

Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft

“Mitteilbarkeit” und “Exponierung” - Zu Walter Benjamins Auffassung des „Mediums“

Samuel Weber

1. Ursprung des Mediums

“Mitteilbarkeit” Walter Benjamin gilt heute nicht nur als einer der innovativsten Kritiker des 20. Jahrhunderts, sondern auch als ein bahnbrechender Denker der modernen Medien. Wie es dazu kam ist eine Frage, die mehr als bloß biographisches Interesse hat. Denn – so meine Hypothese – Benjamins Einsichten in die neuen Medien – Film, Radio, Photographie – kamen aus seiner Beschäftigung mit den “alten” Medien. Darunter verstehe ich nicht nur die bildenden Künste und die Literatur, sondern auch abstraktere “Medien” wie Zeit, Raum und Sprache, die vor allem von der Philosophie thematisiert und reflektiert worden sind. Benjamins frühe Schriften beschäftigen sich sehr intensiv mit solchen Fragen, und zwar aus einer Perspektive, die man heutzutage “medientheoretisch” nennen würde. In einer zu Lebzeiten nicht veröffentlicht, sehr abstrakten Abhandlung von 1916 „Über die Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen” versucht Benjamin, das Wesen der Sprache gerade in Bezug auf ihre “Medialität” zu bestimmen. Aber wie immer bei Benjamin werden alte Wörter – hier: Medium – auf neue Weisen verwendet. Ein Medium also wird herkömmlich von seinem Wortsinn her gedacht, nämlich als eine Mitte oder als ein Mittel: d.h. als etwas, was außer ihm liegende, in sich konstituierte Entitäten voraussetzt. Ein Mittel setzt einen Zweck voraus; eine Mitte einen Anfang und ein Ende, sofern sie zeitlich gedacht wird, während sie aus räumlicher Perspektive als Intervall zwischen zwei Extremen oder Polen konzipiert wird. Alle solche herkömmlichen Auslegungen des Wortes “Medium” – die, wie es mir scheint, trotz McLuhan und der Folgen, die Verwendung des Wortes auch heute immer noch weitgehend bestimmen – werden ausdrücklich von Benjamin in diesem frühen Sprachaufsatz abgelehnt. Es geht ihm also darum, das Medium als ein Mittel ohne Zweck

zu denken, wie er auch einige Jahre später sich vornehmen wird, einen politischen Aufsatz zu schreiben, der "Teleologie ohne Endzweck" heißen sollte. Gegen diese Instrumentalisierung der Sprache und des Mediums versucht Benjamin schon 1916, die Medialität der Sprache als "unmittelbar" zu denken, und zwar als eine "Mitteilbarkeit", die nichts mitteilt als die Möglichkeit, sich mitzuteilen. "Mitteilen" ist hier also nicht als "Kommunikation" im landläufigen Sinne zu verstehen, sondern wörtlich, als eine Art von "Selbstteilung", wodurch die Sprache sich aufteilt, um sich dann auch verteilen zu können. Wenige Jahre später wollte Benjamin seine Habilitationsschrift über ein Thema schreiben, das vielleicht über diese "Mitteilbarkeit" Aufschluss gibt: über die scholastische Theorie der *modi significandi*, der Weisen des Bedeutens (ein Traktat dieses Namens wurde damals dem Duns Scotus zugeschrieben – inzwischen wird es eher Thomas von Erfurt zugerechnet). Doch gerade als er sich an diese Arbeit machen wollte, habilitierte sich ein anderer junger Philosoph über das gleiche Thema. Der Philosoph hieß Martin Heidegger (der übrigens zur gleichen Zeit wie Benjamin, d.h. 1913, Philosophie in Freiburg studiert hat, ohne dass die beiden sich begegnet sind). Jedenfalls musste Benjamin sich ein neues Habilitationsthema suchen. Er entschied sich für eines, das historisch wie inhaltlich unendlich weit entfernt von seiner ursprünglichen Intention zu sein scheint. Denn die Arbeit, die daraus entstand, behandelte den Ursprung des deutschen Trauerspiels, d.h. das deutsche Theater des 17. Jahrhunderts.

Was könnte weiter entfernt sein, sowohl von der mittelalterlichen scholastischen Theorie des Bedeutens als vom Versuch, die "unmittelbare Medialität" der Sprache als "Mitteilbarkeit" zu denken, als diese Abhandlung?

Und dennoch schließt Entfernung manchmal Nähe gar nicht aus. Ja, gerade eine solche innige Entfernung könnte sich als eines der Hauptmerkmale des Mediums herausstellen, wie Benjamin es denkt. Um diese Vermutung zu erhärten, genügt es vielleicht, einige Zeilen aus der "erkenntniskritische[n] Vorrede" des Trauerspielbuches zu zitieren. Es geht um die Stelle, wo Benjamin versucht, seinen Begriff des "Ursprunges" zu artikulieren. Es ist durchaus bedenklich und symptomatisch, dass die meisten Interpreten Benjamins kaum auf seinen Ursprungsbegriff näher eingehen: vielleicht, weil der Begriff des Ursprunges später von Adorno so heftig kritisiert worden ist. Für Adorno war "Ursprung" immer nur einer der Grundbegriffe jenes Identitätsdenkens, das er mit Recht als Wurzel von so vielem Übel kritisierte. Bloß hatte dieses Wort für Benjamin, zumindest zu der Zeit, als er über das Trauerspiel arbeitete, einen ganz anderen Sinn: nicht einen mythischen, sondern einen historischen:

Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluss des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungs material hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt werden. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt auseinandersetzt...¹

Ursprung, wie hier beschrieben, ist nicht mit dem absoluten Anfang eines zeitlosen Wesens gleichzusetzen: Er ist "historische Kategorie", obwohl er "mit Entstehung dennoch nichts gemein [hat]." Er wird von Benjamin hier nicht als Werden eines Wesens gedacht, sondern als etwas "dem Werden und Vergehen Entspringendes". Wichtig hier, wie auch überall sonst bei Benjamin, ist das sprachliche Detail: nämlich, die Verwendung des Gerundiums, "Entspringendes". Das Gerundium, wörtlich "das Auszuführende", stellt die Form des Zeitwortes dar, die auf eine sehr paradoxe weise "präsent" ist. Das Gerundium ist auch die Substantivierung des Partizips Präsens, also hier: "entspringend". Aber seine Präsenz ist eine sehr eigenartige, weil sie in sich unabgeschlossen bleibt und damit nie ganz bestimmbar. Daher meidet Benjamin an der zitierten Stelle, Ursprung mit einem Artikel zu versehen: weder hier, noch im Titel seines Buches heißt es "Der Ursprung..." sondern bloß Ursprung: Ursprung des deutschen Trauerspiels, und in dem zitierten Text: "Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie...". Entspringendes dagegen, obwohl ein Substantiv, weist seiner Struktur nach auf das Partizip Präsens zurück, das heißt auf eine Form, welche die Anwesenheit, die Präsenz, in eine unabschließbare Reihe von Wiederholungen aufteilt und verteilt.

Schon die Morphologie der grammatischen Form des Gerundiums antizipiert also gleichsam den semantischen Inhalt des Wortes, Entspringendes, der durch die darauffolgenden Sätze ausgeführt wird. Diese Sätze besagen, dass "Ursprung" einerseits den Versuch einer "Restauration", einer "Wiederherstellung" darstellt, andererseits aber als "eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes erkannt" werden will. Entscheidend hier sind wieder die Details, und zwar die knappe Verknüpfung "eben darin". Gerade insofern als ein Ursprung versucht, einen früheren Zustand wiederherzustellen, zu "restaurieren", muss er scheitern bzw. "unvollendet", "unabgeschlossen" bleiben. Denn – hier die implizite Voraussetzung von Benjamins Ausführungen – die Wiederholung kann nie einfach als Wiederkehr des ganz Gleichen gelingen. Warum nicht? Wegen des Mediums, auf welches sie angewiesen ist: das der Zeit. Die Zeit ist hier das Medium auch und vor allem der Veränderung, nicht allein

¹ GS I.1, S. 226 – Hervorhebung von mir, SW

das der Beständigkeit. Und damit unterscheidet sich Benjamins Auffassung des Mediums von der vorherrschenden Meinung, welche seit Aristoteles das Medium als einen Zwischenraum auffasst, wodurch Dinge übertragen werden, die dann aber am Ende das bleiben (oder werden), was sie immer aktuell oder potentiell schon waren.²

Doch diese Unabgeschlossenheit des Ursprunges sieht nur aus der Perspektive der Identität wie etwas Mangelhaftes aus. Aus Benjamins Sicht dagegen wird sie nichts weniger, als die Bedingung aller Geschichte. Allerdings nur insofern diese wiederum nicht als Verwirklichung eines selbstidentischen verstanden wird, sondern als Eröffnung von Möglichkeiten der Veränderung, des Anders-Werden-Könnens. Diese Möglichkeiten haben daher auch einen anderen Status: Sie bestimmen sich nicht in Bezug auf eine noch zu verwirklichende Identität, sondern als ein Rhythmus, d.h. als eine rekurrierende zeitliche Vielfalt. Diese Vielfalt wird nur einer "Doppeleinsicht" zugänglich, deren Bedingung Benjamin in den folgenden Sätzen ausführt:

Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte. Die Richtlinien der philosophischen Betrachtung sind in der Dialektik, die dem Ursprung beiwohnt, aufgezeichnet. Aus ihr erweist in allem Wesenhaften Einmaligkeit und Wiederholung durcheinander sich bedingt. Die Kategorie des Ursprunges ist also nicht, wie (Hermann) Cohen meint, eine rein logische, sondern historisch.³

Jene "Doppeleinsicht" darf also nicht so gedacht werden, als ob sie nur die Summe von zwei Einzeleinsichten wäre. Zunächst könnte es so scheinen, als ob Benjamin so etwas meint. Er behauptet, dass der Ursprung zwar nicht über "dem tatsächlichen Befunde" sich erhebt, wie etwa eine platonische Idee, sondern dass er "dessen Vor- und Nachgeschichte" betrifft. Man könnte das so lesen, als ob es sich um die Vor- und Nachgeschichte von etwas handelt, das sich eindeutig identifizieren ließe, einer Wesenheit also. Doch ein bedeutsames Detail zeigt, dass es hier um etwas anderes geht. Denn nachdem Benjamin geschrieben hat, wie man den Ursprung nicht zu denken hat, zeigt er, nicht wie er vorzustellen wäre, sondern vielmehr im Denken anzutreffen. Nämlich als "Einmaligkeit und Wiederholung". Und zwar nicht, indem Einmaligkeit und Wiederholung als Gegensätze gedacht werden, die sich ausschließen, sondern als Momente, die jeweils durcheinander bedingt werden. Der Rhythmus von "Vorgeschichte" und "Nachgeschichte" besteht also darin, dass das eine, indem es sich wiederholt, zugleich sich verändert. Das Einmalige muss demnach als das gedacht werden, was erst vermöge seiner⁴ nachträglichen Wiederholung retrospektiv

² Vgl. Aristoteles, Über die Seele, II, 419a.

³ GS I.1, 226

⁴ Später wird Derrida dafür die schwer übersetzbare französische Formel finden, "tout autre est tout autre": "Jedes Andere ist gänzlich anders", aber auch: "Ganz anders ist der ganz Andere".

erkennbar wird. Aus dieser sich immer verändernden Wiederkehr ergibt sich die Beziehung von Einmaligkeit und Wiederholung, welche Benjamin zufolge die Geschichte (als) ursprünglich konstituiert.

Diese Bewegung des Ursprunges als Wiederholung eines Einmaligen, welches sich erst in der Veränderung zu erkennen gibt, bildet das Urphänomen (oder auch Aura⁵) des Medialen im Denken Benjamins. Seine eigene Denkbewegung hier ist selbst auch ursprünglich in diesem Sinne, insofern sie Benjamins frühere Auffassung der Sprache als Medium der unmittelbaren Mittelbarkeit⁶ sowohl wiederholt wie sie auch verändert. Diese Veränderung wird durch die "Idee" jenes "allegorischen Theaters" bestimmt, als welches Benjamin den Ursprung des deutschen Trauerspiels darstellt. Es handelt sich dabei um ein Theater, das zugleich sprachlich und medial ist, und zwar genau im Sinne des früheren Sprachaufsatzes, wo die Medialität der Sprache als die einer unmittelbaren Mittelbarkeit bestimmt wird. Dieses bedeutet nun keineswegs, dass das deutsche Theater der Barockzeit nur ein "Lesetheater" sei, oder dass es wesentlich aus einer diskursiven Sprache besteht, sondern dass es sich durch die Möglichkeit bestimmt, sich unmittelbar mitzuteilen: d.h. sich aufzuteilen und zu verteilen. Als "allegorisches" Theater teilt sich das deutsche Trauerspiel der Barockzeit auf und mit. Doch indem es sich so mitteilt, verschiebt sich seine Bedeutung. Diese Sinnesverschiebung lässt sich jedoch nur nachträglich, historisch, und unvollendet wiederherstellen. Im Einzelnen darauf einzugehen ist hier nicht der Ort. Im Allgemeinen dagegen nennt Benjamin sein Vorhaben die "Darstellung einer Idee". Diese Darstellung bleibt, historisch gesehen, immer virtuell:

Die Darstellung einer Idee [also in diesem Zusammenhang: "das deutsche Drama der Gegenreformation"⁷ als ursprüngliches Phänomen] kann unter keinen Umständen als geglückt betrachtet werden, solange virtuell der Kreis der in ihr möglichen Extreme nicht abgesprochen ist. Das Abschreiten bleibt virtuell.⁸

Das Abschreiten des Kreises, einschließlich "der in ihr [der Idee] möglichen Extreme", muss virtuell bleiben gerade insofern als er geschichtlich ist: d.h. seine Möglichkeiten lassen sich nicht erschöpfend darstellen oder begrenzen, sie bleiben offen, der Zukunft zugewandt. Zu dieser offenen Zukunft, in der die "Extreme" der Einmaligkeit und der Wiederholung sich in immer anderen Konfigurationen auseinandersetzen, gehört auch "das epische Theater" Brechts.

⁵ Benjamin vergleicht die Aura einmal mit dem Goetheschen Urphänomen.

⁶ "Die Sprache ... ist unmittelbar dasjenige, was an ihm mitteilbar ist. ... Das Mediale, das ist die Unmittelbarkeit aller geistigen Mitteilung", GS II.1, 142.

⁷ GS I.1, 229

⁸ ebd., 227

2. Episches Theater als “zitierbare Geste” oder Einrichtung als Exponierung

Der Aufsatz “Was ist das epische Theater?” scheint performativ das darzustellen, wovon wir gerade gesprochen haben. Denn er spaltet sich in zwei Versionen auf. Der erste wurde 1931 geschrieben und war ursprünglich für die Frankfurter Zeitung bestimmt, die ihn dann aber nicht abgedruckt hat. Erst acht Jahre später nahm Benjamin den Text wieder auf, revidierte ihn und veröffentlichte die neue Version in der Exilzeitschrift Maß und Wert. In diesen acht Jahren hat sich Entscheidendes zugetragen: vor allem die Machtergreifung der Nationalsozialisten und damit dauerhaftes Exil für Benjamin wie für Brecht (und zahllose Andere). Die Unterschiede zwischen den zwei Texten sind also erheblich. Der zweite “wiederholt” den ersten, greift Stellen aus ihm heraus und setzt sie neu zusammen. Am deutlichsten treten solche Veränderungen am Versuch Benjamins hervor, das zeitgenössische Theater als “Podium” zu bestimmen. Der Text von 1931 stellt diese Bestimmung der Bühne als Podium gleich programmatisch an den Anfang:

Worum es heute im Theater geht, lässt sich genauer mit Beziehung auf die Bühne als auf das Drama bestimmen. Es geht um die Verschüttung der Orchestra. Der Abgrund, der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet, der Abgrund, dessen Schweigen im Schauspiel die Erhabenheit, dessen Klingen in der Oper den Rausch steigert, dieser Abgrund, der unter allen Elementen der Bühne die Spuren ihres sakralen Ursprunges am unverwischbarsten trägt, ist funktionslos geworden. Noch liegt die Bühne erhöht, steigt nicht mehr aus einer unermesslichen Tiefe auf; sie ist Podium geworden. Auf diesem Podium gilt es, sich einzurichten. Das ist die Lage.⁹

Die gesamte, darauffolgende Deutung des epischen Theaters steht also, in diesem Text, als Antwort auf die Frage: Wie richtet sich das Theater auf einen und einem Bühnenraum ein, der sich von seinem “sakralen Ursprung” endlich freigemacht hat, weil er nicht mehr durch einen “Abgrund” vom Zuschauerraum getrennt ist, sondern, wie ein “Podium”, zu ihm dazugehört? Gewiss “liegt” dieses Podium “noch erhöht”, steigt aber “nicht mehr aus einer unermesslichen Tiefe auf”. “Das ist die Lage” des Theaters, aber auch über das Theater hinaus, die Lage der Gesellschaft, welcher das Theater angehört.

Dieser programmatische Anfang, dessen apodiktischer Ton an die emphatischen Auftakte der Schriften von Carl Schmitt erinnert (z.B. “Souverän ist, wer über den Ausnahmezustand entscheidet”¹⁰ wird im Text von 1939 am Schluss versetzt, wo er einen ganz anderen Stellenwert bekommt:

⁹ GS II.2, 519. Hervorhebung von mir – SW.

¹⁰ Carl Schmitt, Politische Theologie, Berlin : 1985, S. 11.

Worum es dem epischen Theater zu tun ist, lässt sich vom Begriff der Bühne her leichter definieren als vom Begriff des neuen Dramas. Das epische Theater trägt einem Umstand Rechnung, den man zu wenig beachtet hat. Er kann als die Verschüttung der Orchestra bezeichnet werden. Der Abgrund, der die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet, der Abgrund, dessen Schweigen im Schauspiel die Erhabenheit, dessen Klingen in der Oper den Rausch steigert, dieser Abgrund, der unter allen Elementen der Bühne die Spuren ihres sakralen Ursprunges am unverwischbarsten trägt, hat an Bedeutung immer mehr eingebüßt. Noch liegt die Bühne erhöht. Aber sie steigt nicht mehr aus einer unermesslichen Tiefe auf: sie ist Podium geworden. Lehrstück und episches Theater sind ein Versuch, auf diesem Podium sich einzurichten.¹¹

In der Zeit zwischen 1931 und 1939 hat sich Benjamins Einschätzung der historischen “Lage” jenes “Abgrundes”, welcher “die Spieler vom Publikum wie die Toten von den Lebendigen scheidet”, wesentlich verschoben. Der erwähnte Abgrund möge zwar “an Bedeutung immer mehr eingebüßt” haben, sei aber noch lange nicht völlig “funktionslos” geworden. Deshalb lässt sich “die Lage” nicht befehlsartig formulieren – “auf diesem Podium gilt es, sich einzurichten” – und programmatisch an den Anfang setzen, sondern erst ans Ende, wo sie den viel bescheideneren “Versuch” des Brechtschen Lehrstückes beschreibt, sich auf dieses Podium einzurichten¹². Aus dem apodiktischen Anfang des früheren Textes ist das vorsichtige Schlusswort des späteren geworden.

Es ist, als ob sich Benjamin in der Zwischenzeit überlegt hätte, dass die Trennung des Theaters von seinen “sakralen Ursprüngen” gar nicht so unproblematisch vor sich ginge, wie er sich noch 1931 gedacht hatte, und vor allem, dass ihre Folgen gar nicht so eindeutig waren. Mit einer verwandten Frage hatte er sich schon in Bezug auf das deutsche Trauerspiel auseinandergesetzt. “Das deutsche Drama der Gegenreformation”¹³, wie er das barocke Trauerspiel häufig bezeichnet, stelle eine nicht religiöse Erwiderung auf eine religiöse Krise dar, die Benjamin mit dem Lutherschen “Sturm gegen das Werk”¹⁴ verbindet. Luthers Entwertung des Handelns zugunsten des Glaubens – seine Lehre des sola fides, derzufolge der Glaube allein zur Gnade führe – lockerte zunächst die Verbindung zwischen dem christlichen Heilsversprechen und der Kirche auf. Damit aber würde nicht allein die Kirche in Frage gestellt, sondern zugleich alle Institutionen. Deshalb betrachtete Benjamin die “Gegenreformation” als eine Bewegung, die nicht auf den Katholizismus allein beschränkt war, sondern die “beide christliche Konfessionen” betraf. Aus dieser Perspektive betrachtet, schrieb Benjamin dem deutschen Trauerspiel der Barockzeit eine doppelte Rolle zu: Es bekämpfte die Melancholie einer entleerten Welt und bestätigte sie zugleich. Denn

¹¹ GS II.2, 539

¹² Es soll bemerkt werden, dass das Wort “einrichten” hier eine doppelte Bedeutung erhält: sowohl zeitlich, sich auf etwas vorzubereiten, wie räumlich, sich in einem gegebenen Raum zu Recht zu finden.

¹³ GS I.1, 229

¹⁴ GS I.1, 317

Benjamin zufolge stellt die Melancholie die Reaktion auf eine Welt dar, in der menschliches Tun und Wollen keine Verbindung mehr zwischen Immanenz und Transzendenz, zwischen Sterblichkeit und Auferstehung herzustellen vermochten. Anstelle des Versprechens eines geretteten Lebens gab es nur noch die "maskenhafte Neubelebung" der "entleerten Welt" auf der Bühne durch das Trauerspiel¹⁵. Doch indem diese Neubelebung "maskenhaft" bleibt, stellt sie keinen Ersatz für eine religiöse Heilsgeschichte. Deshalb das Bedürfnis jener barocken Ostentation, die an die Stelle einer christlichen Verklärung trat, ohne diese einfach ersetzen zu können bzw. auf die Angst und Hoffnung zu erwidern, die sich früher an das Heilsversprechen verknüpft hatten. Gegen die Entwertung der erscheinenden Welt durch den Hinweis auf die Innerlichkeit des Glaubens reagiert das deutsche Trauerspiel mit der Ostentation eines Theaters, welches die eigene Theatralität und Medialität geradezu provokatorisch in den Vordergrund stellt: als Möglichkeit, die zerstörerische Wirkung der Zeit zumindest vorläufig aufhalten zu können, und zwar dadurch, dass die Zeit theatralisch verräumlicht und damit "säkularisiert" wird. Denn für Benjamin fallen diese zwei Begriffe zusammen. Die Zeit wird "säkularisiert", indem sie theatralisch verräumlicht wird. Als Verräumlichung unterbricht die theatralische Säkularisierung den verderblichen Verlauf der Zeit, wenn auch nur vorübergehend. Der Fortgang der "Handlung" wird suspendiert und durch die episodenhaften Schliche der "Intrige" ersetzt. An die Stelle des heroischen Souveräns tritt der Intrigant.

Viele von diesen Zügen nun finden sich wieder in Benjamins Deutung des epischen Theaters. Die Unterbrechung der Fabel, d.h. des Fortgangs der Handlung, durch Einschübe, die auf "Zustände" hinweisen, welche jene Handlung erst ermöglichen; die Betonung des "untragischen Helden", der weniger ein Handelnder als ein Denkender ist – dies sind Züge, die Benjamin schon in seiner Diskussion des barocken Trauerspiels herausgearbeitet hatte.

Aber es gibt einen anderen Zug, worauf Benjamin in dem zweiten Text übers epische Theater besonderen Wert legt und in dem wir nichts weniger als den Ursprung des epischen Theaters erblicken können. Es handelt sich um "den zitierbaren Gestus", wie Benjamin einen der Abschnitte des späteren Textes nennt. Schon in der früheren Version hatte er betont, wie die Unterbrechung der Handlung und der Erwartung, welche das epische Theater auszeichnet, besonders an Gesten hängt: "Gesten erhalten wir um so mehr, je

¹⁵ GS I.1, 318

häufiger wir einen Handelnden unterbrechen”¹⁶. Man sollte einen Augenblick lang bei der Neuigkeit dieser Auffassung des Gestus verweilen: Dieser wird aber gerade nicht von der Seite des Ausdrucks bestimmt; es geht weniger darum, etwas Innerliches, Unsichtbares (wie etwa den Glauben oder das Gefühl) nach Außen zu befördern, um es damit sichtbar werden zu lassen. Das kann zwar bei Gesten vorkommen, bleibt aber für Benjamin nicht das Entscheidende. Entscheidend für ihn ist nicht das Innerliche, sondern das Äußerliche, Räumliche, Relationale. Der Fortgang der Zeit, als Medium von zielgerichteten Bewegungen verstanden, wird durch die Geste unterbrochen aber auch fixiert. Denn “im Gegensatz zu den Aktionen und Unternehmungen der Leute”, so Benjamin, hat die Geste “einen fixierbaren Anfang und ein fixierbares Ende [...]”¹⁷. Diese Fixierbarkeit der Geste jedoch dient nicht dazu, sie eindeutig bestimmbar zu machen, sondern vielmehr, den Anspruch auf unendliche Bedeutsamkeit, der sonst mit Handlungen und Unternehmungen verbunden wird, einzuschränken. Die Fixierbarkeit der Geste macht diese einmalig, während ihre Zitierbarkeit diese einmalige Fixierung wieder relativiert.

Benjamin übernimmt also die Brechtsche Betonung der Bedeutung des Gestus fürs epische Theater – “Das epische Theater ist gestisch” – und verwandelt sie zugleich, indem er hinzufügt, dass die Geste dennoch nur “sein Material” bietet¹⁸. Etwas anderes muss also noch hinzugedacht werden, um der eigentlichen Bedeutung des Gestus für das epische Theater gerecht zu werden. Dieses Andere wird aber erst im Text von 1939 formuliert, und zwar in dem Begriffspaar “Zitierbarkeit” und “Fixierbarkeit”. Nicht die Geste allein zeichnet das epische Theater aus, sondern die Tatsache, dass sie von vornherein als “zitierbar” und “fixierbar” aufgeführt wird.

Damit korrigiert Benjamin seine eigene, frühere Bestimmung der Geste als bloße Unterbrechung, welche die Zeit gleichsam suspendiert. Was die Geste unterbricht, ist nicht die Zeit als solche und auch nicht ihre Auffassung als Medium eines zielgerichteten Fortschrittes. Sie tut das, aber sie tut etwas noch bedeutsamer: Sie unterbricht sich selbst. Die Geste unterbricht sich selbst, indem sie sich einerseits fixiert, d.h. an einer ganz bestimmten Stelle vorkommt, während sie als Zitierbares zugleich sich in einer doppelten Verweisung aufspaltet: Als Zitierbares weist sie zugleich rückwärts in die Vergangenheit und vorwärts in die Zukunft. Die “Fixierbarkeit” der Geste wird durch ihre Zitierbarkeit nicht allein

¹⁶ GS II.2, 521

¹⁷ GS II.2, 521

¹⁸ GS II.2, 521

unterbrochen, sondern zugleich aufgebrochen. Eine solche Bewegung des sich unterbrechenden Aufbrechens darf aber nicht allein als Mangel gedacht werden:

Man darf hier weiter ausgreifen und sich darauf besinnen, dass das Unterbrechen eines der fundamentalen Verfahren aller Formgebung ist. Es reicht über den Bezirk der Kunst weit hinaus. Es liegt, um nur eines herauszugreifen, dem Zitat zugrunde. Einen Text zitieren, schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen. Es ist daher wohl verständlich, dass das epische Theater, das auf die Unterbrechung gestellt ist, ein in spezifischem Sinne zitierbares ist. Die Zitierbarkeit seiner Texte hätte nichts Besonderes. Anders steht es mit den Gesten, die im Verlaufe des Spiels am Platze sind.¹⁹

Die Geste ist jeweils "fixierbar", was ihren Anfang und ihr Ende betrifft: Sie ist an einen Körper gebunden, also an etwas, was notwendigerweise immer irgendwie lokalisiert ist. Aber diese Lokalisierung, besonders auf der Bühne, vollzieht sich nie auf eindeutige Weise, sofern sie "zitierbar" bleibt. Es handelt sich also nicht um ausgeführte Gegebenheiten, sondern um aufführbare Möglichkeiten, Virtualitäten, die sich nie ganz in der Gegenwart verwirklichen oder aktualisieren können. Die zitierbare Fixierbarkeit des theatralischen Gestus bleibt also aporetisch: eine Möglichkeit, die sich nicht allein an ihrer Verwirklichung messen kann. Die Zitierbarkeit ist eine von jenen ursprünglichen "Konstellationen", in der "Einmaligkeit" und "Wiederholbarkeit" sich nicht ausschließen, sondern gegenseitig bedingen. "Einen Text zitieren, schließt ein: seinen Zusammenhang zu unterbrechen." Umso gewaltsamer, wenn es nicht allein um geschriebene Texte geht, sondern um körperliche Gesten.

Die konkrete Lösung dieser Aporie heißt also nicht "Verwirklichung", sondern "Aufführbarkeit". Eine Geste, die zugleich "zitierbar" und "fixierbar" ist, kann nicht ausgeführt, sondern nur aufgeführt werden. Aufgeführt heißt aber, nicht etwas von innen nach außen auszuführen, sondern es gleichsam aufbrechen zu lassen, zum Aufbruch zu bringen. Etwas bricht auf, aber nur, indem es immer schon dabei ist – vermöge seiner Wiederholbarkeit, seiner Zitierbarkeit – von sich zu scheiden.

Denn wie schon von Benjamin hervorgehoben, geht es hier nicht allein um zitierbare Texte, sondern um zitierbare Gesten. Eine Geste bleibt aber auf einen Körper angewiesen und damit an eine gewisse raumzeitliche Einmaligkeit gebunden. Sie hält nicht ewig, dauert nicht unendlich, bleibt immer irgendwie und irgendwo beschränkt. "Das ist die Lage". Doch wie liegt diese Lage? Als "Podium", wie sie Benjamin bezeichnet, liegt sie noch etwas in der Luft. Auf diesem Luftgestell verhalten sich Spieler zum Publikum "wie die Toten" zum

¹⁹ GS II.2, 536

“Lebendigen”. Beide sind nicht mehr wie durch einen Abgrund voneinander getrennt. Und dennoch sind sie nicht identisch. Vielmehr scheiden sie sich, nicht so sehr voneinander als von sich selbst. Denn die Spieler sind lebendig, während die Lebendigen spielen; beide aber werden durch das Spiel zitierbarer, fixierbarer Gesten von ihrem unmittelbaren Vorkommen getrennt. Sie führen sich auf: einmalig und dennoch wiederholbar.

Auf eine solche Lage, auf einem solchen Podium des einmalig- wiederholbaren Scheidens, gilt es, sich einzurichten, und zwar, wie Benjamin im Trauerspielbuch noch schreibt, “mit dem banalen Fundus des Theaters”. Mit dem Fundus eines Theaters also, das nicht mehr verspricht, Apotheose und Heilsversprechen auf die Bühne zu bringen, sondern nur, wie Brechts episches Theater, “auf die große alte Chance des Theaters zurück[greift] – auf die Exponierung des Anwesenden”²⁰.

Zu lernen, mit einer derartigen Exponierung umzugehen, ist vielleicht die dringendste Herausforderung, die uns heute durch die Medien, alte wie neue, aufgegeben wird. Es kann aber nur gelingen, dieser Aufgabe gerecht zu werden, sofern wir versuchen, alte und neue Medien in ihrer Verbundenheit und nicht allein in ihrer Verschiedenheit zu denken. Oder, wie Benjamin es vielleicht gesagt hätte: in der wiederholbaren Einmaligkeit ihres geschichtlichen Ursprunges.

²⁰ W. Benjamin, „Der Autor als Produzent“, GS II.2, 698. Hervorhebung von mir – SW.

Referenzen

- Aristoteles, Über die Seele, II.
- Benjamin, Walter/ Adorno, Theodor W./ Scholem, Gershom/ Schweppenhäuser, Hermann (Hg.)/Tiedemann, Rolf (Hg.): *Gesammelte Schriften. Band II*, Frankfurt am Main, 1997.
- Schmitt, Carl: *Politische Theologie*, Berlin, 1985.

Einige der Quellenangaben konnten zum Zeitpunkt der Wiederveröffentlichung nicht vervollständigt werden. (Anm. d. Red.)

Weber, Samuel: "‘Mitteilbarkeit’ und ‘Exponierung’ - Zu Walter Benjamins Auffassung des ‘Mediums’", in: Günther Heeg (Hrsg.): *Intermedium Theater* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2004, Vol. 1 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 43-54, DOI 10.21248/thewis.1.2004.31