

Entfremdung als Kritik?

Zum Potenzial eines vergessenen Begriffs für ein Theater des 21. Jahrhunderts

Felix Stenger

Abstract Der Aufsatz konturiert einen affirmativen Entfremdungsbegriff als kritischen Horizont für ein Theater des 21. Jahrhunderts. Über die Rekonstruktion von Rahel Jaeggis Relektüre des Entfremdungsbegriffs fragt er nach Unterschieden zwischen den postdramatischen ‚Entfremdungsgewinnen‘ bei René Pollesch und den restlos entfremdeten Figuren Susanne Kennedys. Ziel des Beitrags ist es, einige Anhaltspunkte für ein neues ästhetisches Kritikmodell zu liefern, das sich als Entfremdungsgestaltung diskursivieren lässt.

Post: Fordismus, Dramatik

In einem Aufsatz über das Theater René Polleschs aus dem Jahr 2008 kommt Diedrich Diederichsen auf die Notwendigkeit neuer ästhetischer Formen im Angesicht einer „Ununterscheidbarkeit von Selbstverwirklichung und Selbstverwertung“¹ zu sprechen. Provokant formuliert er: „Wir alle wissen, wann wir verarscht werden (Selbstverwertung), aber keiner weiß mehr so genau, wo das Gegenteil davon zu suchen wäre (Selbstverwirklichung), schon weil keiner weiß, was ein Selbst ist.“² Diederichsen adressiert damit eine

¹ Diederichsen, „Diedrich: Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch“, in: Tiggel, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld 2008, S. 101–112, hier: S. 106.

² Ebd., S. 106.

gesellschaftliche Formation, in der an die Stelle der Fabrik mit ihrer „Normierung des Subjekts nach gesellschaftlich vorgegebenen Rollenbildern“³ das Unternehmen mit seinem „Zwang zur kreativen Selbstverwirklichung“⁴ tritt – eine Situation, die die Künste und die Möglichkeit ästhetischer Kritik zunehmend in ein Dilemma bringt: Über lange Zeiten kanonische künstlerische Verfahren und Produktionsbedingungen wie Eigenverantwortung, Flexibilität, Kreativität, Risikobereitschaft, Selbstbefragung und -auslegung sind im Postfordismus zu zentralen Regierungs- und Deregulierungstechniken gereift; ob mit ihren Mitteln noch eine kritische ästhetische Position zu entwickeln möglich ist, scheint mindestens fraglich.

Die postdramatischen Formexperimente René Polleschs stellen für Diederichsen eine Variante erneuerter ästhetischer Kritik dar, die um das innige Verwandtschaftsverhältnis von ästhetischem Innovationsdruck und den Imperativen des Spätkapitalismus wusste. Im Fortgang seiner Frage – „Was macht das Theater, wenn wir uns alle fortgesetzt und unter ökonomischem Druck selbstverwirklichen müssen?“⁵ – schreibt Diederichsen:

Kaum kann damit ein Zurück zu konventionellen Theaterformen gemeint sein, sondern ein Blick von den postdramatischen Errungenschaften auf die Rolle im Leben, die unter dem Druck steht, sich zugunsten der Performance zu entgrenzen. Das Thema des Theaters müsste sein, ein Leben, in dem man sich hinter keiner Rolle mehr verschanzen kann, von einer anderen Ordnung des (Bühnen-)Handelns aus zu beobachten.⁶

Indem Pollesch seine Figuren akademische Texte sprechen lässt, eröffnete er ihnen eine Möglichkeit, die schlechte Wahl zwischen der

³ Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane: „Vorwort: Zum Stand ästhetischer Freiheit“, in: dies. (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin 2010, S. 7.

⁴ Ebd.

⁵ Diederichsen, „Maggies Agentur“, S. 103.

⁶ Ebd.

erzwungenen Sprache der alten, verlorenen Rolle und einer ‚natürlichen‘ Sprache des Selbst (die natürlich genauso erzwungen ist und deswegen zum Jargon regrediert) zu umgehen. Polleschs Figuren könnten durch die artifizielle Sprache akademischer Texte kurze „Entfremdungsgewinne“⁷ verbuchen – Entfremdungsgewinne, die Diederichsen dem postdisziplinären Subjekt auch an anderer Stelle anempfiehlt: als strategische „Re-Politisierung, Re-Objektivierung, Re-Reifizierung von Fähigkeiten, Skills, Wissen“⁸. Offenbar liegt für Diederichsen in der bewussten und aktiven (Selbst-)Entfremdung ein kritisches Potenzial, das trotz (oder wegen?) dem Verstummen der Entfremdungskritik in den letzten Jahrzehnten erst noch geborgen werden will.

Im Folgenden wird es mir darum gehen, Anhaltspunkte für eine Re/Lektüre des Entfremdungsbegriffs und seines kritischen Potenzials freizulegen. Dafür werde ich in einem ersten Schritt Rahel Jaegis Revision des Begriffs rekonstruieren, die ihn zwar gleichermaßen aus seinen essentialistischen und theaterfeindlichen Fallstricken löst, Entfremdung jedoch weiterhin nur als Beschreibung einer sozialen Deprivation kennt. In einem zweiten Schritt möchte ich anhand einschlägiger Tendenzen zeitgenössischen Theaters – exemplarisch widme ich mich Susanne Kennedy – fragen, ob nicht der Fluchtpunkt solcher Entfremdungskritik, ein allseitig entwickeltes Subjekt, selbst historisch geworden ist; ob der Begriff der Entfremdung nicht einen neuen kritischen Horizont eröffnen kann: Einen Horizont bruchloser Kritik, der unserer zeitgenössischen medialen Situation angemessen wäre.

⁷ Ebd., S. 107.

⁸ Diederichsen, Diederich: „Kreative Arbeit und Selbstverwirklichung“, in: Menke, Christoph; Rebentisch, Juliane (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin 2010, S. 118–128, hier: S. 128.

Entfremdung, performativ

Der Begriff der Entfremdung ist, nicht ganz zu Unrecht, aus dem wissenschaftlichen Diskurs nahezu verschwunden. Sein Erbe aus der (nicht nur, aber vor allem) marxistisch inspirierten Kulturkritik des 20. Jahrhunderts, seine essentialistischen Implikationen, nicht zuletzt seine bisweilen paternalistischen Tendenzen scheinen einer Re/Lektüre und Wiederaneignung des Begriffs im Weg zu stehen: Wovon erzählt Entfremdungskritik, wenn nicht von einer harmonischen Vorzeit? Worauf zielt Entfremdungskritik, wenn nicht auf ein allseitig entwickeltes, ganzheitliches Subjekt? Aus welcher Position urteilt Entfremdungskritik, wenn nicht aus der Perspektive einer Instanz, die es immer schon ein bisschen besser weiß – und die darum nicht müde wird zu betonen, dass etwa die Bedürfnisse, die Menschen im Kapitalismus äußern, Ausdruck ihrer Beschädigung seien?

Gleichzeitig stellt sich die historische Entfremdungskritik stets auch als ästhetische Kritik dar – und greift dabei wieder und wieder auf das Theatermodell zurück. Bei Marx ist das Ziel der Entfremdungskritik (als Ideologiekritik) etwa die Entschleierung oder Demaskierung der verkehrten Welt, die er konsequent in Theatergleichnissen fasst – am eindrucklichsten wohl im Begriff der Charaktermaske, den er aus der Theatersprache des 18. Jahrhunderts entlehnt und in der Theatertheorie und Entfremdungskritik tatsächlich in eins fallen. Lukács wiederum kontrastiert den „Aktor des gesellschaftlichen Arbeitsprozesses“⁹ mit einem „völlig passiven Zuschauer“¹⁰, der

⁹ Lukács, Georg: *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*. Berlin 1923, S. 160.

¹⁰ Ebd., S. 92.

„einflusslos“¹¹ und „ohnmächtig“¹² sei: Eine Re/Lektüre von Geschichte und Klassenbewusstsein ließe sich ohne Probleme als Theorie des Zuschauers fassen. Derlei Beispiele ließen sich zahlreiche weitere finden, für's Erste ergibt sich aus dieser kursorischen Rekapitulation zweierlei:

- (1) Entfremdungskritik scheint immer zugleich eine ästhetische Operation zu sein – und dies nicht zufällig: Ihr Ziel, die allseitige Entwicklung menschlicher Fähigkeiten und Anlagen, ließe sich selbst als ästhetische Programmatik im Nachhall Schillers rekonstruieren.
- (2) Das Theater kommt in diesem Programm jedoch überraschend schlecht weg: Die Protagonist*innen der historischen Entfremdungskritik scheinen ausnahmslos in einer theaterfeindlichen Tradition zu stehen, die jenes mit Trug, Schein, mithin der ‚unechten‘ Welt apostrophieren, hinter der das echte Leben verschwinde.

Einen Versuch, den Entfremdungsbegriff für eine postfundamentale Sozialphilosophie neu zu vermessen und sich darin an seiner Rettung zu beteiligen, stellt Rahel Jaeggis 2005 erschienene gleichnamige Studie dar.¹³ Bemerkenswerterweise stellt sie darin jedoch gerade nicht eine neue Entfremungsdiagnose für die Gegenwart – sondern versucht sich an einer Relektüre der normativen Implikationen des Begriffs, die ihn für eine Kritik auf Höhe der Zeit erneut fähig machen sollen.

¹¹ Ebd., S. 102.

¹² Ebd., S. 159.

¹³ Jaeggi, Rahel: *Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Berlin 2019 (2005).

Um dies zu gewährleisten, verschiebt Jaeggi die grundlegende Fluchtlinie des Entfremdungsbegriffs: Diese zielt bei ihr nicht mehr auf die Entfremdung *von* etwas (also von substanziellen Größen wie Natur, Gattung, Mitmenschen, Potenzialen, Arbeitsprodukten), sondern auf Entfremdung *in* etwas. Entfremdet ist in dieser Perspektive nicht mehr der Mensch von seiner Arbeit (um eine der Varianten aufzugreifen), sondern die Art, wie sich jemand auf seine Arbeit bezieht, vollzieht sich auf entfremdete Weise – wofür aber nicht (oder nicht in erster Linie) dieser jemand verantwortlich zu machen ist. In ihrem *Kapitalismus*-Gespräch mit Nancy Fraser verleiht Jaeggi dieser Perspektivverschiebung Nachdruck:

Ich denke, dass die Aussichten für diese Art von Entfremdungskritik zwar gut sind, aber sie erfordern, dass man sich von substantiellen Theorien abwendet und den Blick auf das richtet, das ich formale Theorien nenne. Diese beziehen sich darauf, wie wir bestimmte Bindungen eingehen und wie wir unsere eigenen Handlungen auffassen und uns zu ihnen verhalten. Es geht nicht um das Wesen dessen, wer wir ‚wirklich sind‘ oder was wir als Menschen sein sollen, sondern um verzerrte und nicht-verzerrte Aneignungsweisen unserer eigenen Wünsche und Handlungen.¹⁴

Mit Ernst Tugendhat versucht Jaeggi, den Begriff der Entfremdung zu formalisieren, besser: zu prozessualisieren.¹⁵ Der Frage nach den verschiedenen Aneignungsweisen kommt dabei eine Schlüsselrolle zu: In deren Ge- oder Misslingen liegt für Jaeggi das entscheidende formale Kriterium für die Qualifizierung entfremdeten, besser: entfremdenden Selbst- und Weltbezugs. Angesprochen ist damit eine

weit gefasste Fähigkeit des Umgangs mit sich, der Zugänglichkeit oder des „Verfügenkönnens“ über sich und die Welt, die sich explizieren lässt als das Vermögen, sich das Leben, das man führt, das, was man will und

¹⁴ Fraser, Nancy; Jaeggi, Rahel: *Kapitalismus. Ein Gespräch über kritische Theorie*. Berlin 2020, S. 187–188, Hervorhebung F.S.

¹⁵ Vgl. Jaeggi, *Entfremdung*, S. 58–60.

tut, zu Eigen zu machen, sich mit sich und dem, was man tut, identifizieren oder anders: sich darin selbst verwirklichen zu können.¹⁶

Eine Orientierung des Entfremdungsbegriffs am Prozess der Aneignung hat dabei den epistemologischen Vorteil, dass sie inhaltlich vorerst nicht weiter bestimmen muss, wer der aneignende Mensch eigentlich ist (oder sein könnte), und auch nicht, was das jeweils Anzueignende sei. Jaeggi fragt vorerst nur, ob eine Aneignung jeweils gelingt oder nicht – erst deren Scheitern wäre der Moment, in dem eine inhaltliche Reflexion auf das was und warum dieses Scheiterns einsetzte (und seine Gründe wohl sowohl auf subjektiver wie auf objektiver Seite fände). Gleichzeitig, und hierin ist es Marx formal nicht unähnlich, fasst solch ein Konzept von Entfremdung das Verhältnis von Selbst- und Weltaneignung homolog. Auch bei Marx garantiert sich ein gelingender Selbstentwurf in erster Linie durch die gelingende Aneignung von und Identifizierung in veräußerter Tätigkeit: Auch bei ihm kommt das Subjekt nur über die Bande einer produktiven Bezugnahme auf Äußeres zu sich selbst. Marx und Jaeggi teilen damit ein Verständnis von Entfremdung als scheiternder Rückholbewegung von Selbstgemachtem (im Gegensatz zu Konzepten, die die Aneignung vorgängiger Entitäten ins Zentrum des Begriffs legen). Wie bei diesem sind auch in Jaeggis prozessuellem Verständnis von Entfremdung „Welt- und Selbstverhältnis gleichursprünglich. Die Beeinträchtigung der Selbstbeziehung, das ‚Übersich-nicht-verfügen-Können‘, muss sich also immer auch als Beeinträchtigung der Beziehung zur Welt verstehen lassen.“¹⁷ Gleichzeitig, und hierin geht sie entscheidend über Marx hinaus, denkt Jaeggi auch die beiden Pole der scheiternden Aneignung prozessual: Auch diese setzen sich in gegenseitiger Bezugnahme überhaupt erst in die Welt, wären außerhalb einer solchen gar nicht bestimmbar. Was

¹⁶ Ebd., S. 63.

¹⁷ Ebd.

Jaeggi anstrebt, ist damit gewissermaßen eine performative Wende des Entfremdungsbegriffs: Indem sie das Problem auf den prozessualen Charakter der gegenseitigen Bezugnahme verschiebt und gleichzeitig konzediert, dass außerhalb dieser Bezugnahme das Subjekt genauso wie das Objekt der Entfremdung gar nicht zu haben sind, bringen auch diese sich erst im Bezug aufeinander hervor – und sind nicht ursprünglicher als jener.¹⁸

Jaeggi exemplifiziert die Verschiebungen, die sie an der Konzeption des Entfremdungsbegriffs vornimmt, sowie die Konsequenzen, die diese Verschiebungen nach sich ziehen, mithilfe fiktiver Alltags-Szenen, die zusammen ein Feld aufspannen, innerhalb dessen sich die verschiedenen Dimensionen von Entfremdung abspielen: Das Gefühl der Machtlosigkeit, die Verselbständigung eigener Handlungen, bis sie nicht mehr als solche erkennbar sind, Selbstentfremdung als innere Entzweiung, als Gefühl der Indifferenz, als Authentizitätsverlust oder als Rollenverhalten. Der letzte Phänomenbereich ist aus theaterwissenschaftlicher Perspektive besonders interessant: Mit ihm sind all die von Theatervokabular durchtränkten Diskurse der Sozialanthropologie und der soziologischen Rollentheorie aufgerufen, die auch die Theaterwissenschaft immer wieder informieren und zur Auseinandersetzung auffordern. Ohne all diese Schnittmengen hier wirklich diskutieren zu können, bietet es sich an, Jaeggis theoretische Reformulierung des Entfremdungsbegriffs über eine kurze Rekonstruktion ihrer Thesen zum Verhältnis von Rolle und Selbst einsichtig zu machen.

¹⁸ Vgl. hierzu auch Wollenhaupt, Jonas: *Die Entfremdung des Subjekts. Zur kritischen Theorie des Subjekts nach Pierre Bourdieu und Alfred Lorenzer*. Bielefeld 2018, S. 95 sowie Henning, Christoph: *Theorien der Entfremdung zur Einführung*. Hamburg 2015, S. 195.

Jaeggi vertritt die These, dass „bestimmte Formen des Rollenverhaltens Fälle von Selbstentfremdung darstellen“¹⁹ können, jedoch ohne gleichzeitig eine nichtentfremdete Situation als „vor- oder außergesellschaftlichen Zustand“, ein „Menschsein überhaupt“ jenseits aller sozialer Rollen²⁰ zu setzen. Es geht ihr also darum, bestimmtes Rollenverhalten als Entfremdungsphänomen zu verstehen, jedoch gleichzeitig die Einsichten Plessners, Goffmans und Simmels von der „Unhintergebarkeit“ der Rolle in diese These aufzunehmen. Jaeggi sucht damit nach einem dritten Weg für ein Problem, zu dem man sich scheinbar immer nur verhalten kann, indem man entweder das Apriori der Rolle akzeptiert und diese damit außerhalb der Kritik stellt, oder aber, andersherum, die Rolle als Deprivation kritisiert, sich dadurch aber ein überholtes Authentizitätsideal einkauft. Denn dieses weist sie entschieden zurück: „Dass man im Kontext verschiedener Rollen über unterschiedliche Verhaltensrepertoires verfügt, bedeutet allerdings noch nicht, dass es irgendwo, jenseits dieser Rollen, ein ‚wahres‘, ‚substantielles‘, von Rollen nicht affiziertes Selbst gäbe“, ²¹ und bündig: „Die soziale Welt [...] kennt kein *offstage*.“²² Die Kritik der Vorstellung einer „Eigentlichkeit“ und „Ganzheit“ der Person vor ihrer Deformation durch Rollen“, ²³ die Jaeggi hier artikuliert, soll nun jedoch nicht dazu führen, das Problem einseitig zu lösen, indem mit der Unhintergebarkeit der Rolle gleichzeitig deren konkrete Erscheinungsformen allesamt für satisfaktionsfähig erklärt werden. Denn dass auch in Rollenverhalten eine Form der Entfremdung von sich selbst liegen kann – im Sinne künstlichen, standardisierten, fragmentierten, außergeleiteten Auftretens, wie Jaeggi anhand verschiedener emblematischer

¹⁹ Jaeggi, *Entfremdung*, S. 104.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 112.

²² Ebd., S. 113, Hervorhebung im Original.

²³ Ebd., S. 114.

Mikro-Szenen illustriert – lässt sich doch nicht ohne Weiteres ausräumen, selbst wenn Rollenverhalten per se nicht das Problem darstellt, ja die exakt selbe Rolle in anderen Szenen womöglich sogar als einzigartig oder echt wahrgenommen würde. Ihr Vorschlag besteht nun darin, die schlechte Wahl (die ja exakt derselben schlechten Wahl bei Diederichsen/Pollesch entspricht: Selbst vs. Rollenspieler) in Frage zu stellen:

Die Dichotomie zwischen Selbst und Rolle [...] ist, so meine im Weiteren zu verfolgende These, fragwürdig und muss überwunden werden. [...] Beide der skizzierten Positionen bleiben der Entgegensetzung von Selbst und Rolle und damit einer falschen Dichotomie verhaftet. Genau diese Dichotomie gilt es aufzulösen, um für die Entfremdungsproblematik eine Alternative zur Bezugnahme auf das „wahre Selbst“ hinter der Rolle zu entwickeln.²⁴

Ihre Argumentation zielt damit auf ein Entfremdungspotenzial *in* der Rolle, das nicht auf ein unberührtes Selbst zurückgreifen muss, um sich zu artikulieren: Es geht um das *wie* einer Rolle, nicht um das *ob*. Damit rückt die Art und Weise, wie verschiedene Rollen angeeignet und performt werden, in den Fokus. Denn dies kann auf äußerst verschiedene Art und Weise geschehen: Jaeggi geht von einer grundlegenden Ambivalenz der Rolle aus, die immer sowohl produktiv und in diesem Sinne „ermöglichend“, aber auch beschränkend, ergo „entfremdend“ sein kann.²⁵ In dieses Verständnis eingelassen ist damit auch die Kritik von Foucault (und anderen), historische Entfremdungskritik hätte einen fatalistischen Blick auf die Instanzen gelingender Subjektivierung: Diese sind immer mit Modi der Unterwerfung und Normierung verbunden, Subjektivierung ist in diesem Sinne immer bis zu einem gewissen Grad außengeleitet und künstlich. Jaeggi nimmt diese Kritik in ihr Verständnis einer

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 120.

grundsätzlichen „*Doppeldeutigkeit*“²⁶ der Rolle auf, indem sie gegen die historische Entfremdungskritik argumentiert, dass die Rolle konstitutiv für die Entwicklung und Ausbildung verschiedener Subjektanteile ist:

Sie „verstellt“ nicht in erster Linie unsere individuellen Ausdrucksmöglichkeiten, sondern stellt uns in gewisser Hinsicht erst die Bedingungen zur Verfügung, uns überhaupt „als etwas“ bestimmen und ausdrücken zu können. Die Wahl und Ausgestaltung von Rollen ist es dann, die dem Individuum Gelegenheit zu individueller Selbstdarstellung und -entfaltung gibt. Die Suche nach Authentizität jenseits solcher Formen wäre also ein sinnloses Unterfangen – diejenige nach Authentizität in ihnen ein immer wieder neu sich stellendes Problem.²⁷

Man kann hier sehr schön beobachten, wie Jaeggi die Überwindung klassischer Dichotomien verfolgt: Indem sie die Idee eines Selbst ‚hinter der Rolle‘ zurückweist und die Rolle gegen solche Kritik verteidigt, ihr jedoch gleichzeitig sowohl produktives als auch destruktives Potenzial zubilligt, kommt genau die Prozessualisierung ins Spiel, die als genereller Spin ihres Entfremdungsbegriffs gelten kann: Es geht nicht darum, ob jemand eine Rolle spielt, sondern welche Rolle er gerade spielt – und wie er sie spielt. Damit lassen sich wiederum Kriterien für sowohl „befähigende“ als auch „entfremdende“ Rollenperformances entwickeln: Lässt das Skript der Rolle genügend Spielraum für Interpretationen und Modifikationen? Verfügt das Subjekt sowohl über die Möglichkeiten, als auch über die Fähigkeiten, eine gewisse Rollendistanz einzunehmen, um Interpretationen und Modifikationen vorzunehmen? Denn wenn normkonformes (nicht: nonkonformes!) Handeln immer bereits die Interpretation der zu befolgenden Norm mit einschließt – und jede Interpretation bereits eine Form der Aneignung darstellt –, dann besteht, so Jaeggi, die produktive Aneignung von Rollen gerade im Austarieren und

²⁶ Ebd., Hervorhebung im Original.

²⁷ Ebd., S. 127.

Ausloten des Möglichkeitsraums, den eine Rolle zulässt und in der Kompetenz, mit der Subjekte diesen Raum wahrnehmen und füllen.²⁸ In solch einer Dialektik der Rolle liegt die Möglichkeit deren gelingender Aneignung dann sowohl in der Engmaschigkeit des Skripts, das diese vorsieht, als auch in der Souveränität der Subjekte, mit diesem Skript und seinen Freiheiten umzugehen, begründet. Eine Entfremdung *in* der Rolle würde entsprechend das Schwinden dieser Distanz bedeuten: „Entfremdung in Rollen bedeutet dann [...] die Stillstellung, Störung oder Einebnung dieses Verhältnisses als eines solchen Spannungs- und Aneignungsverhältnisses. Selbstentfremdung ist, in dieser Begrifflichkeit ausgedrückt, der ‚Verlust der Rollendistanz‘.“²⁹

Dass bei solch einer Entfremdung in Rollen durchaus etwas auf dem Spiel steht (und nicht nur ein wenig zu künstliche Bewegungen, ein wenig zu enthusiastisches Kopfnicken usw.), wird deutlich, wenn man die Fluchtlinien des Arguments – kein eigentliches Selbst hinter der Rolle, gelingende Aneignung von Rollen als Subjektkonstitution, misslingende Aneignung als Selbstentfremdung – zusammendenkt: In dieser Perspektive droht bei einer Entfremdung in der Rolle nicht die falsche Maske, sondern der Gesichtsverlust in einem viel gründlicheren Sinn. Denn so wie die produktive Aneignung der Rolle eine Identität überhaupt erst hervorbringt (im Sinne gelingender Subjektivierung), so verhindert die entfremdende Aneignung

²⁸ Vgl. ebd., S. 128–131.

²⁹ Ebd., S. 130. Jaeggi weist deutlich darauf hin, dass in dieser Gegenüberstellung Subjekt/Rolle, die sich in der *Rollendistanz* manifestiert, eben kein ‚reines Selbst‘ durch die Hintertür wieder Einzug hält: „Aber auch wenn hier eine Distanz und ein Spielraum gegenüber der Rolle eingefordert werden, geht es wiederum nicht um die Differenz zwischen einem ‚reinen‘ Selbst und den Rollen, die es spielt. Die ‚Ich-Leistung‘ oder der ‚Persönlichkeitsanteil‘ (in diesem Aneignungsverhältnis) markieren eine Eigenständigkeit oder einen Eigensinn des Individuums gegenüber der Rolle, ohne auf einen vorgesellschaftlichen Ich-Kern oder auf Individualität jenseits ihrer Äußerungen zu verweisen.“ Ebd., S. 131.

der Rolle nicht nur einen authentischen Ausdruck, sondern tatsächlich die Ausbildung einer subjektiven Instanz, die sich überhaupt ausdrücken könnte: „Wenn wir uns in Rollen nicht nur vor anderen ausdrücken, verlieren wir in entfremdenden Rollen tatsächlich uns selbst. [...] Aus der These, dass da, unter der Rolle, gar nichts ‚ist‘, folgt: wo diese uns entfremdend beschränkt, bleibt nichts – jedenfalls kein konturiertes ‚Ich‘ – übrig.“³⁰

Post-Postdramatik oder die Möglichkeit von bruchloser Kritik

Die von Jaeggi als qualitatives Merkmal ins Spiel gebrachte Rollendistanz ist offensichtlich der Ort, an dem René Polleschs Figuren ihre Entfremdungsgewinne verbuchen konnten – doch in umgekehrter Stoßrichtung: Nicht weil sie ihr Selbst in Distanz zur vorgefundenen Rolle bringen, sondern weil sie sich von dem ständigen Druck, ein Selbst performen zu müssen, kurzzeitig in die Rolle zurückziehen. Gleichzeitig fungieren die Entfremdungsgewinne bei Pollesch bloß als Korrektiv zum Imperativ, sich ständig selbst performen zu müssen; auch sie weisen nicht über dieses Selbst hinaus, wie fragmentiert und beschädigt es auch immer sein mag: Die Distanz akademischer Texte „erlaubt auch nur einen Blick und ist wie die anderen durch Entfremdungsgewinne ermöglichten Distanzen und Pausen keine Lösung. Man kann auch diese Sprache nicht leben, aber man kann sie wenigstens sprechen.“³¹

Im zeitgenössischen Theater der letzten Jahre sind nun ästhetische Positionen herangereift, die offensichtlich in neuen Kategorien denken: Kategorien, in denen ein solches Selbst keine Rolle mehr spielt, in denen – mit Jaeggi gesprochen – für ein „klar konturiertes

³⁰ Ebd., S. 140–141.

³¹ Diederichsen, „Maggies Agentur“, S. 107.

Ich³² kein Platz mehr zu sein scheint, in denen die Dichotomie Selbst/Rolle hinfällig scheint – und mit ihr die Notwendigkeit von Distanzen und Pausen. Ich denke etwa an die maskierten und ihrer Stimme beraubten Figuren Susanne Kennedys, die restlos optimiert und aalglatt in Silicon-Valley-Dystopien herumwandeln, die sich in digitale Doppelgänger, Avatare ihrer selbst zu transformieren beginnen, die mit slicken Oberflächen statt mit fleischlichen Körpern interagieren, die ganz selbstverständlich im Zeitalter des Digitalen zuhause sind, viel selbstverständlicher, als es ‚echte‘ Menschen je sein könnten, und darin ein gewisses Begehren nach Posthumanität anmelden. Sie sind damit im besten Sinne im 21. Jahrhundert angekommen, Kennedys technischer Apparat ist Kulturpessimismus fremd – Kulturpessimismus, ohne den Entfremdungskritik historisch nie zu haben war. Gleichwohl artikuliert sich in diesen Arbeiten eben kein allseitig entfaltetes Subjekt, das die historische Entfremdungskritik noch zu realisieren suchte – im Gegenteil: Gerade die verstörend soften, scheinbar ihrer persönlichen Biographie beraubten Figuren erscheinen plötzlich begehrenswert kühl. Ihr Handeln scheint dabei restlos außengeleitet zu sein: Anders als die Figuren Polleschs, die mit eigener Stimme fremde Texte sprechen (und diese Distanz ausstellen), bewegen Kennedys Figuren bloß noch ihre Lippen zu einem vorproduzierten Voice-Over, das erkennbar nicht mehr ihnen gehört. Für diese Figuren macht die Differenz Selbst/Rolle schon keinen Sinn mehr, vielmehr scheint es eine Instanz zu geben, die jenseits dieser Figuren liegt: Eine digitale, post-subjektive Infrastruktur, der sie mimend und lip-synchend ihre Körper leihen. Hierin beteiligt sich das Theater Kennedys nicht mehr an der Suche nach den kleinen rettenden Inseln der Entfremdung im Meer der subjektiven Selbstverwirklichung, die Diederichsen dem

³² Jaeggi, *Entfremdung*, S. 141.

Theater Polleschs attestierte, sondern generalisiert die Entfremdung, indem es ihr produktives, generatives Potenzial inszeniert: In ihr und durch sie droht dann nicht mehr die Beschädigung des Subjekts, sondern dessen Auflösung und Transzendenz in vollständig künstliche Welten, in denen Avatare, Hologramme, digitale Charaktere viel selbstverständlicher zuhause sind als deren analoge Version aus Fleisch und Blut. Dieses Theater entspricht damit gleichzeitig einer neuen medialen Situation: Der vollständigen digitalen Simulation in Virtual Reality und Künstlicher Intelligenz, die reproduktiven Medien wie Film und Fernsehen den Rang als hegemoniale Kulturtechnik zunehmend streitig machen. Der mediale Index weist dabei gleichzeitig in Richtung eines neuen Kritikmodells: Während das postdramatische Theater die formalästhetischen Kategorien von Film und Fernsehen in eine Ästhetik der Montage, des Schnitts, der Unterbrechung übersetzte, die gewissermaßen als Schlupflöcher für eine widerständige Lektüre, ein widerständiges Subjekt fungieren,³³ scheint das Theater Susanne Kennedys auch in seinen referenzierten Medien nicht mehr in Kategorien des Bruchs oder der Subversion zu denken, sondern operiert synthetisch, umschließend, affirmativ, digital-simulativ – und totalisiert darin die Entfremdung.

Den Aufstieg solch digitaler Simulation beschrieb Jean Baudrillard bereits um die Jahrtausendwende: Sie sei eine Ordnung, „in der nichts und niemand, weder Wörter, noch Menschen, Körper oder deren Blicke unmittelbar kommunizieren dürfen“³⁴ – eine Ordnung, die diese Menschen gezwungen sind, in einer „totalen gegenseitigen ‚Entfremdung‘“³⁵ stets zu reproduzieren. Gleichzeitig, und hier schließt sich der Kreis zur Theaterfeindlichkeit der historischen

³³ Vgl. Schrödl, Jenny: *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld 2012, S. 91.

³⁴ Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. Berlin 2024 (1976), S. 364.

³⁵ Ebd.

Entfremungskritik, beschreibt auch Baudrillard die digitale Simulation, in der die Realität inzwischen aufgegangen ist, in Nähe zum Theater – jedoch in Nähe eines Theaters, das alle räumlichen Distanzen gekappt hat und zum Environment wurde: Von ihr gehe „die gleiche räumlich-dynamische Faszination“ aus wie in jenem „totalen Theater“, das wie ein kreisförmiges, hyperbolisches, um eine zylindrische Achse kreisendes Dispositiv konzipiert wurde: Es gibt keine Bühne, keinen Abstand, keinen „Blick“ mehr: Dies ist das Ende des Spektakels, des Spektakulären, es gibt nur noch das totale, fusionierende, taktile, ästhetische (und nicht mehr ästhetische) Environment.³⁶

Überraschenderweise kommt bei Baudrillard die Entfremdung also gerade nicht mehr durch eine Trennung zustande, sondern durch deren Auflösung, das Subjekt wird nicht stillgestellt, sondern fusioniert, die ästhetische Erfahrung ist nicht konfrontativ-autoritär, sondern taktil-umarmend. Die Beschreibung Baudrillards trifft dabei kurioserweise auf Arbeiten Susanne Kennedys zu – und im selben Moment daran vorbei. Denken wir etwa an *Women in Trouble*³⁷: Die Inszenierung ist buchstäblich kreisförmig, um eine zylindrische Achse angelegt, gefangen im endlosen Loop der Drehbühne. Gleichzeitig löst sie das mediale Dispositiv der Guckkastenbühne eben nicht auf – so gibt es weiterhin eine Rampe, die einen Abstand zum Publikum wahrt, und Blicke, die diesen Abstand zu überbrücken versuchen. Die Arbeiten Susanne Kennedys lassen sich damit als Reflexion auf Virtual Reality und vergleichbare simulative Medien lesen – jene „totale[n], fusionierende[n], taktile[n], ästhetische[n] Environments“ – jedoch in der ästhetischen Formsprache des

³⁶ Ebd., S. 134.

³⁷ *Women in Trouble*, Regie: Susanne Kennedy, Premiere: 30.11.2017, Volksbühne Berlin.

Theaters selbst, denn es ist ja durchaus bemerkenswert, dass Kennedy in ihrer Suche nach einem Theater für das 21. Jahrhundert mit Mitteln arbeitet, die theaterhafter nicht sein könnten: Stimmen und Masken.

Wo Baudrillard jedoch die Unmöglichkeit zur kritischen Distanznahme im immersiven Environment beklagt – nicht zuletzt deshalb, weil das Environment keine Außenseite mehr hat – hat sich Susanne Kennedy längst von einem Subjekt verabschiedet, das solcher Art kritische Distanznahme noch nötig hätte, um sich seiner eigenen Kritikfähigkeit zu versichern. Kennedys Theater sucht bereits, in den Worten Matthias Warstats, nach Formen „für ein sich veränderndes Welt- und Menschenbild“³⁸; ein Theater, das den Menschen nicht mehr zentral stellt, das sich nicht mehr ganz selbstverständlich um ihn und sein Ausdrucksvokabular dreht; ein Theater, das sich darin tatsächlich vom Menschen entfremdet hat oder zumindest Übungen anbietet, solche Entfremdungen zuzulassen. Es verweist dabei gleichzeitig „nur noch so entfernt auf dramatische Theaterformen, dass das Attribut ‚postdramatisch‘ [...] verfehlt erscheint.“³⁹

Hierin setzt es jedoch auch die Theaterwissenschaft unter Druck: Deren zentrale Axiome sind nicht nur um den Menschen und dessen Ausdrucksvermögen gruppiert, sie transportieren auch medial weiterhin den Index des (mehr oder weniger) analogen 20. Jahrhunderts. Eine Theaterwissenschaft etwa, die das Theater in Konkurrenz zu reproduktiven und/oder simulativen Medien nach wie vor zur Feier der Unmittelbarkeit hochjazzt und Konzepte wie Ephemeraltät, Liveness oder Ko-Präsenz als distinkte Beschreibungen ihres

³⁸ Warstat, Matthias: „Was ist Theateranthropologie? Das Theater als eine Bühne des (neuen) Menschen“, in: *Paragrana* 29(1) (2020), S. 189–201, hier: S. 198.

³⁹ Ebd.

Gegenstandes kennt, zielt nicht nur zunehmend an jenem Gegenstand vorbei, sondern beteiligt sich an jenen Unmittelbarkeits- und Liveness-Mythen, die Philip Auslander bereits um die Jahrtausendwende, also zeitgleich wie Baudrillard, kritisiert hat.⁴⁰ Dagegen lässt sich am Theater Susanne Kennedys eine Tendenz beobachten, die sich ganz selbstverständlich der formal fortgeschrittensten medialen und technologischen Settings bedient, um vollständig künstliche Welten zu erschaffen, in denen sich weder Performer*innen, noch Zuschauer*innen ihres angestammten Platzes allzu sicher sein sollten – und dies doch mit und in der ästhetischen Formsprache des Theaters selbst. In anderen Worten: Die vollständige Entfremdung, die Kennedy in Szene setzt, ist der Intuition der historischen Entfremdungskritik, die Theater und Entfremdung zusammendenkt, so unähnlich nicht – mit dem entscheidenden Unterschied, dass bei Kennedy unter dieser Entfremdung niemand mehr zu leiden scheint, denn dafür bräuchte es ja tatsächlich noch leidensfähige Subjekte (und ein Theater, das dieses Leiden dramatisiert), leidensfähige Körper (und ein Theater, das diese Körper adressiert), und nicht zuletzt: ein nicht-ästhetisches, nicht-simulatives Außerhalb (und ein Theater, das sich zu diesem Außerhalb als Heterotopos verhalten kann). Alterität als Modus und Ziel ästhetischer Erfahrung heißt dagegen bei Kennedy: die allseitige Entfremdung, die sich inmitten der digitalen, technischen Vermittlungsloops zum Signum des 21. Jahrhunderts aufspreizt, nicht zu bekämpfen, sondern in Szene zu setzen. In anderen Worten: An die Stelle der Entfremdungskritik tritt die Entfremdungsgestaltung.

⁴⁰ Vgl. Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Abingdon/New York 1999.

Entfremdung als Kritik?

Felix Stenger, M.A. (promov.), wissenschaftlicher Mitarbeiter am GRK Normativität, Kritik, Wandel (FU Berlin), Forschungsschwerpunkte: Postfordistische Subjektivität, Theater und Ökonomie, Theorien des Neuen Materialismus.

Stenger, Felix: Entfremdung als Kritik? Zum Potenzial eines vergessenen Begriffs für ein Theater des 21. Jahrhunderts, in: Adam Czirak, Theresa Eisele (Hg.): Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Vol. 12, Ausg. 1 (2025), S. 71-89, DOI 10.21248/thewis.12.2025.151