen wie den meisten Performance-Arbeiten der sechziger bis neunziger Jahre verbundenen Dokumentationsfotos zu rechnen, aber auch die immateriellen Abmachungen Tino Sehgal mit Museen, die seine Arbeiten einkaufen<sup>12</sup>. Als Skript wäre nicht nur das transkribierte Telefongespräch zu bezeichnen, auf dessen Grundlage die Gruppe „Nature Theatre of Oklahoma“ einen zehnteiligen Zyklus von Performances entwickelt hat, sondern darüber hinaus auch alle damit verbundenen Regeln und Anweisungen an die Performer, die Festlegungen der Abläufe, der Einsatz von Requisiten oder In-Ear-Phones.<sup>13</sup> Kurz und pointiert formuliert: Was immer auf einer Bühne erscheint, ist *scripted*.

Diese Beobachtung, die zunächst nur nachträgt, was eigentlich immer schon bekannt gewesen sein müsste, und insofern gewissermaßen als buchstäbliche Entdeckung des un-heimlich (Un-)bewussten jedes dramatischen wie jedes sogenannten „postdramatischen“ Theaters bezeichnet werden kann, legt tatsächlich eine grundlegende Revision des Verständnisses des Dramas selbst nahe. Es

---

<sup>9</sup> Vgl. Baehr & Friends (2013).

<sup>10</sup> Forsythe (2003).

<sup>11</sup> Vgl. zu den Arbeitsweisen von „She She Pop“: Birgfeld (2018). Die Arbeitsmethoden Daniel Cremers wie auch weiterer Künstler, die im Folgenden erwähnt werden, wurden in einem von mir geleiteten Seminar im Rahmen einer Kooperation mit dem Festival „Frankfurter Positionen“ im Wintersemester 2018 erläutert.

<sup>12</sup> Vgl. Auslander (2006); Müller-Schöll (2012).

<sup>13</sup> Vgl. Müller-Schöll (2019).

erscheint als Sonderfall des Skripts, als *Synekdoche* einer prinzipiell nicht eingrenzba- ren Zahl von im engeren wie weiteren Sinne das Ereignis auf der Bühne präfigurierenden Schriften aller Art, als *pars pro toto*, der in genau zu definierenden Epochen zum Ganzen erhoben wird, ohne doch jemals ganz vergessen machen zu können, dass er nicht alles ist.

Für das Verständnis des Skripts bleibt, was in Theaterwissenschaft und Performance Theory bisher dazu entwickelt wurde, zwar weiterhin von Interesse, jedoch bedarf es der Ergänzung: Hans-Thies Lehmanns Vorschlag, vom „postdramatischen Theater“ zu sprechen,<sup>14</sup> der Peter Szondi „Theorie des modernen Dramas“<sup>15</sup> fortschreibt und Andrzej Wirths Terminologie aufgreift und weiter ausführt<sup>16</sup>, trifft dort einen Punkt, wo im Theater ein Bewusstsein der von ihm aufgelösten Folie des Dramas zu finden ist, etwa bei Gertrude Stein, Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Sarah Kane und Robert Wilson, hält mit diesem Begriff aber nolens volens an der im abendländischen Theater mit Aristoteles aufkommenden Privilegierung des Textes gegenüber der Opsis fest, insofern in der Trias des prädramatischen, dramatischen und postdramatischen Theater das Drama zum Maß aller ihm vorausgehenden wie der auf es folgenden Formen szenischer Praxis wird.<sup>17</sup>

Eine ähnliche implizite Erhebung einer bestimmten Epoche zur Norm, der die ihr vorausgehenden und folgenden unterworfen werden, findet sich in Edith Cassiers äußerst produktivem Vorschlag in Anlehnung an die *«Critique génétique»* in der Literaturwissenschaft eine ‘Theatre genetic research’ zu begründen, in deren Zentrum sie das „Regiebuch“ stellen möchte.<sup>18</sup> Produktiv ist dieser Vorschlag, weil Cassiers verdeutlicht, bis zu welchem Grad Theater schon immer auf einer Vielzahl von Skriptformen aufbaute, die von den Didaskalien der griechischen und römischen Antike über die *foul* und *fair copies* des elisabethanischen Theaters, die Canovacci der Commedia dell’Arte bis zu den Regiebüchern des 20. Jahrhunderts reicht. Doch der ordnende Begriff des Regiebuchs erweist sich als zumindest irreführend, wenn er dazu führt, dass Erscheinungsformen des Theaters, die dem Regietheater vorausgehen, in Cassiers Fall ist dies die Geschichte von der griechischen Antike bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, als dessen Vorformen begriffen werden, dasjenige, was sich in Absetzung von ihm in allen sich vom Regietheater unterscheidenden Theaterformen entwickelt, als seine Variation gesehen wird. Regie und das mit ihr verbundene Medium des Buches wird so gewissermaßen zu einer Art von Norm oder Mitte erhoben, die latent kolonialistisch ist, insofern sie sich auf das europäische Theater begrenzt, dessen Geschichte im Singular erzählt wird, und zugleich an der historischen, zwischen der Mitte des

<sup>14</sup> Vgl. Lehmann (2013).

<sup>15</sup> Szondi (1956).

<sup>16</sup> Vgl. Wirth (2013: 207).

<sup>17</sup> Vgl. Lehmann (2013).

<sup>18</sup> Vgl. Cassiers (2020).

18. und dem 20. Jahrhundert errichteten Hierarchie festhält, in deren Zentrum das bürgerliche Literaturtheater steht.

Richard Schechner hebt hervor, dass man im „Drama“ eine historisch datierbare Sonderform des bis in die paläolithische Vorzeit der Tänzer-Schamanen jedem Ritual zugrundeliegenden Skripts zu sehen habe. Er begreift „Skript“ als Handlungsmuster, das dem Ausagieren vorausgeht und dessen Sinn die Manifestation, nicht die Kommunikation ist. Mit Aristoteles und ein zweites Mal von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert löse sich das Drama von der Aktion bzw. dem Ritual ab.<sup>19</sup> Ric Knowles verdeutlicht, dass Skript dasjenige bezeichnet, was vorab geschrieben wird und das Theater bestimmt, wie auch das, was vom Theater als Rest übrigbleibt: Die Zutaten des „Devised Theatre“, die im Verlauf der Proben entstehen, wie auch die Dramen des dramatischen Theaters<sup>20</sup>. Lassen sich die strukturellen Analysen von Schechner und Knowles ihrer Tendenz nach so entgehen, dass es sich beim modernen Drama, wie man, Peter Szondi und Hans-Thies Lehmann resümierend, sagen könnte, um das Phänomen einer Epoche handelt, jener des Literaturtheaters, deren Ende mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzt, so lassen sich die offen oder latent historischen und teleologischen Untersuchungen Szondis und Lehmanns unterm Vorzeichen von historischer Gattungspoetik und Ästhetik ebenso wie die Theorie Cassiers, die von der Periodisierung Fischer-Lichtes<sup>21</sup> ausgeht, die Kontinuität dessen entgehen, was dieser Epoche vorausgeht, in ihr unterm Primat des literarischen, das heißt: des dramatischen, Texts verborgen wird und heute, im suspendierten Enden dieser Epoche wieder deutlich zutage tritt. Eben das, was in den strukturellen Analysen als Skript erscheint.

Will man das Skript genauer analysieren, so bietet sich an, es mit dem Linguisten Ludwig Jäger im Kontext von Prätext und Transkription zu situieren. Der Prätext geht der Transkription voraus, an deren Ende, gewissermaßen im Modus der Nachträglichkeit, das Skript als Ergebnis herauskommt.

Die symbolischen Mittel, die das jeweils transkribierende System für eine Transkription verwendet, nenne ich *Transkripte* und die durch das Verfahren lesbar gemachten, das heißt transkribierten Ausschnitte des zugrundeliegenden symbolischen Systems *Skripte*, während das zugrundeliegende symbolische System selbst, das fokussiert und in ein Skript verwandelt wird, als ‚Quelltext‘ bzw. *Prätext* bezeichnet werden soll.<sup>22</sup>

Nachträglich kann das Skript in Jägers präziser Konstruktion genannt werden, weil es dagewesen sein muss, jedoch, wie Freud zufolge der Traum, erst nachträglich, nach dem Erwachen artikuliert dargestellt werden kann, erst retrospektiv

---

<sup>19</sup> Schechner (2003: insb. 69).

<sup>20</sup> Knowles (2014: insb. 127-129 und 150f.).

<sup>21</sup> Fischer-Lichte (2004).

<sup>22</sup> Jäger (2002: 30; Kursivierung: Jäger). Den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich Rembert Hüser.

fixierbar wird. Das Skript ist also nichts, was ich unmittelbar fassen kann, vielmehr das im Futur zwei zu fassende Resultat seiner Transkription. Jäger führt dies aus: „Tatsächlich stellt also jede Transkription die *Konstitution* eines Skripts dar, wiewohl das Verfahren zunächst auf ein schon vor seiner transkriptiven Behandlung existierendes symbolisches System trifft.“<sup>23</sup> Und weiter:

Es offenbart sich hier also eine eigentümliche Beziehungslogik von Prätext, Skript und Transkript: Obgleich der Prätext der Transkription vorausgeht, ist er als Skript doch erst das Ergebnis der Transkription. Insofern darf man [...] nicht davon ausgehen, daß zwischen Prätext/Skript und Transkript ein einfaches Verhältnis der Abbildung besteht.<sup>24</sup>

Die Abbildung folgt hier also nicht dem landläufigen Modell der Abbildung eines ihr vorausgehenden Abgebildeten. Vielmehr wird das Abgebildete erst nachträglich durch die Abbildung konstituiert. Dies korrespondiert dem Verständnis des Signifikats als eines Effekts der Signifikantenkette in der von de Saussure über Roman Jakobson und Jacques Lacan in den Poststrukturalismus überkommenen Theorie der Artikulation<sup>25</sup>.

Die Logik der Nachträglichkeit des Skripts ließe sich also folgendermaßen veranschaulichen: 1. (Prätext), 2. Transkript, 3. Skript als Effekt der Transkription. Sie wird besser begreiflich, kontextualisiert man sie mit vergleichbaren Beispielen:

- 1. (Referent/Abgebildetes), 2. mimetische Abbildung, 3. Konstitution des Abgebildeten im Prozess des Abbildens;
- 1. (Signifikat), 2. Signifikantenkette der Artikulation, 3. Signifikat als Effekt der Kette;
- 1. (Traum), 2. Traumerzählung, 3. Traumkonstitution im Modus der Nachträglichkeit.

In jeder dieser Beschreibungen wird deutlich, dass ein landläufiges Verständnis dachte, dass das, was hier in Klammern steht, unmittelbar, ohne mediale Vermittlung, zur Verfügung stehe, dann aber durch den Prozess seiner Artikulation, Verbegrifflichung verfälscht werde.

Jäger geht nicht weiter auf das Theater ein, doch sein Skript-Verständnis lässt sich auch auf dieses beziehen. 1. (Drama/Text); 2. Inszenierung, 3. Skript der Inszenierung als nachträgliche Konstitution dessen, was ihr zugrunde gelegen haben muss, als Effekt der mit ihr verbundenen Transkription, als Konstrukt, das umfasst, was ihr vorausgegangen sein wird. Bezogen auf den geschilderten Produktionsprozess von Kennedys „Drei Schwestern“ wären die verschiedenen in ihn eingegangenen Materialien das, was hier als Drama/Text bezeichnet wird. Erst durch die Inszenierung, an der die Regisseurin, die für die Audio- und Videospur und den Raum verantwortlichen Künstler sowie die Schauspieler beteiligt sind,

<sup>23</sup> Ders., 30. (Kursivierung: Jäger).

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Vgl. de Saussure (1962); Jakobson (1974); Lacan (1966).

aber auch viele weitere zur Produktion der Arbeit beitragende Personen und darüber hinaus ein ganzes Theater mit seiner Belegschaft und den ihre Zusammenarbeit steuernden geschriebenen wie ungeschriebenen Regeln, wird daraus das Skript konstruiert. Aus der Logik des „Archimedius Sprache“ folgt, dass das Skript ein immer noch im Wechsel befindliches Konstrukt ist, ein Effekt der Inszenierung, vorläufig und nachträglich konstituiert, veränderlich, ja geradezu das, was die Veränderlichkeit des Theaters ausmacht. Was immer erscheint, ist *scripted*, das heißt auch: es könnte immer anders erscheinen und erscheint auch immer je anders singulär neu.

Was das Skript im Zusammenhang des Theaters auszeichnet, kann weiter erläutert werden: In ihm konvergieren die Beziehungen, in denen steht, was erscheint, es ist gleichermaßen ihre Vor- wie Nachschrift, das, was das Erscheinende als Träger zum Vorschein bringt, wie auch das, was von ihm als Spur oder Rest übrigbleibt. Während es einen Anfang und ein Ende der Vorstellung gibt, geht das Skript dieser gewissermaßen voraus und folgt ihr nach. Skripts tragen in jeden Anfang eine anarchische Entsetzung ein, einen anderen Anfang, der jedem Auftritt vorausgeht und ihn als *Scripted reality* erscheinen lässt. Sie sind das, was sich (de-)konstitutiv der Flüchtigkeit des Theaters wie der vorgeblichen Präsenz und Einmaligkeit widersetzt und von ihr bleibt und sie lassen zugleich in der immer anderen Selektion, Kombination und Realisierung jede Aufführung in der Wiederholung einmalig werden.

Der Paradigmenwechsel in der Analyse vom Dramentext zum Skript ist jedoch nicht nur ein überfälliger Nachtrag zu der allumfassenden Veränderung des Gegenstandes, mit dem sich die Theaterwissenschaft beschäftigt, sondern nicht zuletzt auch notwendig, weil er Theater in allen seinen Formen in den größeren Kontext der Praktiken zu stellen erlaubt, die in der einen oder anderen Form *scripted* sind: Dies betrifft natürlich den Film, das Fernsehen, alle Arten von Show-business wie Popkonzerte, Festivals, Club-Events und die Internet-basierten Medien und Formate, jedoch auch jedes Ereignis im Bereich der Politik und darüber hinaus die gesamte Ökonomie. Eine Flasche Wasser *ist* nicht etwas Bestimmtes, sie *wird* dazu. Sie wäre uns nicht als solche zugänglich, wäre sie nicht Teil eines umfangreichen Skripts, das sie unserem Gebrauch allererst zugänglich macht und das diesen im gleichen Maße präfiguriert, wie es andererseits je anders ausgeführt werden kann.<sup>26</sup> Theater, Performance, Choreographie und allen anderen Bühnenkünsten kommt dabei jedoch eine spezifische Rolle zu. Sie führen den Unterschied zwischen dem Skript – in seiner Allgemeinheit und Abstraktion – und seiner je singulären Realisierung vor und sensibilisieren uns dergestalt für die Alterität der je anderen Übersetzung der Ausführenden. Als jene spezifische Ausgestaltung des

---

<sup>26</sup> Diese Überlegung verdanke ich einem Gespräch mit Rebecca Schneider im Rahmen eines Workshops der Goethe-Universität.

Skripts, die dessen anfängliche Iterabilität<sup>27</sup> vor Augen führt und damit seine Veränderbarkeit, sensibilisiert es uns für eine der Bedingungen eines wie immer gearteten, als solches undarstellbar bleibenden radikal demokratischen Gemeinwesens.

Skript als Modell eines solchen Gemeinwesens zu begreifen, einer, mit Jean-Luc Nancy gesprochen, entwerkten Gemeinschaft<sup>28</sup>, legt nicht zuletzt dessen Charakter als der Tendenz nach nie anders denn nachträglich und dabei vorläufig konstruierbares Konstrukt nahe: Es kann beständig noch ergänzt und in einer neuerlichen Transkription um das erweitert werden, was bis dato vergessen wurde. Zu ihm wären im konkreten Fall des Theaters über die erwähnten Konstituenten hinaus – Audiospur, Videospur, Körpertext, teils geschaffener, teils übernommener Bühnenraum – die von den Technikern hergestellte Umgebung hinzuzurechnen, die Architektur des Hauses mit seinen öffentlichen und nicht-öffentlichen Bereichen, die Lage des Theaters in der Stadt, die spezifische Kontextualisierung der Inszenierung mit einem je anderen spezifischen Publikum und vieles andere mehr. Die Liste ist potentiell unendlich erweiterbar. Im Unterschied zur – ideologischen – Zentrierung eines Texts auf den ihn produzierenden Autor geht in das Skript konstitutiv ein, dass es mehrerer bedarf, damit eine Transkription zustande kommt und mithin als ihr Nachtrag das Skript.

## 2. *Entpatriarchalisierung – von Fleißer zu Kennedy*

An die Stelle der Analyse des Dramas und seiner Inszenierung diejenige eines Skript-basierten Theaters in verschiedenen Varianten zu setzen, wird nicht nur, wie eingangs am Beispiel Kennedys gezeigt, den Erscheinungsformen gegenwärtigen Theaters und seiner Kontexte besser gerecht. Es ist auch mit Blick auf die Geschichtsschreibung von dramatischer Literatur und Regietheater überfällig. Diese ist lückenhaft. Das Drama, das Sprechtheater und mehr noch deren Theorie, sind Männersache. Zumindest gewinnt diesen Eindruck, wer weit verbreitete Sammlungen und Darstellungen dramatischer Literatur, der Positionen von Regie und ihrer Theorie durchstöbert: Unter 104 Quellentexten zur „Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart“<sup>29</sup> in Reclams einschlägiger Sammlung stammen lediglich vier von Frauen. Der chronologisch erste trägt die Nummer 73 und ist geschrieben von Marieluise Fleißer. Reclams „Theorie des Dramas“<sup>30</sup>, eine Quellensammlung für den Schulunterricht, umfasst 25 Texte, darunter nicht einen einzigen von einer Frau. Kaum besser sieht es in einschlägigen Standardwerken und Überblicksdarstellungen aus, etwa denjenigen von Marcel Reich-

<sup>27</sup> Vgl. zum Begriff der Iterabilität: Derrida (1988).

<sup>28</sup> Vgl. Nancy (1986); ders. (2001).

<sup>29</sup> Langemeyer (2011).

<sup>30</sup> Staehle (1973).

Ranicki<sup>31</sup>, Manfred Pfister<sup>32</sup>, Kurt Rothmann<sup>33</sup>, Sabina Becker, Christine Hummel und Gabriele Sander.<sup>34</sup> Nicht anders schließlich ist das Bild, das die immer noch häufig verkauften und in Seminaren und Ausbildungen genutzten Sammelwerke von Manfred Brauneck zum „Theater im 20. Jahrhundert“<sup>35</sup> oder zu den „Klassiker(n) der Schauspielregie“<sup>36</sup> ihren Leserinnen und Lesern bieten. Dass eine Ausstellung zum ‚Regietheater‘ wie jene, die im Münchner Theatermuseum Anfang Juni 2020 <sic!> eröffnet wurde, sich auf acht Vertreter dieser Gattung begrenzt, acht Männer von Otto Brahm bis Claus Peymann, bildet den Stand der Dinge der Theatergeschichtsschreibung ab – zumindest der populären, zumindest der deutschsprachigen: Männer unter sich schreiben, reflektieren und inszenieren das dramatische Theater bis in das späte 20. Jahrhundert. Hat man sich diesen Befund aber einmal vor Augen geführt, so erscheint der Versuch, Geschichte anders zu schreiben und die geläufigen Darstellungen ‚gegen den Strich zu bürsten‘, überfällig. In Anlehnung an die derzeit vielerorts versuchte Dekolonialisierung<sup>37</sup> könnte man von einer Entpatriarchalisierung sprechen. Dabei kann sich Theaterhistoriographie kaum besser orientieren als an Susanne Kennedys Arbeit, die lehrt, jenes andere Schreiben, Produzieren und produktive Erweitern von Theater zu entdecken, welche das Theater großer Künstlerinnen in den vergangenen 100 Jahren hervorgebracht hat. Eine andere Theatermoderne wird sichtbar, nicht länger dominiert von Männern, die durch Text, Regie und Organisation des Theaters Frauen signalisierten, was sie tun, wie sie erscheinen und wo sie ihren Platz finden sollten.

Noch 1987 liest man im Nachwort eines *Spectaculum*-Bandes mit dem Titel „Stücke von Frauen“: „die Dramatikerin ist nach wie vor eher rar, eher die Ausnahme“.<sup>38</sup> Marieluise Fleißer ist eine jener seltenen Ausnahmen, die es in die Geschichte der dramatischen Literatur und ihrer Theorie geschafft haben. Ihre Anfänge bleiben gleichwohl, wie Anne Fleig überzeugend geschildert hat, auf Schritt und Tritt geprägt durch den von Männern dominierten Apparat, in den sie sich mit ihrem Erstling „Die Fußwaschung“ begibt.<sup>39</sup> Es beginnt damit, dass sie ihren Vornamen dem sie protegierenden Mentor Lion Feuchtwanger verdankt, der aus Luise Marie *Marieluise* macht.<sup>40</sup> Ihren expressionistischen Schreibstil verlegt sie unter seiner Kuratel in die Richtung dessen, was gerade angesagt ist, die neue

<sup>31</sup> Reich-Ranicki (2004).

<sup>32</sup> Pfister (1982).

<sup>33</sup> Rothmann (1978).

<sup>34</sup> Becker / Hummel / Sander (2006).

<sup>35</sup> Brauneck (1982).

<sup>36</sup> Brauneck (1988).

<sup>37</sup> Vgl. Liepsch / Warner / Pees (2018); Mbembe (2001); ders. (2014); Mignolo (2019); Spivak (1999). Die genauere Kenntnis dieser Diskussion verdanke ich Julia Schade.

<sup>38</sup> N.N. (1987: 409).

<sup>39</sup> Vgl. Fleig (2005: 111).

<sup>40</sup> Vgl. dies., 112.

Sachlichkeit und den Brecht der Stücke „Baal“, „Trommeln in der Nacht“, „Im Dickicht der Städte“ und „Leben Eduard II“.<sup>41</sup> Dass die Autorin, die sich selbst als „Eindringling“ und „frechen Wicht“<sup>42</sup> in der von Männern beherrschten Domäne der dramatischen Literatur und des Theaters begreift, dort auch nur erscheinen kann, verdankt sie schließlich Feuchtwangers und Brechts Fürsprache.<sup>43</sup> Und der Weg ihres ersten Stückes auf die Bühne ist holprig: Die zeitgenössischen Förderer urteilen, die Autorin habe „sehr begabt, aber verworren“<sup>44</sup> geschrieben. Eine Vielzahl von Figuren kommen von Beginn an zu Wort. Sie äußern sich lange, bevor wir wissen, *wer* da spricht. Die Handlung bleibt über weite Strecken unklar. Der Inhalt, der sich ausmachen lässt, die Geschichte einer geschwängerten Jugendlichen, die beinahe noch ein Kind ist, scheint melodramatisch, wird aber nicht im Stil bekannter Melodramen bearbeitet. Die Auftretenden sprechen in eigenem Dialekt, steif und gespreizt.<sup>45</sup> Der Regisseur der Uraufführung bat Fleißer, „ihm ‚eine einfache Fabel der ganzen 4 Akte‘ zu schicken, und genau aufzuschreiben, ‚was im Hause Berotter, auf der Dult, auf der Altane und auf dem Exerzierplatz vorgeht“.<sup>46</sup> Wer das Stück aber nicht, wie unter solchem Diktat die Autorin selbst, als eines begreift, dessen Verfasserin zum „sogenannten wohlabgewogenen Bau [...] kein inneres Verhältnis“ hat,<sup>47</sup> sondern vielmehr als die Erfindung einer neuen, alle bekannten verlassenden Gattung und Sprache, der findet hier ein Schreiben in Zitaten, das durch die Figuren hindurchgeht, chorisches anmutende Stimmen nicht näher definierter Nachbarinnen<sup>48</sup>, Kurzszenen<sup>49</sup>, wie sie mehr als ein Vierteljahrhundert später in Heiner Müllers frühen Stücken wiederkehren werden,<sup>50</sup> und für sich stehende Sätze, die dem Prinzip folgen, „dass jeder Satz, für sich einzeln gestellt, nach vorausgehendem Schweigen, wie man ihn etwa auf der Straße unvermittelt an einem Vorübergehenden hört“<sup>51</sup>, als solcher hängen bleiben sollte. Die Sätze wirken wie erratische Blöcke in der Landschaft

---

<sup>41</sup> Vgl. ebd.

<sup>42</sup> Vgl. dies., 110.

<sup>43</sup> Vgl. Rühle (1974: 777).

<sup>44</sup> Vgl. das von Fleißer im Brief an Günther Rühle zitierte Urteil von Lion Feuchtwanger, ders., 778.

<sup>45</sup> Vgl. Fleißer (1974). Diese Ausgabe ist der Text des noch erhaltenen Bühnenexemplars, der durch nicht von Fleißer gemachte Regieanweisungen ergänzt ist. Das Originalmanuskript ist nicht erhalten. Die später von Fleißer veröffentlichte Variante ist eine überarbeitete und geänderte Version dieses Manuskripts.

<sup>46</sup> Vgl. Fleig (2005: 116).

<sup>47</sup> Fleißer (2011: 435).

<sup>48</sup> Fleißer (1974: 140).

<sup>49</sup> Vgl. z. B. dies., 135, 141. Aber auch an vielen anderen Stellen im Stück.

<sup>50</sup> Vgl. u. a. Müller (1974: 33).

<sup>51</sup> Vgl. Fleißer: „Was erwartet das Publikum?“, zit. nach Fleig (2005: 124).



und nehmen so das Prinzip des ‚gestischen Theaters‘ vorweg, das Benjamin in seiner Lektüre Brechts und Kafkas entwirft<sup>52</sup>.

Den Zeitgenossen blieb eine solche Entdeckung allerdings verborgen: Das Stück, mit dem – nach Else Lasker-Schülers „Die Wupper“ – die Geschichte der von Frauen verfassten Dramen auf der deutschsprachigen Bühne beginnt, geht erst in diese ein, nachdem es von Männern mit dem neuen Titel „Fegefeuer in Ingolstadt“ versehen, gekürzt, ergänzt und modifiziert worden ist. Das Originalmanuskript wird im Theater verschlampt. Die mit Regieanweisungen ergänzte, von Brecht gekürzte Fassung der Uraufführung wird zu Lebzeiten der Autorin nicht gedruckt. Fleißer erscheint auf der Bühne, nachdem sie von Männern umbenannt, dirigiert, protegiert, kuratiert, redigiert und inszeniert worden ist – und sie wird anschließend von Männern kritisiert und rezensiert. Das ist symptomatisch. Einerseits, insofern es verdeutlicht, bis zu welchem Grad das ‚Drama‘ – und nicht minder das auf ihm aufbauende Regietheater – nicht nur seiner Theorie nach als männliche Gattung begriffen wurde, insofern es mit Objektivität konnotiert und „an die Spitze der Gattungshierarchie“ gestellt wurde, wohingegen dem Weiblichen die Subjektivität des Lyrischen zugeschrieben wurde,<sup>53</sup> sondern auch in seiner empirischen Praxis. Andererseits aber auch, weil sich mit Fleißers Eintritt in die dramatische Dichtung – nolens volens – ein Übergang zu einer Schreib- und Inszenierungspraxis ereignet, die nicht länger auf der idealisierenden Unterstellung aufbaut, man habe es mit dem Text eines einsamen genialen Autors zu tun. Vielmehr wird hier bereits das Drama, das etwa im Fall des nicht minder gemeinschaftlich produzierenden Brecht am Ende immer noch neuerlich unter dem Namen des einen Autors veröffentlicht und rezipiert wird, durch ein von Beginn an erkennbar von mehreren verfasstes, vielstimmiges *Skript* ersetzt. Von Fleißer und Gertrude Stein über Ginka Steinwachs bis zu Elfriede Jelinek, Sarah Kane und dem Performance-Kollektiv „She She Pop“ wird sich diese andere Form zu schreiben in eine Praxis des Stückeschreibens übertragen, die auf Distanz zur männlich geprägten Dramenproduktion, zu der mit ihr konstituierten Form von Autorschaft und zu dem von ihr unterhaltenen Theater gehen wird.

Diesem anderen, kollektiveren Schreiben entspricht auf der Ebene der Produktion eine von Frauen geprägte andere Tradition, Theater zu organisieren. Sie wird von Helene Weigel im Berliner Ensemble begründet<sup>54</sup> und dort später von Ruth Berghaus fortgesetzt. Ihr korrespondieren, um nur einige klassischen Beispiele zu nennen, das von Ariane Mnouchkine geprägte Ensemble des Pariser « Théâtre du Soleil »<sup>55</sup> wie auch die von Elizabeth Le Compte geleitete New Yorker „Wooster Group“ oder Pina Bauschs „Wuppertaler Tanztheater“<sup>56</sup> und in neuerer Zeit die

---

<sup>52</sup> Vgl. Benjamin (1980a: 521); ders. (1980b).

<sup>53</sup> Vgl. Fleig (2005: 126).

<sup>54</sup> Vgl. Weigel (2000); Wilke (2000); Wizisla (2012).

<sup>55</sup> Féral (2003).

<sup>56</sup> Vgl. Klein (2019).

Arbeit des Wiener „Theatercombinats“ um Claudia Bosse, der Gruppen „She She Pop“, „Fräulein Wunder AG“, „Swoosh Lieu“ oder „Zaungäste“. Allen diesen Institutionen und Gruppen ist gemein, dass ihre künstlerischen Leiterinnen, so es sie gibt, die männlich geprägte Domäne nicht einfach übernahmen, sondern dabei zugleich neue Produktionsweisen erprobten. Sie versammelten Künstlerinnen, zum Teil auch Künstler, um sich, die anders zusammenarbeiten wollten, weniger hierarchisch, mit mehr Raum für alle Beteiligten, längeren Arbeitsprozessen, die auch über erste Aufführungen hinausgingen, neuen Fragen und nicht vorab festgelegten Räumen. Und dies immer zugleich aus einem politischen Impuls heraus, wie auch um einer Kunst willen, die nicht länger diejenige einsamer romantischer Tyrannen sein sollte. Das Skript-basierte Theater der Gegenwart verdankt sich nicht zuletzt dieser Tradition der Widerständigkeit gegen die patriarchalische Tradition des aufs Drama gestützten Regietheaters.

### 3. *Skript und Notation – transcriptive turn*

Der Annäherung an das Skript *im* Dispositiv des Dramas korrespondiert im europäisch geprägten Sprechtheater der vergangenen Jahrzehnte die bei Kennedys „Drei Schwestern“ beobachtbare Tendenz, immer häufiger statt auf dramatische Texte auf vielfältiges anderes Ausgangsmaterial zurückzugreifen: Etwa auf Romane, Spielfilme, Konvolute von Liedern, Theorietexte, empirisch gesammeltes Recherchematerial, Versatzstücke der Kommunikation in den Social Media, Fernsehserien und jenes Material, das sogenannte „Experten des Alltags“ (Rimini Protokoll) oder „Komplizen“ (Hofmann & Lindholm)<sup>57</sup> mit ins Theater bringen. In allen Formen des Skript-basierten Theaters steht dabei – paradoxerweise – am Beginn *kein* einzelner Prätext im Sinne Jägers mehr, der der Transkription vorausgeht, sondern immer zumindest *mehr als einer*.

In der Logik der „Turn“-Narrative (*linguistic turn, spatial turn, aural turn* etc.) könnte man mit Blick auf die Praxis des Skript-basierten Theaters von einem *transcriptive turn* sprechen, einer veränderten Perspektive, die nichts Neues, aber das Bekannte neu zu entdecken erlaubt. Schon im Fall des meist nach dem Autorenprinzip beurteilten Literaturtheaters vergisst die geläufige Beschreibung und Beurteilung, dass bereits der Text des oder der Autorin niemals nur deren oder dessen ureigenes Produkt ist oder war: Ihm geht in jedem Fall die ihn präformierende, an ihm *nolens volens* mitwirkende irreduzible und nicht restlos begrenzbar Vielheit der geschriebenen und ungeschriebenen Regeln voraus, die aus einer wie immer gearteten Äußerung allererst einen Bühnentext werden lassen, und dies nicht nur dort, wo Texte von Autoren das Produkt einer beharrlichen Zusammenarbeit des Autors mit einem Lektor oder einer Dramaturgin und vielleicht darüber hinaus mit Schauspielern, Regisseur und vielen anderen Beteiligten ist. Selbst, wo ein Autor oder eine Autorin im sprichwörtlichen ‚stillen Kämmerlein‘ einen Text

<sup>57</sup> Vgl. Müller-Schöll (2021).

verfassen, begeben sie sich beim Schreiben in ein Medium, und wer immer in einem Medium agiert, agiert dort nicht allein, nicht erstmalig, nicht als Urheberin oder Schöpfer *ex nihilo*. Die Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Literaturtheater zum Skript-basierten Theater trägt insofern auf eine Weise nur nach, was immer schon mitberücksichtigt wurde, wenngleich in einer Hierarchisierung, die etwa den Autor-Entscheidungen größere Bedeutung zuschrieb als den Beiträgen der anderen am Text beteiligten Personen und Instanzen. Mit dieser Verlagerung wird ermöglicht, Prozesse an Häusern, die einer Produktion vorausgehen, mit in die Betrachtung einzubeziehen: Die organisatorischen und baulichen Entscheidungen, die technischen Bedingungen und Vorkehrungen, die bau- und brandpolizeilichen Vorschriften, Marketingüberlegungen, längerfristige Planungen, Vorgaben der Politik. Kurz gesagt: Erst die Entgrenzung vom Text zum Skript lässt die Analyse nachvollziehen, was etwa derzeit verhandelt wird, wo über die Strukturen der Häuser und ihrer Produktion debattiert wird. Texte und Inszenierungen werden nicht länger behandelt, als existierten sie als Schöpfungen *ex nihilo*. Doch auch vermeintlich bloß private Umstände der Produktion lassen sich anders neu in die Betrachtung mit einbeziehen, etwa die mit den großen Männern sehr häufig verbundenen Care-Arbeiterinnen in ihrem Umfeld, die in aller Regel nicht als Co-Autorinnen aufgeführt werden, auch wenn die Skripts der späteren Transkriptionen ohne sie wenn nicht undenkbar, so doch grundlegend anders wären.

Theater vom Skript her zu betrachten, wird uns nicht zuletzt durch den Kontext der anderen theatralen und kulturellen Traditionen nahegelegt, mit denen das abendländisch-europäisch geprägte Theater nicht erst heute aufs Engste verflochten ist, ganz gleich, ob diese wie das japanische, das chinesische oder balinesische Theater, explizite Aufmerksamkeit erhalten haben und in den imaginären Kanon europäischen Theaterschaffens aufgenommen worden sind oder vielmehr, wie große Teile der aus dem afrikanischen und arabischen Sprachraums kommenden Praktiken, etwa die Erzählpraxis der *Al Halqa*, in Europa allenfalls am Rande rezipiert wurden. Statt des Autor-zentrierten Dramentexts das Skript zu betrachten, ist insofern auch Teil der Dekolonisierung des westeuropäisch dominierten Theaters und seiner Geschichtsschreibung.<sup>58</sup>

Das Skript stellt schließlich jenen Teil des Theaters dar, der aufs Engste mit der Notation in den anderen Künsten verbunden ist. Dies legen nicht zuletzt die schon erwähnten Lach-Partituren von Antonia Baehr nahe, aber auch zum Beispiel die choreographischen Regelwerke von Jonathan Burrows<sup>59</sup>, die Aufzeichnungen klassischer Avantgarde-Künstlerinnen wie Adrian Piper oder die Text, Bild, Bewegung und Raumgestaltung umfassenden Installationen William Kentridges<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Genauerem Einblick in die Praxis der *Al Halqa* verdanke ich Andrea Geissler, die an einer Dissertation zur Affinität der öffentlichen Erzählpraktiken im arabischen Raum mit vergleichbaren europäischen Theaterphänomenen arbeitet.

<sup>59</sup> Vgl. Burrows (2010).

<sup>60</sup> Vgl. exemplarisch Kentridge (2018).

Zu denken wäre hier aber auch an die 269 Beispiele zeitgenössischer Musikmanuskripte umfassende Sammlung unterschiedlichster Formen der Notation durch John Cage und Alison Knowles in der von ihnen 1968 zusammengestellten Ausstellung "Notations", die durch einen umfangreichen Katalog begleitet wurde<sup>61</sup>. Die darin versammelten Partituren stammen entgegen der Ankündigung keineswegs nur von Komponisten (im landläufigen Sinne), sondern auch von Künstlern, die man zunächst eher Fluxus, der Performance Art, der Bildenden Kunst oder der Graphik zuordnen würde, was auch heißt, dass Cage/Knowles von Beginn an einen sehr weiten Begriff von Komposition zugrunde legen, die, wie es scheint, von ihnen als auf Skripten basierendes Prinzip aufgefasst wird, das die Künste ganz allgemein kennzeichnet. Dabei erscheinen die Skript-Varianten in einer Bandbreite, die von der abstrakt für sich stehenden Zeichnung, dem Score einer Performance und der Anweisung für eine Aktion bis zur klassischen Partitur eines Musikstücks reicht. Was die vorgestellten Auszüge verdeutlichen, ist dabei nicht zuletzt, dass das 20. Jahrhundert, vielleicht aufgrund der neuen Aufzeichnungstechniken, welche in ihm sukzessive frühere Funktionen der Notation und Archivierung übernehmen, mit einer Ablösung der Partitur vom rein instrumentellen Gebrauch einhergeht. Die Partitur vermag eigenständig zu werden, sich als Schriftbild der Bildenden Kunst anzunähern, eine variable Position im Verhältnis zu der von ihr umschriebenen Praktik einzunehmen, die pendeln kann zwischen einer traditionell kodierten und kodierenden Partitur auf der einen, einem der Logik des Bildes folgenden graphischen Ensemble auf der anderen Seite. Von der Transkription, Identifikation und Reproduktion wird sie, wie John Rajchman es formuliert, zu einem eigenen Aspekt des schöpferischen Aktes<sup>62</sup>. Zu beobachten ist dies etwa in den profilmischen ideographischen Notationen Sergej Eisensteins oder in der Aufgabe festgelegter Figuren und Posen bei Cunningham und Forsythe und im Einbezug äußerer Zonen des Spiels und Experimentierens, die die inneren Regeln verändern und die Chance neuer Möglichkeiten einführen. Was die Betrachtung des Umgangs mit Skripten in allen Bereichen hervortreten lässt, ist jene die Künstler aller Sparten verbindende Charakteristik, in ihrem jeweiligen Bereich, wie es Gilles Deleuze formuliert hat, „Rhythmiker“ zu sein.<sup>63</sup>

Nicht zuletzt verweist die Wahrnehmung des Skripts an jedem vermeintlichen Werk auf dessen Entwerkung, auf die Veränderbarkeit und unauflösbare Mehrdeutigkeit ein und desselben Skripts sowie den zeit-räumlichen Aufschub der Bedeutung in seiner Realisierung. An den Werken tritt die Iterierbarkeit hervor, das, was jenseits aller konkreten Zusammenhänge eine Alterität der Vorstellung vor Augen führt, ihren Schriftcharakter, ihr Skript, als das, was sie trägt und von ihr bleibt.

---

<sup>61</sup> Vgl. Cage (1969).

<sup>62</sup> Rajchman (2008).

<sup>63</sup> Vgl. ders., 74.

## Literatur

- Arntzen, Knut Ove (1994): A visual kind of dramaturgy (1994). In: *Theaterschrift*. 5/6. 274-276.
- Auslander, Peter (2006): The Performativity of Performance Documentation. In: *PAJ: A Journal of Performance and Art*. 28/3. 1-10.
- Baehr, Antonia (2008): *Rire. Laugh. Lachen*. Dijon.
- Baehr, Antonia & Friends (2013): *ABECEDARIUM BESTIARIUM*. Portraits of affinities in animal metaphors, far festival des arts vivants. Nyon.
- Becker, Sabina / Hummel, Christine / Sander, Sander (Hg.) (2006): *Grundkurs Literaturwissenschaft*. Stuttgart.
- Benjamin, Walter (1980a): Was ist das epische Theater? (1). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herrmann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M. 519-531.
- Benjamin, Walter (1980b): Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Herrmann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M. 418-420.
- Birgfeld, Johannes (Hg.) (2018): *She She Pop*. Sich fremd werden. Drei Beiträge zu einer Poetik der Performance. Berlin.
- Brauneck, Manfred (1982): *Theater im 20. Jahrhundert*. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek b.H.
- Brauneck, Manfred (1988): *Klassiker der Schauspielregie*. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert. Reinbek b.H.
- Burrows, Johannes (2010): *A Choreographer's Handbook*. London / New York.
- Cage, John (1969): *Notations*. New York.
- Cassiers, Edith (2020): Redefining the Director's Book, How (Genetic Research of) Regiebücher Constructed the Director. In: *EASTAP Journal*. 2. 156-207.
- Derrida, Jacques (1988): Signatur, Ereignis, Kontext. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie*. Übers. v. Günther R. Sigl. Wien. 291-314.
- Dreyse, Myriam / Malzacher, Florian (Hg.) (2007): *Experten des Alltags*. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin.
- De Saussure, Ferdinand (1962): *Cours de linguistique générale*. Paris.
- Féral, Josette (2003): *Ariane Mnouchkine & das Théâtre du soleil*. Berlin.
- Fischer-Lichte, Elisabeth (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.
- Fleig, Anne (2005): Marieluise Fleißer. Fegefeuer in Ingolstadt (1926). In: Benthien, Claudia / Stephan, Inge (Hg.): *Meisterwerke*. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert. Köln / Weimar / Wien. 110-132.
- Fleißer, Marieluise (1974): Fegefeuer in Ingolstadt. In: Rühle, Günther (Hg.): *Zeit und Theater*. Von der Republik zur Diktatur. Bd. 2: 1925–1933. Berlin. 105-153.
- Fleißer, Marieluise (2011): Das dramatische Empfinden bei den Frauen (1930). In: Langemeyer, Peter (Hg.): *Dramentheorie*. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart. 434-436.
- Forsythe, William (2003): *Improvisation Technologies*. A Tool for the Analytical Dance Eye. Ostfildern.
- Jäger, Ludwig (2002): Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Stanzek, Georg (Hg.): *Transkribieren*. Medien/Lektüre. München. 19-41.

- Jakobson, Roman (1974): Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen. In: Ders.: Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Übers. v. Regine Kuhn. Herausgegeben von Wolfgang Raible. Frankfurt a.M. / Berlin / Wien. 117-141.
- Kentridge, William (2018): *O Sentimental Machine*. Herausgegeben von Vinzenz Brinkmann und Kristin Schrader. Frankfurt a.M. / Bielefeld / Berlin.
- Klein, Gabriele (2019): *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld.
- Knowles, Ric (2014): *How theatre means*. New York.
- Lacan, Jacques (1966): L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud. In: Ders. (Hg.): *Écrits I*. Paris. 249-289.
- Langemeyer, Peter (Hg.) (2011): *Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Stuttgart.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.
- Lehmann, Hans-Thies (2013): *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin.
- Liepsch, Elisa / Warner, Julian / Pees, Matthias (Hg.) (2018): *Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen*. Bielefeld.
- Mbembe, Achille (2001): *On the Postcolony*. Berkeley.
- Mbembe, Achille (2014): *Kritik der schwarzen Vernunft*. Berlin.
- Mignolo, Walter D. (2019): *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Wien.
- Müller, Heiner (1974): Der Lohndrucker. In: Ders.: *Geschichten aus der Produktion 1*. Berlin. 15-44.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2007): (Un-)Glauben. Das Spiel mit der Illusion. In: *Forum Modernes Theater*. 22 (2). 141-151.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2012): Die post-performative Wende. In: *Theater Heute*. 12. 47-50.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2019): Gegenwehr des Menschlichen. Zur Politik der skriptbasierten Performances des Nature Theater of Oklahoma. In: Malzacher, Florian (Hg.): *Leben und Arbeit des Nature Theater of Oklahoma*. Berlin. 147-159.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2020): Skript-basiertes Theater. In: Schäfer, Martin Jörg / Nissen-Rizvani, Karin (Hg.): *TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater*. Berlin. 77-97.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2021): *Vom Kinder-Glauben. Theater nach Hofmann&Lindholm*. Berlin.
- Nancy, Jean-Luc (1986): *La communauté désœuvrée*. Paris.
- Nancy, Jean-Luc (2001): *La communauté affrontée*. Paris.
- N.N. (1987): Nachbemerkung. In: *Spectaculum. Theaterstücke von Frauen*. Frankfurt a.M. 409 f.
- Pfister, Manfred (1982): *Das Drama*. 3. Auflage. München.
- Rajchman, John (2008): Die Kunst der Notation. In: Amelunxen, Hubertus von / Appelt, Dieter / Weibel, Peter (Hg.): *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*. Berlin / Karlsruhe. 68-77.
- Reich-Ranicki, Marcel (2004): *Der Kanon. Die Dramen und ihre Autoren*. Frankfurt a.M. / Leipzig.
- Rothmann, Kurt (1978): *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart.
- Rühle, Günther (1974): Marieluise Fleißer. Fegefeuer in Ingolstadt. In: Ders. (Hg.): *Zeit und Theater. Von der Republik zur Diktatur. Bd. 2: 1925–1933*. Berlin. 777-780.
- Schechner, Richard (2003): *Performance Theory*. New York. 66-111.
- Schilling, Ella: *Echtheit. Überlegungen entlang des Skripts von „Drei Schwestern“ (Susanne Kennedy)*. (Unveröffentlichte Hausarbeit zur Ringvorlesung "Realities of the Scripted").

- Spivak, Gayatri C. (1999): *A critique of postcolonial reason. Toward a history of the vanishing present*. Cambridge.
- Staehele, Ulrich (Hg.) (1973): *Theorie des Dramas*. Stuttgart.
- Szondi, Peter (1956): *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.
- Weigel, Helene (2000): „Unerbittlich das Richtige zeigend“. *Helene Weigel (1900–1971)*. Herausgegeben von Helga Gutsche. Berlin (=Stiftung Archiv der Akademie der Künste).
- Wilke, Judith (Hg.) (2000): *Helene Weigel 100. Das Brecht-Jahrbuch 25*. Madison.
- Wirth, Andrzej (2013): *Flucht nach vorn*. Leipzig.
- Wizisla, Erdmut (2012): „ich lerne: gläser + taschen spülen“. *Bertolt Brecht, Helene Weigel Briefe 1923–1956*. Berlin.







## 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]<sup>1</sup>, 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 Darstellungsintentionen zu liefern, wie damals die Photographie die Malerei von dem Porträt, von der mimetischen

---

<sup>1</sup> 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“<sup>2</sup>. 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.<sup>3</sup>

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.“<sup>4</sup> Eine „alte Angst“<sup>5</sup> der jeweiligen Macht, die aber auch die „Anerkennung eines alten Potentials“ des Theaters sei. „Auch wenn wir das allzu selten passieren sehen“<sup>6</sup>, 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

<sup>2</sup> Brook (1996: 122).

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> 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)<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

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,

<sup>7</sup> Vgl. dazu Badiou (2005).

<sup>8</sup> 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‘<sup>9</sup>. Dort findet ‚das Verschwinden, das Schwinden aller Bedeutung statt [...], zugunsten einer Faszination jenseits Bedeutung, durch die ‚Präsenz‘ des Schauspielers, durch Charisma und ‚Vibration‘.<sup>10</sup> 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‘<sup>11</sup> 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).‘<sup>12</sup> 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.‘<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Ders., 162-163 (Kursivierung: Lehmann).

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Benjamin (1991a: 774).

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> 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“. <sup>14</sup> Es gebe aber eine andere Art, das zu tun, keine „rück-schrittliche“. 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“ <sup>15</sup> 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“ <sup>16</sup> 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

---

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ders., 775.

<sup>16</sup> Benjamin (1991b: 520).

*deuten* soll. Lehmann spricht diesbezüglich von einem „Prinzip der Ausstellung“,<sup>17</sup> 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“<sup>18</sup>: 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.“<sup>19</sup>

Die Ähnlichkeit dieser Formulierung mit derjenigen Benjamins in Bezug auf das epische Theater kann nicht übersehen werden.<sup>20</sup> 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.

---

<sup>17</sup> Lehmann (1999: 266).

<sup>18</sup> Tretjakow (1991a: 66-73).

<sup>19</sup> Tretjakow (1991b: 98-101).

<sup>20</sup> 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.“<sup>21</sup> 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 herzugehen. 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.“<sup>22</sup> 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

<sup>21</sup> Benjamin (1991b: 520).

<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.

---

<sup>23</sup> 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,<sup>24</sup> 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 begeht als er einen mitreißt, ist Brechts Theater innerlich ausgelegt.

---

<sup>24</sup> 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“<sup>25</sup>. 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 unübertretbaren Schwelle. Sie hat in der Praxis des Kultus ihr Muster: So wie man in einem Tempel, in irgendeinem heiligen oder verzauberten 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

---

<sup>25</sup> 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.“<sup>26</sup> Das ist der zentrale Verlust, den das allmähliche Auslöschen der Aura mit sich bringt. Eine „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“,<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup>

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

<sup>26</sup> Ders., 477 (Kursivierung: M. M.).

<sup>27</sup> Ders., 479.

<sup>28</sup> 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 Bemerkten statt.<sup>29</sup>

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‘.“<sup>30</sup> 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.“<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Benjamin (1991d: 465-466).

<sup>30</sup> Benjamin (1991c: 267).

<sup>31</sup> 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“<sup>32</sup>). 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.<sup>33</sup>

Das Genie einer gelingenden Ausstellungstechnik bestehe deswegen darin, „die traumatische Energie, den kleinen spezifischen Schrecken derart aus den Dingen herauszuholen.“<sup>34</sup> 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,

---

<sup>32</sup> Benjamin (1991f: 559).

<sup>33</sup> Benjamin (1991e: 528).

<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

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“<sup>36</sup>. 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.“<sup>37</sup> 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.“<sup>38</sup> Es kommt denn nicht auf „Abbildung“ an, sondern auf „Aktualisierung des Raumes oder der Zeit, in der das [ausgestellte] Ding funktioniert.“<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup>

### *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“<sup>41</sup> von Dingen, Tätigkeiten, Lebensweisen erkennt, wo Debord vom allgemeinen

<sup>35</sup> Benjamin (1991f: 559).

<sup>36</sup> Benjamin (1991h: 416).

<sup>37</sup> Benjamin (1991f: 560).

<sup>38</sup> Ders., 561.

<sup>39</sup> Benjamin (1991h: 416).

<sup>40</sup> Benjamin (1991f: 559).

<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup>

Bemerkenswert ist es aber, dass Benjamin selbst von dieser ‚Verwechslung‘ wie von einer Zwischenphase spricht,<sup>43</sup> 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 ». <sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> Der Akzent liegt nämlich auf dem Punkt, wo ein höchstes Maß an Sichtbarkeit in eine unumgehbare Anwesenheit eskaliert,

---

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

<sup>43</sup> Benjamin (1991d: 480-482).

<sup>44</sup> Ders., 481.

<sup>45</sup> 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)<sup>46</sup>

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“<sup>47</sup> 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

<sup>46</sup> Brecht (1967b: 467).

<sup>47</sup> Brecht (1967c: 250).

den Fluss der Vorgänge und den Schwung der Emotionen transportieren lassen, ohne auf die eigene Einbildungskraft und Intuition zugreifen zu müssen<sup>48</sup>. 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 „mitemleben kann“,<sup>49</sup> 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“<sup>50</sup> 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“<sup>51</sup>).

Dagegen werden Theatermittel auf dieser Bühne als solche ausgestellt, um die moderne, bloß *mitemlebende* 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,

---

<sup>48</sup> Ders., 251.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Benjamin (1991i: 538).

das tatsächlich ein Massenpublikum hatte: Im attischen Griechenland verzeichnete jede Aufführung im Durchschnitt fünfzehn tausend Zuschauende<sup>52</sup>, 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.<sup>53</sup> 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.

---

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

<sup>53</sup> 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‘.<sup>54</sup> 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

<sup>54</sup> 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.“<sup>55</sup> 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“<sup>56</sup> 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“,<sup>57</sup> 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

---

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> 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“.<sup>58</sup> 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)<sup>59</sup> montiert, das wie die Phantome in der medizinischen Übung und in Kfz-

<sup>58</sup> Ders., 775.

<sup>59</sup> 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,<sup>60</sup> 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“.<sup>61</sup> 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“<sup>62</sup> 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

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

<sup>61</sup> Benjamin (1991a: 775)

<sup>62</sup> Ebd.

effektives Handeln wieder möglich zu machen: „kleinste Elemente der Dramaturgie“, kleiner als das freie, unabhängige Subjekt, kleiner als Willen, „Tugend und Entschluss“,<sup>63</sup> 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“<sup>64</sup> 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.

---

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> 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.



## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 8 (2022): *Theaterbegriffe*

Herausgegeben von Francesco Fiorentino und Milena Massalongo  
Heeg, Günther: Historisierung. Trauer- und Traumarbeit im  
Belcanto. Die Stuttgarter Inszenierungen von Vincenzo Bellinis  
Opern. In: IZfK 8 (2022). 87-98.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-2796-7946

**Günther Heeg (Leipzig)**

### **Historisierung. Trauer- und Traumarbeit im Belcanto. Die Stuttgarter Inszenierungen von Vincenzo Bellinis Opern**

#### *Historicization. Grief and Dream Work in Belcanto*

Brecht equated the practice of historicizing with that of alienating. According to him, the process of historicizing is about letting the present become so alien through the relationship to another time and history that traits, structures, and patterns become visible that would otherwise no longer be perceived in everyday life. For this to succeed, according to Brecht, the present itself must appear historical and temporarily fixed.

However, most historical theater productions seem to be far away from this practice of historicization. History has been driven out of its own emotional images in the practice of theatrical historicism. Instead, they create the appearance of ‘vitalization’ and the ‘resurrection’ of history from the dead. Charged as a substitute for religion, these monumental historical images serve as a basis for legitimizing a world disenchanted by metaphysics.

Bellini’s operas can become very interesting from this point of view. They not only appear strange in the present but they challenge it by placing it in a strange light. The historical locations of Bellini’s operas are anticipated in the sense of Brecht. These rooms do not evoke distant times but a past that extends into our time and thus refers to the future past of our present. The historical times in “Norma,” “La Sonnambula,” and “I Puritani” are times of transition.

Bellini must have experienced various interim periods – between foreign rule and national liberation, between absolutism and democratic participation, between late feudal order and unbridled capitalism – as times of great and fundamental uncertainty. He historicized this experience in his operas. They expose people’s feelings and actions in the space of a pure in-between, which no longer has a reliable origin or a fortuitous outcome. Bellini’s protagonists are exposed to a transitional existence that is held in perpetual suspension.

*Keywords: Bellini's Operas, Brecht's Historicizing, Alienating, Historical Images, In-Between*

### *I. Wiederentdeckung*

Belcanto-Opern von Vincenzo Bellini, die ins Repertoire eines Opernhauses gelangen, erfüllen dort nicht selten den Zweck, jenen Teil des Publikums zu befriedigen, der mit zeitgenössischem Musiktheater nichts anzufangen weiß. Denn hier, bei „Norma“, „La Sonnambula“ und „I Puritani“ darf der konservative Opernbesucher hoffen, sich ganz einem Fest der Stimmen und der Schönheit der nicht enden wollenden Melodien hingeben zu können, nicht belästigt von der Bedeutung des Librettos und der Beziehung zwischen Handlung und Musik. So kann er sich delectieren am leidenschaftlichen Außersichsein der Protagonistinnen Norma, Amina und Elvira, ohne der Frage nachgehen zu müssen, was denn die Ursache ist, die diesen solch ein Übermaß an Leiden schafft.

Ganz anders an der Oper Stuttgart. Hier haben sich Jossi Wieler und Sergio Morabito zusammen mit der Bühnen- und Kostümbildnerin Anna Viebrock annähernd 15 Jahre mit dem Werk von Bellini befasst und in dieser Zeit die Opern „Norma“ (Premiere 29. Juni 2002), „La Sonnambula“ (Premiere 22. Januar 2012) und „I Puritani“ (Premiere 8. Juli 2016) zur Aufführung gebracht. Das Ergebnis, wie man es in solchen Fällen gerne tut, lediglich als kontinuierliche Bellini-Pflege des Hauses zu beschreiben, wird diesem Ereignis nicht gerecht. Denn um ein Ereignis handelt es sich: Um das Ereignis einer Wieder- und Neuentdeckung von Vincenzo Bellini als Komponist eines modernen Musiktheaters *avant la lettre*. Eine solche Qualifizierung hat nichts mit dem Klischee willkürlicher Aktualisierung zu tun, das dem Regietheater anhängt. Denn Wieler, Morabito und Viebrock stülpen Bellinis Werken kein Konzept über, das gegenwärtig *en vogue* ist. Ihr Interesse richtet sich vielmehr zuvörderst auf die Rekonstruktion des Zusammenhangs von Text, Handlung und Musik, der von der Rezeption verschüttet worden ist. Entgegen dem Bellini zugeschriebenen Bonmot, ein Libretto sei dann am besten, wenn es keinen Sinn mache – gefallen wohl in einer Krise der Zusammenarbeit mit dem Dichter und Nichtlibrettisten Carlo Pepoli<sup>1</sup> – nimmt das Stuttgarter Leitungsteam Bellinis Libretti ernst. Dass das auch Bellini selbst getan hat, zeigen die Abweichungen und Veränderungen gegenüber den zeitgenössischen Vorlagen an Balletten, Comédie-Vaudevilles, Tragödien und Dramen, die Bellini, Romani und Pepoli mit größter Sorgfalt vorgenommen haben und die von der Stuttgarter Dramaturgie in akribischer archäologischer Arbeit wieder frei- und ausgelegt werden.

<sup>1</sup> Nachdem sich Bellini nach dem Misserfolg von „Beatrice di Tenda“ (1833) mit seinem langjährigen Librettisten Felice Romani überworfen hatte, übertrug Bellini das Libretto für „I Puritani“ dem Dichter Carlo Pepoli, der keine Bühnenerfahrung hatte.



Dabei zeigt sich an den auf diese Weise pointierten Libretti ein dreifacher Bezug auf Geschichte: Da ist zunächst die Geschichte der Handlung, die sich in der Tat nicht immer auf den ersten Blick erschließt. Näheren Aufschluss bietet sodann der Kontext der Historie, in dem die Handlung sich abspielt: das von den Römern besetzte Gallien in „Norma“ (1831), das alte Regime der Gutsherrschaft in einem schweizerischen Dorf in „La Sonnambula“ (1831), das 17. Jahrhundert des englischen Bürgerkriegs in „I Puritani“ (1835). Sie werden stets in Beziehung gedacht zur Entstehungszeit der Opern zwischen Restauration und Risorgimento, Fremdherrschaft und nationaler Einigung. Diese drei Zeiten treten zueinander in Konstellation. In ihr verräumlicht sich die Zeit und wird zur RaumZeit. Die durch die Musik und den Gesang handelnden Personen erhalten in dieser RaumZeit der Opern eine historische Signatur zwischen Damals und Heute, Nicht mehr und Noch nicht, Realem und Virtuellem, Trauer und Traum. Es ist diese historische Signatur, die uns in der Gegenwart ergreift. In ihr erfüllt sich der Sinn der Opern von Vincenzo Bellini. Jossi Wieler, Sergio Morabito und Anna Viebrock haben diese Signatur sowohl dramaturgisch erschlossen, als auch räumlich und inszenatorisch plastisch vor Augen gestellt. Darin besteht die Einzigartigkeit der Stuttgarter Bellini-Inszenierungen.

## II. Praxis des Historisierens

Die Entstehung und Aufführung von Bellinis Opern fallen in die Hochzeit des Historismus. Die Künste folgen darin dem Vorbild der historischen Romane von Walter Scott und begeben sich auf die Suche nach historischen Stoffen. Auf den Theaterbühnen sollen ferne Zeitalter ins Bild gefasst und „verlebendigt“ werden.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Die Grand Opéra der 1830er und 1840er Jahre ist der privilegierte Ort für den Aufzug dieser Geschichtsbilder. So schließt der 1. Akt von Fromental Halévys 1835 uraufgeführter Grand Opéra „La Juive“ mit einem prachtvollen Einzug des Kaisers in die Stadt Konstanz, in der zu Beginn des 15. Jahrhunderts das nach der Stadt benannte Konzil stattfand. Über die Wirkung des bewegten Geschichtsbilds auf der Bühne gibt ein zeitgenössischer Bericht von Carl Gustav Carus Auskunft. „Die Spitze der Wirkung war es“, heißt es bei Carus, „als [...] unter dem Geräusche der Glocken und Lobgesang in den Kirchen der Einzug des Kaisers erfolgte, und sich die Masse aus der Tiefe der gewaltigen Szene durch die Straße herauf, und dann wieder gegen den Vordergrund herabbewegte, um dann zwischen in der links sich eröffnenden [...] Straße wieder zu verschwinden. Man glaubt kaum, wie eine solche ansteigende, fallende und dann wieder sich biegender Bewegung eines Zuges das Malerische desselben erhebt!“ (Carus 1963) Den bewegten Geschichtsbildern des Theaterhistorismus ist Geschichte ausgetrieben. Stattdessen erwecken sie den Anschein von „Verlebendigung“ und „Wiederauferstehung“ der Geschichte von den Toten. Dergestalt ersatzreligiös aufgeladen dienen die monumentalen Geschichtsbilder als Legitimationsgrund einer von Metaphysik entzauberten Welt. Sie sollen den bürgerlichen Alltag überhöhen, dekorieren und mit Sinn ausstatten. Der Sinn aber entspringt einer Projektion des Wunschdenkens der Gegenwart auf die Vergangenheit. Im Fall von „La Juive“ der Sehnsucht nach der Wiederkehr des Kaisers. Freilich ist dieser Sinn allein in der Homogenität der Bildkomposition und im Reichtum der Ausstattung und Kostüme präsent, sind die historistischen

Erst wenn man sich die Verbreitung und Bedeutung der historistischen Theaterpraxis zu Bellinis Zeit vergegenwärtigt, kann man ermessen, wie sehr Bellinis eigener Umgang mit Geschichte sich davon unterscheidet. Gewiss, auch „Norma“, „I Puritani“ und selbst „La Sonnambula“ sind in der Geschichte verortet. Aber sie wollen sich nicht zum Geschichtsbild runden. Zu unübersichtlich bietet sich zunächst die Handlung der drei Opern dar, als dass sie sich für die Bildprojektionen des Historismus eignen würde. Die Konflikte, die darin zutage treten, sind am Ende nicht gelöst und hinterlassen offene Fragen.

Der Opfertod der Norma, der Hohenpriesterin der Gallier, die ein Verhältnis und zwei Kinder mit dem Anführer der Besatzer, dem Römer Pollione hat, mag auf den ersten Blick als Tragödie durchgehen. Aber welchen Sinn macht es, dass der abtrünnige Liebhaber Pollione, der sich inzwischen in eine andere Priesterin der Mondgöttin, in Adalgisa, verliebt hat, am Ende mit Norma den Scheiterhaufen besteigt? Jedenfalls nicht den Sinn einer plötzlichen tragischen Vereinigung der Liebenden im Tod. Und wie ist die Wiederholung der Liebesgeschichte der Norma durch Adalgisa zu verstehen? Für eine Tragödie ist sie eher dysfunktional: too much.

Ungelöst ist am Ende auch der Konflikt in „I Puritani“. Nicht nur wird die Hinrichtung des Royalisten Arturo, dem Geliebten von Elvira, der Tochter eines puritanischen Festungskommandanten, am Ende nur haarscharf durch einen reitenden Boten des siegreichen Oliver Cromwell verhindert, der die Begnadigung des Gefangenen bringt. Es bleibt auch die Frage, ob der Wahnsinn der Elvira, die am Tag ihrer Hochzeit von Arturo wegen der Rettung der Königinwitwe Enrichetta verlassen wurde, nicht doch die adäquate Reaktion auf solch ein Verhalten darstellt, die durch keine Rückkehr des Geliebten, auch wenn er vom Tode bedroht ist, wieder rückgängig und gut gemacht werden kann.

Schließlich „La Sonnambula“: Amina, die Nachtwandlerin, findet sich vorsichtshalber im Schlaf verheiratet, damit erst gar keine Zweifel an der Wünschbarkeit dieser Verbindung mit dem reichsten Grundbesitzer des Dorfs, Elvino, aufkommen können. Die Hochzeit im Schlaf soll verhindern, dass der Abgrund, über den sie wandelt, sichtbar wird und die Untaten der Vergangenheit wieder hochkommen, die Amina zur mittellosen Waise gemacht haben. Dabei wird die Geschichte, die sich zwischen Amina und Rudolfo, dem wiedergekehrten Grundherrn des Dorfs fast, aber nicht zur Gänze, wiederholt, mit Sicherheit eine Sprengkraft unter den Frischvermählten entfalten.

Blickt man näher auf die Szenarien von Bellinis Opern, so erscheinen sie weit mehr als „Stellplatz der Widersprüche“<sup>3</sup>, mit Heiner Müller gesprochen, denn als prachtvoll hochgestimmte Historienbilder, in denen die Zeitgenossen ihr monu-

---

Geschichtsbilder nichts als Maskerade und Mummenschanz. Das wiederum haben Jossi Wieler und Sergio Morabito bei Ihrer Inszenierung von „La Juive“ 2008 großartig gezeigt. Siehe dazu Heeg (2014: 10-40).

<sup>3</sup> Müller (1988: 96).

mentales Spiegelbild wiederfinden können. Dem gegenüber muten Bellinis Geschichten und die seiner Librettisten Felice Romani und Carlo Pepoli fremd an. Fremd erscheinen sie nicht nur in der Gegenwart, sondern sie fordern diese heraus, indem sie sie selbst in ein fremdes Licht stellen. Die Herausforderung des Fremden, die von den Libretti ausgeht, legt die Vermutung nahe, dass es sich bei den historischen Schauplätzen von Bellinis Opern um vorweggenommene Historisierungen im Sinne von Brecht handelt. Die Praxis des Historisierens hat Brecht mit der des Verfremdens gleichgesetzt. Beim Vorgang des Historisierens geht es nach Brecht darum, die Gegenwart durch die Beziehung auf eine andere Zeit-Geschichte so fremd werden zu lassen, dass an ihr Züge, Strukturen und Muster sichtbar werden, die im Immergleichen des Alltagslebens nicht (mehr) wahrgenommen werden. Damit dies gelingt, muss nach Brecht die Gegenwart als historisch und vorübergehend erscheinen. „Verfremden“, so Brecht, „heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, *also als vergänglich darzustellen*.“<sup>4</sup> In Brechts Idee des Historisierens ist die Vorstellung von historischer Zeit als einer Zeit der Vergängnis eingelassen.

### III. Räume

Die Räume, die Anna Viebrock für die drei Opern von Bellini in Stuttgart gebaut hat, sind solche Räume der Historisierung der Gegenwart. Fernab jeder historistischen Szenerie tauchen sie die Gegenwart in das Licht des Vergehens und verbinden das Heute mit dem Damals.

So blicken wir in „Norma“ aus der Perspektive des Chors in den Innenraum einer Kirche, vielleicht in Italien, mag sein um die Mitte des 20. Jahrhunderts. Links von der Barriere, die das Kirchenschiff vom Chor trennt, sehen wir statt der Sakristei die Wohnung der Priesterin. Die Türen und Schränke sind aus der jüngeren Vergangenheit. Der Altar ist eine abgedeckte Bahre aus einem Krankenhaus. Unzweifelhaft apostrophiert der Raum frühere Zeiten und ruft damit die Erinnerung an Geschichte auf. Zugleich ist er der Erfahrung gegenwärtiger Generationen noch nicht völlig entrückt. Seine Wiederkehr auf der Bühne stellt deshalb nicht so sehr das Damals vor Augen, als dass sie die Vorstellung eines Alterns und Vergehens auch des Heutigen mit sich führt.

In „La Sonnambula“ öffnet sich vom Zuschauerraum aus ein großer Wirtshausaal mit gewölbter Decke. Die massiven Schränke an den Seiten rechts und links skandieren den Raum wie die Pfeiler in einer Kirche: ein säkularisiertes Gotteshaus. Im Hintergrund rechts ein Treppenaufgang mit Balustrade, links gibt ein Fenster den Blick auf den Fluss frei. Für die nächtlichen Rencontres des Grafen mit Lisa und der schlafwandelnden Amina schiebt sich eine Tapetenwand mit Rokokoelementen vor das Treppenhaus, ein großes Fenster bleibt darin ausgeschnitten.

<sup>4</sup> Brecht (1993: 554f.; Kursivierung: G. H.).

Der Raum erinnert an die *longue durée* jener Wirtshaussäle im Alpenländischen, von denen man sich vorstellen kann, dass darin Hochzeiten heute wie vor dreihundert Jahren gefeiert werden. Für solche Festivitäten ist der ganze Saal angefüllt mit rohen Bänken und Tischen. Wenn sie zusammengeklappt und auf den Boden geworfen werden, zeigt sich, dass der vermeintliche Ort eines gelingenden gemeinschaftlichen Zusammenseins nur von vorübergehender Dauer war. Die Tische liegen dann wie treibende Planken und Schiffsreste auf dem Boden, über die man balanciert, um nicht ins Wasser zu fallen – eine *nature morte*, die nicht nur auf das zentrale Ereignis und Thema des Schlafwandeln auf dem Steg über dem abgründigen Wasser anspielt, sondern die Grundlosigkeit des vermeintlich auf Dauer Gegründeten offenbart.

In „I Puritani“ sehen wir einen leeren, leergeräumten Saal, der sich nach hinten stark verengt, vielleicht handelt es sich auch um den Hofraum eines Herrenhauses. An der rechten Wand ein zugemauertes Fenster mit Spitzbogen, vorne links eine Treppe, die ins Nichts führt. Der Raum hat früher wohl andere, repräsentative Aufgaben erfüllt. Ohne dass man es zunächst bemerkt, öffnen sich die nach hinten zulaufenden seitlichen Wände langsam während der Szene, bis man plötzlich den veränderten Schauplatz im Hintergrund, einen Balkonumlauf mit Balustrade, wahrnimmt: Reminiszenz an frühere dekorativere und festlichere Zeiten.

Durch die Mauern der Wände rechts und links ist gewaltsam ein massiver Eisenträger gebrochen, der wie ein dicker schwarzer Zensurbalken durch die Blickachse der Zuschauer geht und die historistische Einbildung verhindert. Alles scheint hier im Umbau und Übergang. Man erkennt noch die Spuren der Vergangenheit, das Neue hingegen wird vorerst nur als Verlust und Störung wahrgenommen. Die Schönheit ist aus diesem Raum geflohen, wie das von Elvira mit roter Farbe rasch an die Wand Geschriebene festhält. Kein Raum, der zum Verweilen einlädt, zeigt sich hier, sondern ein Transitraum, der seine Vorläufigkeit offen ausspricht.

Alle diese Räume tragen die Spuren der Geschichte an sich, d.h. an ihnen nagt der Zahn der Zeit. Sie evozieren nicht ferne Zeiten, sondern das Vergangene, das in unsere Zeit hineinragt und verweisen so auf die künftige Vergangenheit der Gegenwart. Unübersehbar sind die Insignien des Vergehens in den Räumen verteilt: Die alten Stromzähler und die abgenutzten Briefkästen in „La Sonnambula“ ebenso wie das verschlissene Sofa und das Buffet, die wie die Kittelschürzen und Sonntagskostüme des Chors noch irgendwo in Gebrauch sein könnten. Die elektrischen Leitungen, die in „Norma“ an den Kirchenwänden entlanggeführt werden und die altersschwache Bahre, die aus der Vorkriegszeit zu stammen scheint. Sie alle sind Allegorien des Vergehens jedweder Gegenwart. Sie untergraben den Glauben an die Dauer des heute Bestehenden, ohne es sich im Vergangenen heimelig zu machen. Stattdessen werfen sie uns auf die Planken eines Floßes, das zwischen Gestern und Morgen, zwischen Nicht mehr und Noch nicht dahintreibt.

#### IV. Im Transit

Inwiefern kann man die historischen Schauplätze von Bellinis Opern als Historisierungen von Bellinis Gegenwart verstehen? Wirft man einen zweiten Blick auf die Konfliktfelder der Handlung wird man gewahr, dass sie nicht so sehr in bestimmten abgegrenzten Epochen, sondern zwischen diesen angesiedelt sind. Die historischen Zeiten in „Norma“, „La Sonnambula“ und „I Puritani“ sind Zeiten des Übergangs. In „Norma“ ist bereits im Inneren der gallischen Gemeinschaft die Zeit der Frauenherrschaft, die sich dem Frieden verschrieben hat, von der patriarchalischen Herrschaft der kriegerischen Irminsul bedroht. Beide stehen sie auf verlorenem Posten gegenüber der modernen Zweckrationalität der römischen Herrschaft. Auch die Konfliktparteien von „I Puritani“, Stuart-Royalisten und die Puritaner Cromwells, kämpfen in einer Zeit des Übergangs. Die Zukunft, kein Zweifel, wird denen gehören, die mit ihrer puritanischen Ethik den Geist des Kapitalismus entfesseln, während die reich ausgestaffierten Kostüme der Royalisten zurückweisen auf die „buntscheckigen Feudalbande“, von denen Marx und Engels im „Kommunistischen Manifest“ sprechen. Und auch in „La Sonnambula“ wird die Geldherrschaft des reichen Elvino wohl über die persönlichen Bindungen der Dorfbewohner an die alte Grundherrschaft siegen.

Man kann nicht sagen, dass die Libretti für die historischen Sieger Partei ergreifen. Sympathie kommt eher der Welt derer zu, die zum historischen Untergang verurteilt sind. Aber von einer Verklärung der alten Zeiten kann keine Rede sein. Glasklar werden von Bellini, Romani und Pepoli das Porös-Angreifbare, das Ambivalente und Missliche der überkommenen Ordnungen herausgestellt. Ausgerechnet die oberste Repräsentantin der Frauenherrschaft und Priesterin der unterworfenen Gallier, Norma, fühlt sich zum Oberhaupt der römischen Besatzer und Vertreter des Patriarchats hingezogen, der Royalist Arturo stellt in „I Puritani“ die politische Loyalität über die Liebe und der „gute Herr“, wie die Dorfbewohner den zurückgekehrten Rudolfo in „La Sonnambula“ nennen, hat schändlich an der Mutter Elviras gehandelt. Gerade weil sie die Parteien im historischen Zwischenraum des „Nicht mehr und Noch nicht“ nicht reinlich scheiden, sondern das Widersprüchliche und das „Sowohl-als-auch“ im Handeln der Protagonisten zeigen, sind sie geeignet, die Gegenwart des frühen 19. Jahrhunderts, die Zeit Bellinis zu historisieren, sie fremd zu machen und in Bewegung zu versetzen.

Auch Bellinis Gegenwart ist eine Zwischenzeit des „Nicht mehr und Noch nicht“. Catania, wo der junge Vincenzo aufgewachsen ist, und Neapel, wo er studiert hat, gehören von 1816 bis 1861 zum Königreich beider Sizilien, das unter der Herrschaft der spanischen Bourbonen steht. Sie waren in Folge der allgemeinen Restaurationsbewegung nach dem Wiener Kongress erneut an die Macht in Unteritalien gekommen. Mailand, der Uraufführungsort vieler Opern und Wirkungsstätte Bellinis, wird zu seiner Zeit von den Habsburgern regiert. Die nationale Befreiungsbewegung, das Risorgimento, zeichnet sich erst in einzelnen Aufständen

ab. In „I Puritani“ spielt das Bassduett „Suoni la tromba“ zwischen Elviras zweitem Vater Giorgio und Elviras verschmähtem Liebhaber Riccardo, das die Liebe zum und den Tod fürs Vaterland beschwört, auf die kommende Zeit des Risorgimento an. Die nationale Befreiung bildet den Horizont der neuen Zeit. Was sie aber bringt, ist ungewiss. Ebenso wie die Situation in Frankreich: Im rasanten Übergang von der Restauration zum Schwindel der finanzkapitalistischen Spekulation befindet sich Paris, Uraufführungsort von „I Puritani“ und letzte Aufenthaltsstätte Bellinis, nach der Julirevolution von 1830.

Bellini muss die verschiedenen Zwischenzeiten – zwischen Fremdherrschaft und nationaler Befreiung, zwischen Absolutismus und demokratischer Partizipation, zwischen spätf feudaler Ordnung und ungezügelter Kapitalismus – als Zeiten großer und grundsätzlicher Unsicherheit erfahren haben. In seinen Opern hat er diese Erfahrung historisiert. Ohne Parteinahme für das eine oder das andere Lager exponieren sie die Gefühle und das Handeln von Menschen im Raum eines reinen Dazwischen, das keinen verlässlichen Ursprung und keinen guten Ausgang mehr kennt. Bellinis ProtagonistInnen sind ausgesetzt in einer Transitexistenz, die auf Dauer gestellt ist. Damit bereiten sie nicht nur für Bellinis Zeitgenossen, sondern auch für die Heutigen einen Erfahrungsgrund, der an die Lebenswirklichkeit in Zeiten der Globalisierung heranreicht.

#### *V. Trauerarbeit*

Je unsicherer die Zeiten, umso mehr wächst die Sehnsucht nach Rückkehr in frühere, vermeintlich sichere und geordnete Lebenswelten. Restaurationsbestrebungen und fundamentalistische Bewegungen, die die Wiederkehr eines goldenen Zeitalters versprechen, sind die unvermeidlichen Reaktionsbildungen auf die Moderne. Bellinis Opern kennen den Sog, der vom Phantasma ursprünglicher Ordnungen ausgeht, aber sie ergeben sich ihm nicht. Man hat Bellini den Melancholiker unter den Opernkomponisten genannt und sich dabei auf die lang ausgesponnenen lyrischen Kantilenen der Cantabile-Teile seiner Arien bezogen, denen die Trauer über einen Verlust eingeschrieben ist. Latente Trauer gründiert Normas Arie „Casta diva“, die zum Scheitern verurteilte Anrufung an die Göttin der Gynaikokratie, sie möge die „feurigen Herzen“ mäßigen und der Erde Frieden schenken. Aber gerade weil es sich um Trauer handelt, wird der Begriff der Melancholie Bellini nicht gerecht. Denn der Melancholiker kann sich nicht abfinden mit dem Verlust dessen, was ihm als unwiederbringliches Ideal erscheint. In diesem Sinne beschreibt Freud in „Trauer und Melancholie“ die Melancholie als eine Haltung, in der die Objektbesetzung zwar aufgehoben, die Besetzungsenergie aber nicht auf ein neues Objekt verschoben, sondern ins Ich zurückgezogen wird, um eine „Identifizierung des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt herzustellen“.

„Der Schatten des Objekts“, so Freud, fällt „so auf das Ich“.<sup>5</sup> Objektverlust verwandelt sich so in Ichverlust und die kritische Auseinandersetzung mit dem Verlorenen in die Kritik des Ichs von Seiten des verlorenen Objekts.

Bellinis kompositorischer Umgang mit dem Phantasma idealer Gemeinschaft lässt sich besser mit Freuds Begriff der Trauerarbeit beschreiben. Der Trauerarbeit gelingt es, sich von dem idealisierten Objekt zu lösen und Abschied von ihm zu nehmen. Möglich wird das durch die Wiederholung „jede(r) einzelner(r) der Erinnerungen und Erwartungen, in denen die Libido an das Objekt geknüpft war.“<sup>6</sup> Sie werden durch die Wiederholung „überbesetzt und an ihr die Lösung der Libido vollzogen“.<sup>7</sup> Diese Wiederholung und Überbesetzung vollzieht sich im Belcanto Bellinis. Seine Melodien mit ihrer syllabischen Verbindung von Text und Musik, die Sprache und Empfindung eins werden lassen, seine ‚langen, langen, langen‘ Melodien (Verdi) ermöglichen die von Freud apostrophierte emotionale Wiederholung und Überbesetzung des verschwundenen Ideals und bereiten ihm den langen Abschied. Unterstützt wird er durch die Kontrastierung der elegischen Cantabiles mit der Entschlussfreudigkeit der anschließenden Cabaletten und ihren volkstümlich-bewegten Melodien. Sie fungieren als Elemente einer Realitätsprüfung und ermöglichen die emotionale Ablösung von dem geliebten, verlorenen Ideal. Bellinis Umgang mit der Sehnsucht nach Rückkehr und Restauration ist zukunftsweisend auch für die Allgegenwart fundamentalistischer Bewegungen. Die musikalische Trauerarbeit im Belcanto nimmt die emotionale Bindung nach einem nie existenten, gleichwohl als verloren imaginierten besseren Weltzustand ernst, sie evoziert durch die Wiederholung die Trauer über seinen Verlust und macht durch die Trennung von diesen Gefühlsbindungen den Weg frei für zukünftige Leidenschaften und Wünsche.

## VI. Traumarbeit

Elvira, die Heldin von „I Puritani“, ist in der Inszenierung von Jossi Wieler und Sergio Morabito gleich zweimal existent. Jedenfalls gibt es zwei Protagonistinnen in weißem Kleid und roter Schleife, die sich nahezu aufs Haar gleichen. Während die eine zu den Klängen der Ouverture die von den Puritanern abgehängten und verkehrt an die Wand gestellten Bilder von Königen und Adligen in all ihrem höfischen Glanz umdreht, um nach dem Bild ihres geliebten Mannes zu suchen, mit dem sie es bewahrend eins wird, berauscht sich die zweite, die, was hier nicht zu sehen ist, den Vorgang beobachtet, an den Abbildern der prächtigen Kavaliers, was ihr, Elvira, der Tochter des puritanischen Gouverneurs, eigentlich verboten ist. Dass sie hier in Bewegung und Kleidung der ersten, Enrichetta, der Gattin des

---

<sup>5</sup> Freud (1999: 435).

<sup>6</sup> Ders., 430.

<sup>7</sup> Ebd.

hingerichteten Königs und Gefangenen im Lager der Puritaner, in jeder Geste folgt, verweist nicht nur auf eine Identifizierung Elviras mit Enrichetta hin, sondern auf ein gespenstisches Double, das die Parteigrenzen überschreitend die Logik der linear-kausalen Handlung außer Kraft setzt und andere, verborgene Geschichten freigibt. Hat man erst einmal damit angefangen, solches Doppelgängertum zu entdecken, kann man sich kaum noch retten von den doppelten Vätern und Müttern, den doublierten Heldinnen, doppelten Bräuten und Liebhabern in Bellinis Libretti. Die Doubles in „Norma“, „La Sonnambula“ und „I Puritani“ gehen über Gattungskonventionen hinaus. Sie repräsentieren affektiv-libidinöse Doppelbesetzungen, die der Logik des Traums gehorchen.

Es macht den außergewöhnlichen Rang der Inszenierungen von Wieler und Morabito aus, dass sie den Spuren dieser Logik des Traums folgen und sie szenisch ausdeuten. Die durch die Trauerarbeit vom Zwang einer melancholischeren Geschichte von Verlust und Untergang befreiten Handlungselemente und Figuren folgen in der Traumlogik einer Ökonomie des Wunschs. Seiner unmittelbaren Artikulation und Objektbesetzung wirkt die Zensur entgegen. In der Traumarbeit bahnt sich der Wunsch deshalb seinen Weg über eine Reihe von Verdichtungen und Verschiebungen, d.h. Gleichbesetzungen und Besetzungen eines Doubles, die den latenten Trauminhalt verbergen. Der Weg, den der Wunsch gegangen ist, muss nach Freud deshalb durch die therapeutische Traumarbeit wiederholt werden. Ohne individualpsychologische Prozesse und Verfahren 1:1 auf künstlerische Praktiken anwenden zu wollen, kann man die Inszenierungsarbeit von Wieler und Morabito als reflektierte theatrale Rekonstruktion der unbewussten Traumarbeit verstehen. Sie wiederholt die alten Geschichten der Norma, Amina und Elvira und erzählt sie neu. Dabei verzichtet sie, im Unterschied zum therapeutischen Vorgehen, sehr bewusst auf eine endgültige Version der Geschichte. Es geht ihr nicht darum, ein eigentliches Wunschziel definitiv zu benennen. Stattdessen öffnet sie einen virtuellen Spielraum, in dem die Figuren und Elemente, von Wünschen und deren Verwerfungen bewegt und angetrieben, in immer neue Konstellationen treten können. So kann man die Geschichten mehrfach, die Versionen einander überlagernd und immer wieder anders erzählen.

Nehmen wir „Norma“: Natürlich ist die junge Priesterin Adalgisa im Fortschreiten der Handlung die Rivalin Normas im Beziehungsdreieck mit dem Römer Pollione. Aber sie ist auch das Alter Ego Normas, die gespenstische Wiederkehr einer jüngeren Norma, die noch einmal die Verlockung und Gefahr eines Lebens an der Seite Polliones mit sich führt. Und sie besetzt schließlich – im Zusammengehen mit Norma – den utopischen Ort einer Gemeinschaft der Frauen, die sich der Herrschaft der Männer entzogen haben. Die traumhafte Überlagerung der Handlungselemente und die Mehrfachbesetzung der Figuren erzeugt eine Mehrdeutigkeit, die die Notwendigkeit des tragischen Ausgangs außer Kraft setzt. Sie bringt die fixierten Verhältnisse in die Schwebelage und öffnet den Blick für die Entdeckung des Möglichen in der Gegenwart.



Nehmen wir „I Puritani“ zum Schluss: Die Puritanerfestung ist mit Erdwall, Ringmauern, Türmen und einer Befestigungsanlage gesichert. Dass hier ein royalistischer Edelmann eindringen könnte, um die Tochter des puritanischen Gouverneurs zur Frau zu nehmen, hält der Realität kaum stand. Dazu braucht Elvira zumindest einen väterlichen Doppelgänger, Giorgio, der vom eigentlichen Vater, wie im Traum, die Erlaubnis zur Heirat Elviras mit einem Vertreter der bekämpften Gegenpartei erhält. Wieler und Morabito zeigen Giorgio, großartig gesungen und gespielt von Adam Palka, in seinem Bericht von der Unterredung mit Elviras Vater als Puppenspieler, der den Willen der väterlichen Puppe lenkt, als wäre es ein Kinderspiel. In seinem Koffer verfügt er außerdem über allerlei Requisiten, um die royalistischen Traumgebilde Elviras auszustaffieren. Ist das Realitätsgebot in dieser Szene, nicht zuletzt durch deren Komik, erst einmal außer Kraft gesetzt, kann auch der geliebte Arturo den Schauplatz betreten, wie aus dem Bild des royalistischen Galans herausgeschnitten, von dem Elvira zu Beginn die Augen nicht losreißen konnte. Mit Recht spricht Sergio Morabito im Programmheft der Aufführung von Elviras „Traumfabrik“.<sup>8</sup> Der Logik des Traums folgen Oper und Inszenierung auch weiterhin. Vom Double Elvira – Enrichetta war schon die Rede. Ihr entspricht das zweite Double Riccardo – Arturo. Beide sind, wiewohl politisch verfeindet, Liebhaber Elviras. Riccardo, von Elvira verschmäht, hat seine ganze Triebenergie fortan der puritanischen Sache verschrieben, die er mit leidenschaftlichem Hass, vor allem gegen Riccardo, verfolgt. In der Hingabe an die Politik aber ist ihm Arturo nicht unähnlich. Dass er mit Enrichetta flieht, geschieht nicht der Liebe wegen, sondern zur Rettung des hingerichteten Königs. Elvira ist nicht nur von Puritanern umgeben, denen die Abstraktion des Politischen von allem Leben über alles geht – die Säuberungsrituale der Puritaner und das buchstabengetreue Buchwissen als Waffe deuten in der Inszenierung plastisch darauf hin. Sie ist auch von ihrem Geliebten um der (politischen) Sache verlassen worden. Elviras Identifizierung mit Enrichetta gilt der aus der Gefangenschaft des puritanischen Lebens Fliehenden, nicht der politischen Person der königlichen Witwe. Elviras Wunsch gilt, so banal ausgesprochen, so schwer zu realisieren, einem Liebes-Leben, das nicht politischer Ideologie unterworfen ist. In ihrem Wahnsinn, der im fortwährenden dramatischen Wiederdurchspielen der gescheiterten Hochzeit einer Trauerarbeit gleichkommt, verabschiedet sich Elvira vom royalistischen Wunschbild, nicht aber vom Wunsch selbst. Mit der Todesdrohung gegen Arturo als eine Art von Realitätsprüfung kommt ihre Trauerarbeit zum Ende. In einem puritanischen Zeitalter, das dem Wünschen nicht hold ist, setzt Elvira erneut den Wunsch frei, jenseits aller politischen Feindbilder und kultureller Grenzziehungen zu lieben und zu leben.

In den Bellini-Inszenierungen von Wieler und Morabito verschichten sich die Geschichte der Handlung, die politische Geschichte, die Zeit Bellinis und die Zeit unserer Geschichte in einer RaumZeit des Gleichzeitig / Ungleichzeitigen. Was gewesen ist, ist darin ebenso gespenstisch präsent wie das Gegenwärtige, das als

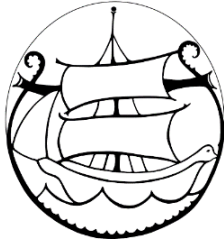
---

<sup>8</sup> Morabito (2016: 4-6).

das potentiell Gewesene erscheint. So sind die Räume der Stuttgarter Bellini-Inszenierungen Räume des Übergangs, Transiträume. Im Unterschied zu den realen Transiträumen, in denen eine brutale Wirklichkeit triumphiert, verwandeln die Transiträume des Stuttgarter Musiktheaters, indem sie der Trauerarbeit im Belcanto ebenso wie der Logik des Traums folgen, alles real Feststehende in das zukünftig Mögliche. Sie überschreiten die Grenzen zwischen den verfeindeten Parteien, Völkern und Kulturen im Inneren wie im Äußeren. In den Transiträumen der Stuttgarter Oper zeichnet sich eine künftige transkulturelle Gemeinschaft ab.

## Literatur

- Brecht, Bertolt (1993): Über experimentelles Theater. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 22.1. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin / Weimar / Frankfurt a.M. 540-557.
- Carus, Carl Gustav (1963): Bühnenkunst im Jahr 1835. In: Denkwürdigkeiten aus Europa, mitgeteilt von Carl Gustav Carus, zu einem Lebensbild zusammengestellt von Manfred Schlöser. Hamburg.
- Freud, Sigmund (1999): Gesammelte Werke. Bd. 10. Herausgegeben von Anna Freud, Marie Bonaparte, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris und O. Osakower. Frankfurt a.M.
- Heeg, Günther (2014): Reenacting History. Das Theater der Wiederholung. In: Heeg, Günther / Braun, Micha / Krüger, Lars (Hg.): Reenacting History: Theater & Geschichte. Berlin. 10-40.
- Morabito, Sergio (2016): Elviras Traumfabrik. Programmheft zu „I Puritani“. Stuttgart.
- Müller, Heiner (1988): Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von „Philoktet“ am dramatischen Theater Sofia. In: Storch, Wolfgang (Hg.): Explosion of a Memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch. Berlin. 96-99.



## Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 8 (2022): *Theaterbegriffe*

Herausgegeben von Francesco Fiorentino und Milena Massalongo  
Palma, Massimo: „Trauerspiel“: Die Schuld im Spiel. Spiel, Souveränität, Schuld, Einfühlung im Lichte Benjamins. In: IZfK 8 (2022). 99-114.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-fl99-d52a

**Massimo Palma (Neapel)**

### **„Trauerspiel“. Die Schuld im Spiel. Spiel, Souveränität, Schuld, Einfühlung im Lichte Benjamins**

*„Trauerspiel“: Guilt in the Play. Play, Sovereignty, Guilt. Empathy according to Benjamin*

This article discusses the theatrical form named in German *Trauerspiel* (the baroque drama or mourning play), focusing on the constitutive elements of its concept – both play and mourning. Although it has often been compared or reduced to ‘tragedy,’ in a sort of excessive anticipation of Romantic theatrical forms, *Trauerspiel* is more likely to express the traumas of secularization in the early modern age, as both noble and humble subjects face religious and political turmoil. Taking inspiration from Walter Benjamin’s renowned thesis in the book „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ (1925), the article investigates some crucial actual elements of baroque drama-writing such as sovereignty, guilt, empathy, and the search for further intersections with the theories of playwriting proposed in 1938 by Johan Huizinga and discussed a few years later by French critic and thinker Georges Bataille.

*Keywords: Trauerspiel, Benjamin, Play, Guilt, Sovereignty Empathy*

#### *Einleitung. Das spielerische Element im Barock und in der Romantik*

Wie ist das Trauerspiel zu definieren? Was war eigentlich dieses theatralische Genre, wenn es überhaupt als Genre bezeichnet werden kann? Ein literarischer Text aus dem siebzehnten Jahrhundert, der – vom Original weit entfernt – im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert neu belebt wurde, ein philosophisches

Konzept, ein theologisch-politisches Experiment, vor allem aber eine theatrale Form, wenn auch mit begrenztem dramaturgischem Nachhall.

Um einige zentrale Elemente seines Konzepts darzustellen, muss man von Walter Benjamin ausgehen, der Mitte des 20. Jahrhunderts beschloss, seine Bedeutung wieder aufzuwerten, um die Entstehung der Moderne zu erklären (um das Trauerspiel in gewisser Weise, so Lukács, zur Allegorie vor dem Hintergrund der Avantgarde seiner Zeit zu erheben).

1925 widmete Benjamin dem Thema Trauerspiel – einem schon allein im Begriff und in seiner Inspiration wesentlich deutschen Thema – seine Habilitationsschrift: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“. Obwohl Benjamin eine akademische Karriere versagt blieb, ist seine Schrift immer noch ein äußerst relevanter Beitrag für all diejenigen, die seinen Wert zu schätzen wissen. Allein durch die Aufteilung in zwei Hauptteile – der erste behandelt den Unterschied zur tragischen Gattung und der zweite die Rolle der Allegorie – gibt Benjamins Aufsatz die Koordinaten für das Verständnis der Besonderheit dieser dramatischen Form an.

Da der zweite Teil von Benjamins Arbeit, der dialektische Zusammenhang zwischen Allegorie und Symbol, dessen Kontroversen um Creuzers ‚Symbolik‘ sowie dessen neuere Ergebnisse der Warburger Schule von Benjamin berücksichtigt werden, nicht erschöpfend behandelt werden kann, erscheint es als sinnvoll, sich auf einige spezifische Begriffe zu konzentrieren, die dessen theoretische Konstellation bilden; dazu werden ausgehend von Benjamin weitere hermeneutische Ansätze in Betracht gezogen.

Spiel, Souveränität, Schuld und Empathie bilden ein Quartett, das hilfreich sein kann, diese zwischen Theatertheorie und politischer Philosophie, zwischen Religionssoziologie und Psychologie der Szene oszillierende Form zumindest in Umrissen zu zeichnen.

Aus dieser Sicht, die bewusst den Rückgriff auf die Originaltexte vermeidet, um sich auf die Lektüre Benjamins zu konzentrieren, bleiben zwei zentrale Begriffe von Benjamins Analyse, nämlich Melancholie und Allegorie, im Hintergrund, um „spielerisch“ in die Dialektik von Souveränität und Schuld eingebunden zu erscheinen.

In seinem Werk von 1925 stellt Benjamin die Form der ‚Tragödie‘ vor, indem er die Exposition auf die Figur des Helden zentriert. Indem der Held sich einer alten Ordnung opfert, gründet er eine neue, indem er schweigt, findet er Zugang zum Erhabenen des sprachlichen Ausdrucks.<sup>1</sup> Im Trauerspiel existieren keine Helden, sondern Heilige, Märtyrer, Höflinge. „Die ‚neuere Tragödie‘ [...] heißt, wie kaum bemerkt zu werden braucht, mit dem nichts weniger als bedenkenlosen Namen ‚Trauerspiel‘“.<sup>2</sup> Als Benjamin seine Abhandlung beginnt, ist bereits seit über einem Jahrhundert eine theoretische Reflexion über den Unterschied zwischen antiker und

---

<sup>1</sup> Benjamin (1991a: 288).

<sup>2</sup> Ders., 292.

moderner Tragödie im Gange, in der der Begriff des Trauerspiels und seine Elemente einem von der Romantik geprägten, prüfenden Blick unterzogen werden.

Man beachte die Definition des Begriffs im „Theaterlexicon“, das 1842 von Richard Blum, Carl-Georg-Reginald Herloss und Hermann Marggraff herausgegeben wurde: „Der deutsche Ausdruck für Tragödie“, liest man dort. Und weiter: „von der klassischen Tragödie kann man das moderne Trauerspiel als eine romantische Tragödie sehr wohl unterscheiden“.<sup>3</sup> Daraus erfolgt eine erste, grundlegende und gleichzeitig verwirrende Frage: Ist der ‚romantische‘ Charakter bestimmend für das Trauerspiel?

Obwohl es gute Gründe gibt, eine enge Verbindung zwischen Barock und Romantik zu ziehen, muss die Antwort auf solche Fragen entschieden negativ ausfallen, denn es ist unbestreitbar, dass die Form des Trauerspiels ursprünglich eine radikale Dimension des Barocks darstellte und dass jede Betonung eines romantischen oder vielmehr vorromantischen Akzents letztlich die Besonderheit des ursprünglichen Phänomens minimieren würde. Bei allen ‚nationalen‘ Besonderheiten – und die deutsche Situation war tatsächlich eine besondere Situation, zumal im Fehlen einer Nation und jeglicher Rhetorik diesbezüglich – gehört das Trauerspiel vor allem einer Dimension des *barocken* Theaters an.

Vor allem das dem Trauerspiel innewohnende Element des ‚Spiels‘ – scheinbar und voreilig ‚romantisch‘ – kann durchaus etwas Positives im Sinne des Erfassens seiner historischen Bestimmung darstellen, denn das Ziel, das Trauerspiel als Gattung zu definieren, kommt nicht umhin, die historische Funktion des Spiels sowohl im Begriff als auch im Konzept zu entdecken und zu untersuchen.

Im „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ unterstreicht Walter Benjamin im ersten Teil des Kapitels „Trauerspiel und Tragödie“ eben diese Dialektik von Trauer und Spiel, indem er auf Calderóns Dramen hinweist. So Benjamin: „Nicht zum wenigsten die Genauigkeit, mit der ‚Trauer‘ und ‚Spiel‘ aufeinander sich stimmen können, macht seine Geltung – Geltung des Wortes wie des Gegenstandes – aus.“<sup>4</sup>

Nachdem Benjamin diese Übereinkunft theoretisiert hat, zeichnet er die Koordinaten der ‚weltlichen Kunstübung‘ nach, die auf der Bühne dargestellt wird. Er spricht von der Intensität, mit der die Autoren trauernder Dramen im 17. Jahrhundert auf das Unbedingte abzielten, nachdem sie durch theologische Umkehrung den nicht ernsthaften, sondern ‚spielerischen‘ Charakter des Seienden festgestellt hatten, der sich nicht von der Transzendenz ernähren kann, wenn nicht *en travesti*, durch die Form der theatralischen Darstellung.

Ostentativ betonte sie [die Intensität] das Spielelement im Drama und ließ nur weltlich verkleidet als Spiel im Spiel die Transzendenz zu ihrem letzten Worte kommen.

<sup>3</sup> Marggraff (1842: 128).

<sup>4</sup> Benjamin (1991a: 260).

Nicht immer ist die Technik offenkundig, indem die Bühne selber auf der Bühne aufgeschlagen oder gar der Zuschauer-Raum in den die Bühne einbezogen wird.<sup>5</sup>

Hier, in der Handlung, die „den letzten Ernst des Lebens“ vernichtet, einer Handlung, die „in wie verschiedener Weise auch immer, für Barock und Romantik der Fall gewesen ist“, wird ein erster Schritt vollgezogen, zum Verständnis der Rolle des Spielelements in der theatralischen Technik der Barockdramen, die die Transzendenz zur Maschinerie verkleinert, damit die Trauer aufgelöst wird.<sup>6</sup>

Bevor wir jedoch Benjamins Überlegungen darüber weiter vertiefen, soll ein kurzer Blick auf Johan Huizingas Spiel-Theorie geworfen werden, da der holländische Polyhistor das Spiel mit dem Barock in Verbindung setzt. Denn Huizinga konnte in seinem Meisterwerk „Homo ludens“ das Barock nicht anders, als ganz allgemein nach seinem „Bedürfnis nach dem Übersteigerten“ definieren, das „doch wohl nur aus einem weitgehenden Spielgehalt des schöpferischen Triebes heraus begreiflich“ ist. Das besondere Wesen des Barocks wäre dann *spielhaft*: „aus dem Barock spricht das Spielelement eine besonders deutliche Sprache“.<sup>7</sup> Woraus besteht dieses ‚Spielelement‘? Laut Huizinga, „bleibt mit dem Begriff Barock immer die Vorstellung von etwas bewusst Übertriebenem, absichtlich Imposantem, anerkannt Unwirklichem verbunden“.<sup>8</sup> Nicht vergessen werden sollte ein weiterer, umstrittener Passus aus Huizingas Untersuchung in „Homo ludens“, der ganz allgemein „ein beinahe instinktives, spontanes Schmuckbedürfnis, das füglich eine Spielfunktion genannt werden darf“ feststellt.<sup>9</sup> Ist es wirklich so, dass die Elemente des Barocks eine gewisse menschliche Tendenz wiederholen und verstärken können? Dem entgegengesetzt lässt sich der spontane Einwand, den Huizinga selbst vorbringt, wenn er die Theorie Schillers eines „angeborenen menschlichen Spieltriebs“ relativiert: es handele sich dabei um eine unzureichende, nur psychische Funktion.<sup>10</sup> Dennoch kann nicht bestritten werden, dass das Spiel im Trauerspiel eine entscheidende Rolle erfüllt. Ein Spiel sozusagen mit

---

<sup>5</sup> Ders., 261.

<sup>6</sup> Wenn Benjamin vom Verhältnis von Spiel und Technik spricht, klingt bereits die Beziehung an, die in der dritten Fassung des Kunstwerkaufsatzes als „zweite Technik“ bezeichnet wird und auf die Dichotomie von Ernst und Spiel Bezug nimmt. Cfr. Dritte Fassung § VI, Benjamin (2012: 105-109).

<sup>7</sup> Huizinga (1956: 175).

<sup>8</sup> Ders., 174-175.

<sup>9</sup> Ders., 162.

<sup>10</sup> Ebd. Es gibt jedoch – sollte man hier hinzufügen – eine Lektüre desselben Passus in Georges Batailles Besprechung des „Homo ludens“ am Anfang der Fünfziger Jahre, die den ganzen Kontext diskutiert und die Verbote im Rahmen des Spiels scharf pointiert: Verbote hätten nach Bataille mit „menschlicher Überschwänglichkeit“ zu tun. In diesem Sinne wäre das Spiel „eine begrenzte Unordnung (un désordre limité)“. (Bataille 1970–1987: 110). Wir werden auf Batailles Besprechung am Schluss zurückkommen.

Lust am Ornament, mit dem „hochtrabendsten Barocküberschwang“, das Huizinga in den ernsthaften Beispielen der Epoche selbst erkennt.<sup>11</sup>

Sehr allgemein könnte man mit Samuel Weber betonen, dass Benjamins Interesse an dem Trauerspiel mit dem Versuch einhergeht, die Epoche des 17. Jahrhunderts als eine „Antwort zu der problematischen Lage eines vereinzelt Selbst“ zu begreifen. Diese Lage beschreibt Samuel Weber als einen echten Angsttraum, der – so Benjamin nach Weber – durch die zunehmende Reformation in Europa und durch die Antworten, die die politischen und religiösen Mächte während der Religionskriege artikuliert haben, verursacht wurde.<sup>12</sup>

Aus dem komplizierten Zusammenhang von Gnadenslehren, staatsrechtlichen Theorien und Theater besteht das Rätsel der *scheiternden* Form des Trauerspiels; einer Form, deren beste Beispiele nicht in Deutschland, sondern anderswo zu beobachten sind, die aber ihre eigentlichen Vorbilder auf deutschen, höfischen Bühnen findet, besonders in Schlesien. Zu den berühmtesten Vertretern gehören Martin Opitz (1597–1639), Andreas Gryphius (1616–1664), Daniel Casper von Lohenstein (1635–1683), Johann Christian Hallmann (1639/40–1704), August Adolph von Haugwitz (1647–1706), Autoren, die häufig nicht aus Schlesien stammten, aber dort sowohl ihre finanzielle Unterstützung als auch günstige theatralische Bedingungen für ihre Werke gefunden haben, die oft mit den Wiederlektüren von lateinischen Texten, besonders Senecas Tragödien, oder historischen Dramen mit einer martyrologischen Akzentuierung der königlichen Figuren verbunden waren.

Der Trauerspiel-Begriff, der von Benjamin geprägt (und von Bettine Menke wiederaufgenommen)<sup>13</sup> wurde, betont die Zentralität des Trauer-Faktors. Die Gleichsetzung<sup>14</sup> der beiden Formen schweigt über die Abwesenheit der Trauer in Aristoteles' Theorie des Tragischen. In einem der Exzerpte seines Buches, das stark von Florens Christian Rang beeinflusst ist, behauptet Benjamin, dass das Trauerspiel nicht das verwirklicht, was in dessen Vorzeit das Wort und das Schweigen auf eine tragische Weise entwickelt hat, indem es das Feld für eine Prophetie vorbereitet. Trauerspiel für ihn „ist pantomimisch denkbar“.<sup>15</sup> Und es kann nicht psychologisiert werden. Eine psychologistische Deutung der beiden Formen würde deren ‚Verflüchtigung‘ bedingen. Benjamin sagt dazu: „sie sind nicht so sehr das Spiel, das traurig macht, als jenes, über dem die Trauer ihr Genügen findet: Spiel vor Traurigen. Ihnen eignet eine gewisse Ostentation. Ihre Bilder sind gestellt, um gesehen zu werden, angeordnet, wie sie gesehen sollten“.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Huizinga (1956: 175).

<sup>12</sup> Weber (2004: 168).

<sup>13</sup> Menke (2010: 27).

<sup>14</sup> Benjamin (1991a: 297).

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Ders., 298.

Das Zwiespältige dieser Definition ist offenkundig: Spiel und Trauer stehen sich gegenüber. Es gibt etwas ‚Kunstvolles‘, vorgeblich Ironisches in der ‚Anordnung‘ der Bühne. Wie Carl Schmitt in seiner verspäteten Antwort an Walter Benjamin, dem Essay „Hamlet oder Hekuba“, betont hat, „gibt [es] zwei Quellen des tragischen Geschehens: die eine ist der Mythos der antiken Tragödie, der das tragische Geschehen vermittelt; die andere ist – wie im *Hamlet* – die unmittelbar vorhandene, Dichter, Schauspieler und Zuschauer umfassende, geschichtlich wirkliche Gegenwart“.<sup>17</sup> Das Geschehen des Trauerspiels würde Schmitt zufolge von der unmittelbaren – und wenn man so sagen darf, als *Einbruch* erscheinenden – Geschichte hervorgerufen werden. Die Zuschauer sind Personen, die von der Geschichte schon gebeutelt geworden sind, die historisch traurig sind und die sich schuldig dafür fühlen; und die nicht wissen, ob sie etwas bewirken können oder nicht.

### I. Souveränität

Es gibt keinen handelnden Helden im Trauerspiel, kein Opfer und keinen echten Märtyrer. Aber es gibt einen Souverän, oder zumindest eine Figur, die einen solchen darstellt.

Die ‚Souveränität‘ ist einer der berühmtesten Begriffe des Trauerspielbuches, der thematisiert werden kann aufgrund der konkreten intellektuellen (und vielberühmten, persönlichen, *gefährlichen*) Beziehung zwischen Walter Benjamin und Carl Schmitt.<sup>18</sup> Der Begriff der Souveränität wird von Benjamin selbst im ersten Kapitel festgelegt, mit drei konkreten Hinweisen auf die „Politische Theologie“ Schmitts von 1922. Der erste Hinweis klingt wie ein Destillat aus dem reinen Gedankengut Schmitts:

Wenn der moderne Souveränitätsbegriff auf eine höchste, fürstliche Exekutivgewalt hinausläuft, entwickelt der barocke sich aus einer Diskussion des Ausnahmezustandes und macht zur wichtigsten Funktion des Fürsten, den auszuschließen.<sup>19</sup>

Dasselbe wird erneut betont, und zwar dort, wo Benjamin eine „Überspannung der Transzendenz“ hervorruft, um die Leere dieser Welt kontrastiv anzudeuten.

---

<sup>17</sup> Schmitt (1956: 51; Kursivierung: Schmitt). Schmitt hatte schon in Dezember 1930 von Benjamin eine Kopie seines Trauerspielbuchs bekommen, mit Brief und Widmung. Dennoch hatte er ihn zu Benjamins Lebzeiten nie beantwortet (vgl. Benjamins Brief an Carl Schmitt [Benjamin 1995–2000: 558]).

<sup>18</sup> Darauf spielt der Titel der bahnbrechenden Studie von Susanne Heil, „Gefährliche Beziehungen“. Walter Benjamin und Carl Schmitt“ (1996), an. Weitere, für ein korrektes Verständnis der Beziehung ausschlaggebende Elemente wurden von Horst Bredekamp suggeriert. Vgl. Bredekamp (1998). Danach wurde dieses komplexe Thema Anlass für theologisch-politische Reflexionen, die eine nicht immer notwendige Verwechslung zwischen den beiden, einander scharf entgegengesetzten Autoren verursacht haben.

<sup>19</sup> Benjamin (1991a: 245).



In der theologisch-juristischen Denkweise, die so kennzeichnend für das Jahrhundert ist, spricht die verzögernde Überspannung der Transzendenz, die all den provokatorischen Diesseitsakzenten des Barocks zugrunde liegt. Denn antithetisch zum Geschichtsideal der Restauration steht vor ihm die Idee der Katastrophe. Und auf diese Antithetik ist die Theorie des Ausnahmezustands gemünzt. [...] Der religiöse Mensch des Barocks hält an der Welt so fest, weil er mit ihr sich einem Katarakt entgegenreiben fühlt.<sup>20</sup>

Wer nicht bürgerlicher Herkunft ist, kann nur symbolisch (bzw. allegorisch) an der Welt festhalten. Er kann auch Prinz sein. Es ist kurios (und das wurde häufig bemerkt), dass die ‚gefährliche Beziehung‘ zwischen Schmitt und Benjamin letztendlich auf einem scharfen Gegensatz beruht. Denn der Prinz, der Souverän, hat keine Fähigkeit zu entscheiden. Hamlet ist sein Archetyp: Er handelt nicht. Er ist melancholisch. Bewusst oder nicht, skizziert Benjamin den Alptraum Carl Schmitts – ein Souverän, der mit exekutiver Gewalt ausgerüstet ist, aber zur Melancholie oder zum Wahnsinn neigt. Ein Herrscher also, der ein Tyrann sein mag, aber kein Souverän, indem er keine theologisch-politische Analogie verwirklicht. Und der die ganze Begrifflichkeit einer Souveränität im modernen Sinne in Frage stellt. Das ganze Menschengeschlecht sieht sich selbst als Kreatur. Der Souverän stellt keine Ausnahme dar. Kreatürlichkeit ist dabei der entscheidende Begriff, der den Unterschied zwischen Tragödie und Trauerspiel markiert.

Im Sinn der Märtyrerdramatik ist nicht sittliche Vergehung, sondern der Stand des kreatürlichen Menschen selber der Grund des Unterganges. Diesen typischen Untergang, der so verschieden von dem außerordentlichen des tragischen Helden ist, haben die Dichter im Auge gehabt, wenn sie [...] ein Werk als ‚Trauerspiel‘ bezeichnet haben.<sup>21</sup>

## II. Schuld

Das Thema der Schuld ist in diesem kreatürlichen Horizont verwurzelt. Die Figur des Trauerspiels ist nicht schuldig wie der tragische Held: Sie steht nicht in Konflikt mit einer göttlichen Ordnung, indem sie versucht, selbst im Paradoxon eines Konflikts mit der traditionellen Gemeinschaft, ein neues Gesetz aufzustellen. Ihre Bewegung auf der Bühne, ihre Argumente kündigen keine Veränderungen oder Zukunft an. Ihre eigene Geschöpflichkeit steht tief in der Schuld. In Benjamins Perspektive hat die philosophisch-historische Form des Trauerspiels ihre Matrix in den Ereignissen des 17. Jahrhunderts und in dem von der theologischen Debatte der Zeit konstruierten Verhältnis von Immanenz und Transzendenz.

Am Anfang des dritten Teils der ersten Sektion seiner Habilitationsschrift geht Benjamin im Einzelnen auf das Problem der Sitten in der Zeit der Religionskriege ein.

Die großen deutschen Dramatiker des Barocks waren Lutheraner. Während in den Jahrzehnten der gegenreformatorischen Restauration der Katholizismus mit der gesammelten Macht seiner Disziplin das profane Leben durchdrang, hatte von jeher

---

<sup>20</sup> Ders., 246.

<sup>21</sup> Ders., 268.

das Luthertum antinomisch zum Alltag gestanden. Der rigorosen Sittlichkeit der bürgerlichen Lebensführung, die es lehrte, stand seine Abkehr von den ‚guten Werken‘ gegenüber. Indem es die besondere, geistliche Wunderwirkung diesen absprach, die Seele auf die Gnade des Glaubens verwies und weltlich-staatlichen Bereich zur Probstatt eines religiös nur mittelbaren, zum Ausweis bürgerlicher Tugenden bestimmten Lebens machte.<sup>22</sup>

Das Problem ist hier das des protestantischen Wertverlusts der Handlung in der Welt, aufgrund des *sola gratia*-Prinzips. Wenn die Welt keinen immanenten Sinn an sich trägt, entsteht die Trauer, die definiert werden kann, als eine „Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben“.<sup>23</sup> Nikolaus Müller-Schöll versteht die Trauer als „gleichursprüngliche Setzung und Aussetzung der leeren Welt. Trauer ist eine Sprache der Mittelbarkeit nach dem Fall“.<sup>24</sup>

Betont werden muss jedoch: Es geht nicht um ein subjektives Gefühl (weder der Hauptfiguren noch des Publikums), „vielmehr [um] ein vom empirischen Subjekt gelöstes und innig an die Fülle eines Gegenstandes gebundenes Fühlen“<sup>25</sup>. Benjamins Definition nach entspricht die Trauer des Trauerspiels der Verfassung der Welt. Sie ist eine ‚Gesinnung‘, die die Welt aufbaut, kein Gefühl, das die Welt widerspiegelt. Diesbezüglich zitiert Benjamin „Hamlet“, insbesondere dessen Theorie einer Animalisierung des Menschen in der entleerten Welt.

Was ist der Mensch/ Wenn seiner Zeit Gewinn, sein höchstes Gut / Nur Schlaf und Essen ist? Ein Vieh, nichts weiter./ Gewiß, der uns mit solcher Denkkraft schuf/ Voraus zu schau'n und rückwärts, gab uns nicht/ Die Fähigkeit und göttliche Vernunft/ Um ungebraucht in uns zu schimmeln.<sup>26</sup>

Benjamin pointiert, dass dieser Passus gleichzeitig „wittenbergische Philosophie“ und „Aufruhr dagegen“ sei.<sup>27</sup> Die *Schuldfrage* könnte jedoch gegensätzlich ausgelegt werden, mit Bezug auf diesen epochalen Wechsel im religiös bedingten ethischen Verhalten, das mittels der Entwertung der Werke die Lebenszeit zur Langeweile führt und zur Verantwortungslosigkeit öffnet.

Das Trauerspiel veranschaulicht diese Frage aus der Perspektive des Schicksals. Wenn die Geschichte zugleich ein Gebiet *mit und ohne Gnade* ist, „im Geiste der Restaurationstheologie der Gegenreformation“ wird sie eigentlich zu einer Naturgeschichte, d. h., mit den Worten Benjamins: „die elementare Naturgewalt im historischen Geschehen, das selber nicht durchaus Natur ist, weil noch der

<sup>22</sup> Ders., 317.

<sup>23</sup> Ders., 318.

<sup>24</sup> Müller-Schöll (2002: 115).

<sup>25</sup> Benjamin (1991a: 318).

<sup>26</sup> „What is a man/ If his chief good and market of his time/ Be but to sleep and feed? A beast, no more./ Sure, he that made us with such large discourse,/ Looking before and after, gave us not/ That capability and godlike reason/ To fust in us unused.“ (Hamlet IV, 4), zitiert ders., 317.

<sup>27</sup> Ders., 317.

Schöpfungsstand die Gnadensonne widerstrahlt. Gespiegelt aber in dem Pfuhl der adamitischen Verschuldung“.<sup>28</sup> Geschichte im Trauerspiel erscheint dann als das Theater der Dialektik zwischen der Gnade und dem Echo der Verschuldung. Was passiert dem ‚moralischen‘ Subjekt in diesem Kontext? Ist es ‚frei‘, wenn auch schuldig? Eine weitere Konfrontierung mit den Theorien Carl Schmitts mag den Weg für die Antworten auf diese Fragen bereiten.

In seiner 1919 verfassten Studie über die „Politische Romantik“ – zeitgleich mit Benjamins Dissertation über den „Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“, um einen zumindest ähnlichen Interessenhorizont aufzuzeigen –, stellt Schmitt seine Deutung des Mangels an ‚ontologischem Denken‘ in der Romantik vor. Schmitt verweist auf das Bild Prosperos in Shakespeares „Tempest“, der „das ‚Maschinenspiel‘ des Dramas in der Hand hält“. Er fährt fort: „Romantiker malen sich gern solche Vorstellungen einer unsichtbaren Macht freier Subjektivität aus“.<sup>29</sup> Daraus erfolgt nach Schmitt der romantisch bestimmte intrigante und ironische „Realitätsdrang: die Freude an geheimer, verantwortungsloser und spielerischer Macht über die Menschen“.<sup>30</sup> Das klingt eigentlich sehr romantisch. Und man kann hier die Parallele zwischen den beiden Wegen Benjamins und Schmitts ziehen – von der Romantik aus bis zum Barock. Aber – so ließe sich fragen – ist die Faszination der (vor allem deutschen) Romantiker fürs Barock und ihre wesentliche Benutzung des Begriffs ‚Trauerspiel‘ für ihre Dramen wirklich bedeutend für die Auslegung des Trauerspiel-Begriffs? Benjamin bemüht sich offensichtlich darum, eine nicht-nur-romantische Deutung des Trauerspiels zu geben, gegen jede Retroprojektion des 19. Jahrhunderts auf das Barock. Und hier kommt ins Spiel, was über den Zusammenhang von Schuld und Geschöpflichkeit im Horizont der Rechtfertigungs- und Gnadenlehre gesagt wurde.

In der Theorie der barocken Subjektivität, die Benjamin hier schildert, ist der Begriff der Schuld ein zweites Mittel, mit dem er exakt das Bild eines ethischen Subjekts zerstört, das das ‚Spiel‘ in seinen Händen hält. Die Schuld ist hier vielmehr ein weiterer Schlüssel, um das Trauerspiel von der Tragödie zu unterscheiden. Benjamin kann also ohne weiteres sowohl an die Hegelsche „Ästhetik“ als auch an den jungen Lukács anknüpfen, um die Souveränität ihres zentralen Elements – der Entscheidung – zu entkleiden.

Nach Benjamin veranschaulicht das Trauerspiel diese Frage am besten in den „Schicksalsdramen“. Wenn die Geschichte zugleich ein Terrain *mit und ohne Gnade* ist, abhängig von der Erwählung der Geschöpfe, wird das Schicksal „im Geiste der Restaurationstheologie der Gegenreformation“ zu einer eigentlichen Naturgeschichte, das heißt, in Benjamins Worten, „die elementare Naturgewalt im

---

<sup>28</sup> Ders., 308.

<sup>29</sup> Schmitt (1998: 88).

<sup>30</sup> Ebd.

historischen Geschehen, das selbst nicht durchaus Natur ist, weil noch der Schöpfungsstand die Gnadensonne widerstrahlt“.<sup>31</sup> Wenn die Geschichte das Territorium ist, in dem die Gnade erscheint oder nicht erscheint, je nach Region und Konfession, wenn sie die „Naturgeschichte“ eines einzigen Falls ist, das bedeutungslose Theater der fruchtlosen Dialektik zwischen der Gnade und dem Echo der Schuld, dann entleert die Schuld das moralische Subjekt und seinen politischen Repräsentanten, den Souverän-Tyrannen, der das „Machwerk“ in Händen halten sollte. Sie zwingt den Herrscher in die Einöde, entkleidet ihn aller tragischen Gewänder.

Im Schicksal und im Schicksalsdrama ist die Schuld zu Hause, um die man oft die Theorie des Tragischen gruppierte. Diese Schuld, die nach den alten Satzungen von außen durch das Unglück des Menschen zuwachsen sollte, nimmt im Verlauf des tragischen Geschehens ein Held auf sich und in sein Inneres. [...] Daher kennt das Trauerspiel keinen Helden, sondern nur Konstellationen. Die Mehrheit der Hauptpersonen, wie sie in so vielen barocken Dramen – Leo und Balbus im ‚Leo Armenius‘, Catharina und Chach Abas in der ‚Catharina von Georgien‘, Cardenio und Celinde im gleichnamigen Drama, Nero und Agrippina, Masinissa und Sophonisbe bei Lohenstein – begegnet, ist untragisch, dem traurigen Schauspiele aber angemessen.<sup>32</sup>

Ebenso wie es keine souveräne Entscheidung gibt, gibt es auch keine subjektive Schuld. Nicht nur in dem ‚tragischen‘ Sinne, der stattfindet, wenn der Held die Schuld wählt, obwohl er keine Verantwortung dafür trägt. Sondern auch in der ‚traurigen‘ und ‚spielhaften‘ Bedeutung, dass es eine Schuld der Gattung gibt (genau im Gegensatz zur Kantischen späteren Deutung des 1. Buches Moses, in dem Essay ‚Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte‘ von 1786). Das impliziert, dass Verantwortungslosigkeit keine subjektive Spielhaftigkeit mit sich bringt, sondern nur das objektive Instrument-Werden des Spiels berücksichtigt.

Kern des Schicksalsgedankens ist vielmehr die Überzeugung, daß Schuld, als welche in diesem Zusammenhang stets kreatürliche Schuld – christlich: die Erbsünde –, nicht sittliche Verfehlung des Handelnden ist, durch eine wie auch immer flüchtige Manifestierung Kausalität als Instrument der unaufhaltsam sich entrollenden Fatalitäten auslöst.<sup>33</sup>

Wenn es keine subjektive Eigenschaft der Schuld gibt, ist das Element der Schuld im Trauerspiel so konstruiert, dass sie den Dingen anhaftet. Und daraus kann man weiterhin folgern, dass jener ‚ontologische Mangel‘ an Realität, den Carl Schmitt in der Romantik sieht, nicht mit dem Barock-Verfahren identifiziert werden kann. Es gibt eine barocke Realität, die ‚Vorbote des Todes‘ ist: ‚im Schicksalsdrama spricht die Natur des Menschen in blinder Leidenschaft wie die der Dinge in dem blinden Zufall unterm gemeinsamen Gesetz des Schicksals aus‘.<sup>34</sup> Aus diesem Grund ist der Hauptfaktor des Allegorie-Verfah-

<sup>31</sup> Benjamin (1991a: 308).

<sup>32</sup> Ders., 310-311.

<sup>33</sup> Ders., 308.

<sup>34</sup> Ders., 311.

rens die Schuld selbst, die mittelbar in der Objektivität lebt und die zweite fundamentale Konstellation der Benjaminschen Interpretation, ein grundlegendes semiotisches Instrument der Poetik des Trauerspiels, darstellt. Allegorie, Realität, Schuld fügen sich somit zu einem Dreiecksverhältnis.

Dem allegorisch Bedeutenden ist es durch Schuld versagt, seine Sinnerfüllung in sich selbst zu finden. Schuld wohnt nicht nur dem allegorisch Betrachtenden bei, der die Welt um des Wissens willen verrät, sondern auch dem Gegenstande seiner Kontemplation. Diese Anschauung [ist] begründet in der Lehre von dem Fall der Kreatur, die die Natur mit sich herabzog.<sup>35</sup>

Wenn dies das Profil der Identifikation der Welt der Dinge mit dem semiotischen Blick des Melancholikers ist, der alle *Realien* als integrale Allegorien des Sündenfalls betrachtet, fällt das Problem der Schuld hier mit der Logik des Urteils über Gut und Böse zusammen.

Im Sündenfall selbst entspringt die Einheit von Schuld und Bedeuten vor dem Baum der „Erkenntnis“ als Abstraktion. In Abstraktionen lebt das Allegorische, als Abstraktion, als ein Vermögen des Sprachgeistes selbst, ist es im Sündenfall zu Hause.<sup>36</sup>

Abstrahieren, den Dingen eine ‚andere‘ Bedeutung zu geben, ist die Wiederkehr der Schuld, ‚in‘ der Geschichte zu sein.

### III. Einfühlung: Brecht, die Zuschauer, die Acedia

Wenn die Triangulierung Allegorie-Bedeutung-Accessoires (szenisch, verbal) den Raum bezeichnet, in dem der Zuschauer mit dem Autor, mit der Figur, seine eigene kreatürliche Trauer erfährt, ist jedoch zu klären, inwiefern das vom Trauerdrama realisierte Verfahren nicht mit einer Suche nach der Einfühlung des Publikums mit den Figuren zusammenfällt. Allerdings ist nicht zu übersehen, dass das Thema der Empathie, der Einfühlung, im Trauerspielbuch völlig fehlt. Und doch, auch wenn das Lemma „Einfühlung“ nicht im „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ auftaucht, so finden wir in diesem Text die Voraussetzungen für die spätere Kritik der Einfühlung, die Benjamin gemeinsam mit Bertolt Brecht erheben wird.

Die phänomenologische Prämisse dieser Kritik, die das Buch über das deutsche Trauerspiel leitet, ist sicherlich die Analyse der emotionalen Haltung des Fürsten und des intriganten Höflings im barocken Szenenraum, beide wiederholt gekennzeichnet durch ausgeprägte Züge der Acedia.

Und Acedia, so später Benjamin in seinen Thesen „Über den Begriff der Geschichte“, ist das Grundgefühl der Einfühlung.<sup>37</sup> Die vorausgegangene Auflösung

---

<sup>35</sup> Ders., 398.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> „Es [das Verfahren des Historismus] ist ein Verfahren der Einfühlung. Sein Ursprung ist die Trägheit des Herzens, die *acedia*“. (Benjamin 2010: 72)

der Entscheidungsfunktion der modernen Souveränität findet ihren emotionalen Tonfall, weil ‚Acedia‘ eine Sache des Fürsten und des intriganten Höflings ist.

Als Acedia rückt die Melancholie des Tyrannen in neue, geschärfte Beleuchtung. [...] Zumal die Unentschlossenheit des Fürsten ist nichts als saturnische Acedia. [...] Krone, Purpur, Szepter, sind ja im letzten Grunde doch Requisiten im Sinne des Schicksalsdramas, und sie haben ein Fatum an sich, dem der Höfling als sein Augur am ersten sich unterwirft. Seine Untreue gegen den Menschen entspricht einer in kontemplativer Ergebenheit geradezu versunkenen Treue gegen diese Dinge.<sup>38</sup>

Aber, wie Romain Jobez in seiner Studie über deutsche und französische Dramen bemerkt hat,<sup>39</sup> strukturiert die Acedia nicht nur die Hauptfiguren des Dramas, sondern ebenso die *Beschauer* des Trauerspiels. Diesbezüglich werden die Beschauer von Benjamin unterschieden von den *Zuschauern* der Tragödie:

Während der Zuschauer der Tragödie eben durch diese erfordert und gerechtfertigt wird, ist das Trauerspiel vom Beschauer aus zu verstehen. Er erfährt, wie auf der Bühne, einem zum Kosmos ganz beziehungslosen Innenraume des Gefühls, Situationen ihm eindringlich vorgestellt werden.<sup>40</sup>

Es geht nicht um eine psychologische Qualität des Blicks der Beschauer – es geht eher um die ‚drastische‘ Fähigkeit der Trauer als einer Kraft, die die Welt und die Wörter durchdringen und beherrschen will. Die Wiederholung der ‚Situationen‘ im Innenraum des Gefühls ist genau das, was ihre Handlungsbereitschaft blockiert. Aber die Bedingung dafür liegt in Acedia – in der kontemplativen ‚Treue‘ zur Dingwelt, zur Trauerwelt.

Es ist bekannt, dass nur einige Jahre später Benjamin mit Brecht die ‚Unterbrechung‘ von den Mechanismen der Identifikation, der Empathie oder, mit anderem Wort, dem Fluss von Stimmungen empfohlen hat, um eine kritische und politische Stellungnahme zu ergreifen. Die sich einfühlenden Zuschauer der Dramatik nach dem Muster von Aristoteles müssen zu Beschauern von Lehrstücken werden. Im zweiten Entwurf des Aufsatzes über das Brechtsche „epische Theater“ (1939, acht Jahre nach dem ersten) erklärt Benjamin Brecht durch die antike Unterscheidung zwischen Trauerdrama und Tragödie, wobei er die emotionale Ebene des Zuschauers betont.

Was in der Brechtschen Dramatik wegfiel, das war die aristotelische Katharsis, die Abfuhr der Affekte durch Einfühlung in das bewegende Geschick des Helden. Das entspannte Interesse des Publikums, welchem die Aufführungen des epischen Theaters zugeordnet sind, hat seine Besonderheit eben darin, dass an das Einfühlungsvermögen der Zuschauer kaum appelliert wird. Die Kunst des epischen Theaters ist vielmehr, an der Stelle der Einfühlung das Staunen hervorzurufen.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Benjamin (1991a: 332-333).

<sup>39</sup> Jobez (2010: 542).

<sup>40</sup> Benjamin (1991a: 299).

<sup>41</sup> Benjamin (1991b: 535).

In den Schauspielen, die das epische Theater konzipiert, sind Intervalle da, eben um einen Kampf mit der Acedia und mit der Einfühlung einzuleiten und schließlich um Distanz zu gewinnen. Wie Susan Sontag mit einem *understatement* (und einer offensichtlich Benjaminschen Haltung) am Ende ihres letzten Werks zur Kriegsphotographie („Das Leiden anderer betrachten“) schreibt: “there’s nothing wrong with standing back and thinking. To paraphrase several sages: ‘Nobody can think and hit someone at the same time.’”<sup>42</sup> Denken bleibt ein kritischer Gestus. Das Denken hervorzurufen ist eine Absicht, die seine Voraussetzung im Schutzdamm der Einfühlung hat: „So entstehen Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. Sie lähmen seine Bereitschaft zur Einfühlung“.<sup>43</sup>

Diese kritischen Versuche Benjamins wollen den Zwischenraum zwischen Bild und Bedeutung, zwischen Körper im Raum (im Diesseits) und deren Auslegung politisch besetzen. Das ist eine Transformation der Trauer in ein völlig anderes Gefühl, das eine Infragestellung von Unterordnung und Unterdrückung ermöglicht. Es geht also darum, mit Brecht eine Verwandlung der Trauer, mit der die theatralische Moderne eingeleitet wird, in ein radikal anderes Gefühl zu denken. Es geht darum, sich eine andere Form der Technik der Szene auszudenken, die nicht mit der Trauer harmoniert.

#### *Schlussfolgerung. Huizinga, Bataille, Benjamin. Mit der Schuld spielen*

Es stellt sich eine letzte Frage: Hat der materielle Raum der dramaturgischen Worte nach dem Ende der Allianz der Dramaturgie mit der Trauer der Welt und der Acedia, ihrer subjektiven Komplizin, noch eine Beziehung zum Spiel? Und wenn wir am Ende von Benjamins Text noch von einer Rolle des Spiels lesen, um welches Spiel handelt es sich dann?

Um diese Frage zu beantworten muss Huizinga und seine Bedeutung des Spiels erneut in Frage gestellt werden. Gerade seine Bestimmung des spielerischen Phänomens kann nützlich sein, um die letzte Passage des Trauerspielbuchs zu erklären, nämlich die intime dialektische Bewegung, die Benjamin im Trauerspiel identifiziert. Eine Bewegung, eine Dialektik, die ihn auch, wie wir gesehen haben, über sein Interesse am Trauerspiel hinaus zu Lösungen führen wird, die ihn an Brecht annähern wird. Es ist daher notwendig, auf Huizinga zurückzukommen, der vor allem in jenen Jahren das Spiel zu einer strukturellen Funktion des menschlichen Handelns machte, und auf die überraschende Interpretation von Georges Bataille – dem Benjamin sein Vermächtnis anvertraute, bevor er im Juni 1940 aus dem von den Nazis besetzten Paris floh.

Im Vorwort zu „Homo ludens“, das im Juni 1938 in Leiden geschrieben wurde, erinnert sich Huizinga daran, dass seine Rektoratsrede an dieser Universität den

<sup>42</sup> Sontag (2004: 106).

<sup>43</sup> Benjamin (1991b: 538).

Titel „Über die Grenzen des Spiels und des Ernstes in der Kultur“ trug. Das „Spiel wird hier aufgefasst als Kulturerscheinung“,<sup>44</sup> das erinnert er ebenfalls. Das Spiel wird als ein weitgehend totalisierender Ausdruck von Kultur gesehen. Und es wird im Gegensatz zum Ernst betrachtet – für Huizinga lag es nahe den griechischen Gegensatz zwischen Arbeit und *diagogè* hervorzuheben, wie der Müßiggang im griechischen Denken „der Arbeit vorzuziehen“ sei, weil diese ein *telos* hat, während das Spiel dagegen, seiner Meinung nach, „Handlung oder Beschäftigung [sei,] nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selbst hat und begleitet wird von einem Gefühl von der Spannung und Freude und einem Bewusstsein des ‚Anderseins‘ als das ‚gewöhnliche Leben‘“. <sup>45</sup>

Georges Bataille, der im Spiel (und in der Poesie, in der Erotik, im Lachen, in der Gewalt) einen Ausdruck dessen identifiziert hatte, was er Souveränität nannte – eine Dimension der Existenz, die den Rhythmen der Produktion, der Instrumentalität fremd sei –, stürzte sich im Sommer 1951 auf den gerade eben auf Französisch erschienen „Homo ludens“. Er begriff sofort, was auf dem Spiel stand, um seine eigene Position zu stützen, und die Früchte, die das Jahr 1933 für beide hervorgebracht hatte (Huizinga mit seiner Rektoratsrede und « La notion de dépense » für Bataille, in der er die ‚Verschwendung‘ gegen die Akkumulation verteidigt hatte, in einem antikapitalistischen Ton, der dem „Essay über die Gabe“ von Marcel Mauss viel verdankte), konnten sich endlich aneinander messen. Das Menschliche und das Ludische im Menschlichen sind, so Bataille, nichts als Teile eines größeren Spiels, einer allgemeinen Ökonomie der Ausschweifung.

In seiner langen, bereits zitierten Besprechung von Huizingas Meisterwerk hat Georges Bataille eine Bemerkung notiert, die uns, indem sie auf den Stierkampf hinweist, zu verstehen gibt, wie das Spiel zu begreifen sei, um die Trauer dialektisch aufzuheben, gegen jegliche Einfühlung, gegen jeglichen Trübsinn.

Für Bataille ist „das Spiel, so scheint es mir, eine begrenzte Unordnung“<sup>46</sup>. Und diese Unordnung mit Regeln wird von denjenigen, die spielen und denjenigen, die das Spiel beobachten, geteilt und zwar in Form einer Energie, die nicht auf psychologischen Voraussetzungen, auf Empathie beruht, sondern auf einer Interaktion in Dingen, die Zuschauer und Akteure, eines Zwecks *im Spiel* beraubt sieht – auch wenn sie dennoch spielen.

Das Spiel verwirklicht die überschreitende Energie der Beteiligten (Akteure und Beschauer): es setzt voraus, dass sie ein so großes Übermaß von Energie haben,

---

<sup>44</sup> Huizinga (1956: 7).

<sup>45</sup> Ders., 37.

<sup>46</sup> Bataille (1970–1987: 110).



dass sie den Eindruck nicht haben können, dass sie aufgehoben werden können, dass das Entsetzen, die Repulsion oder die Angst zu kräftig werden können.<sup>47</sup>

*L'exubérance*, der Exzess, muss dem Spiel innewohnen. Es muss seine Regeln und Verbote außer Kraft setzen. Die Subjektivität der Herrschaft wird also im Sinne Batailles von der Figur des Souveräns ‚entfernt‘. Nur in dieser spielerischen, überschwänglichen Richtung lässt sich das dialektische und ‚ernste‘ *grand final* des *Trauerspielbuchs* begreifen.

Und jene Welt, die sich dem tiefen Geist des Satans preisgab und verriet, ist Gottes. In Gottes Welt erwacht der Allegoriker. [...] Damit freilich geht der Allegorie alles verloren, was ihr als Eigenstes zugehört: das geheime, privilegierte Wissen, die Willkürherrschaft im Bereich der toten Dinge, die vermeintliche Unendlichkeit der Hoffnungsleer. All das zerstiebt mit einem Umschwung, in dem die allegorische Versenkung, die letzte Phantasmagorie des Objektiven räumen muss und, gänzlich auf sich selbst gestellt, nicht mehr spielerisch in erdhafter Dingwelt sondern ernsthaft unterm Himmel sich wiederfindet.<sup>48</sup>

Ernst und Spiel überblenden sich, so wie Subjekt und Objekt. Es gibt keine Willkür, keine subjektive Entscheidung, sondern „diese Zeit der Hölle wird im Raume säkularisiert“.<sup>49</sup> Diese Umkehr betrifft nicht (nur) das ‚Gefallensein‘ der Kreaturen, sondern die dialektische Aufhebung aller Schuld in einer Welt, die ihre Wurzeln ja im Rahmen des Christentums hat,<sup>50</sup> aber die auch mit diesen Wurzeln zu spielen beginnt, und zwar in dem von Bataille dargestellten Sinne des Spiels.

In der darstellerischen Energie des Spiels inszeniert das Theater ein Subjekt, das die Transgression der Erbsünde ernst genommen hat, das Verbot und Übertretung als miteinander verbunden sieht und sich ihrer entledigt. So überwindet es schließlich die Trauer über die kreatürliche Schuld und deutet Handlungsspielräume an, Räume der Freiheit, die sie weder beherrscht noch regiert.

## Literatur

- Bataille, Georges (1970–1987): *Sommes-nous là pour jouer où pour être sérieux?* In: Ders.: *Œuvres Complètes*, XII Bde. Bd. XII. Paris. 100-125.
- Benjamin, Walter (1991a): *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (ursprünglich: Rowohlt, Berlin 1928). In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I-1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 203-430.

<sup>47</sup> « Le jeu met en œuvre l'énergie excédante des participants (acteurs et spectateurs): il suppose de leur part un excès d'énergie suffisant pour ne pas leur donner l'impression qu'il seront dépassés, que l'horreur, la répugnance ou la peur seront trop fortes. » (Bataille 1970–1987: 111)

<sup>48</sup> Benjamin (1991a: 406).

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Weidner (2010: 136-137).

- Benjamin, Walter (1991b): 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 (1995–2000): Gesammelte Briefe. 6 Bde. Bd. 3. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt a.M.
- Benjamin, Walter (2010): Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 19. Herausgegeben von Gérard Raulet. Berlin.
- Benjamin, Walter (2012): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung. In: Ders.: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 16. Herausgegeben von Burkhardt Lindner mit Simone Broll und Jessika Nitsche. Berlin. 105-109.
- Bredenkamp, Horst (1998): From Walter Benjamin to Carl Schmitt via Thomas Hobbes. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie. 46 (6). 901-916.
- Heil, Susanne (1996): „Gefährliche Beziehungen“. Walter Benjamin und Carl Schmitt. Stuttgart.
- Huizinga, Johan (1956): Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (1938). Hamburg.
- Jobez, Romain (2010): Le théâtre baroque allemand et français. Paris.
- Marggraff, Hermann (1842): Trauerspiel. In: Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Herausgegeben von Richard Blum, Carl-Georg-Reginald Herloßsohn und Hermann Marggraff. Altenburg et al. 128-132.
- Menke, Bettine (2010): Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel. Konstellationen – Ruinen. Bielefeld.
- Müller-Schöll, Nikolaus (2002): Das Theater des ‚konstruktiven Defaitismus‘. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt a.M. / Basel.
- Schmitt, Carl (1956): Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel. Düsseldorf/ Köln.
- Schmitt, Carl (<sup>6</sup>1998): Politische Romantik. Leipzig (ursprünglich: Berlin 1919).
- Sontag, Susan (2004): Regarding the Pain of Others. London.
- Weber, Samuel (2004): Theatricality as a Medium. New York.
- Weidner, Daniel (2010): Kreatürlichkeit. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock: In: Ders. (Hg.): Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung. Berlin. 120-140.