

**Die Katastrophe als Prämisse**  
**Über Darstellen ‚nach Auschwitz‘ anlässlich der STUDIEN ZUR  
DEUTSCHEN SEELE**

Susanne Winnacker / Ronald Hirte

**Abstract**

In Weimar am Theater zu arbeiten heißt, sich über die Konventionen von Metaphern anders auseinander zu setzen als anderswo. Das liegt an Buchenwald. Der Allpräsenz dieser deutschen Geschichte entkommt in Weimar niemand, schon gar nicht auf dem Theater. Wenn man ein Zug-Geräusch in irgendeine szenische Situation einbaut, *sind* es die Züge ins Lager, wenn man auf den Eisernen Vorhang Feuer projiziert, *sind* das die Öfen. Ob man das so verstanden wissen will, ob man das *meint* oder nicht. Das ist so. Es liegt also nahe, sich mit Buchenwald auch bewusst auseinander zu setzen, sich diesem Ort auszusetzen und das Gespräch darüber, die Begegnung, nicht nur punktuell, sondern kontinuierlich zu suchen. Aus dieser Auseinandersetzung über einen langen Zeitraum entstand der Wunsch, dieses *Sich-aufeinander-zu-Arbeiten* einmal schriftlich zur Diskussion zu stellen. Die Arbeit an den STUDIEN ZUR DEUTSCHEN SEELE I UND II, in denen die Fragen des Gedächtnisses, des Erinnerns und der Möglichkeit von Darstellung nicht nur implizierend mitgeführt, sondern thematisch gemacht wurden, war also nicht Grund, sondern vielmehr Anlass zu dem hier vorgelegten Versuch. Der deutlichen Zweiteilung dieses Textes liegt nicht eine Zweiteilung des Denkens zugrunde, sondern eine – vorläufige – Gelegenheit der Organisation des Schreibens.

**(1)**

Noch einmal:

Noch das äußerste Bewusstsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Adorno, Theodor W.: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1955, S. 31.

Mit seinen Ausführungen über Auschwitz, besonders im Spätwerk *NEGATIVE DIALEKTIK*, bringt Theodor W. Adorno die Philosophie in die Lager, wobei mit Auschwitz von Beginn an das System der nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager *pars pro toto* bezeichnet wird. Es sind trostlose, selbstzerfleischende Ausführungen, die bestreiten, dass Philosophie die Ereignisse in den Lagern aufnehmen und erklären könne. „Nach Auschwitz“ meint bei ihm nichts weniger als das gegenwärtige abendländische Denken und Leben, zunächst einmal aber das Sprechen über die Shoah: „Kein vom Hohen getöntes Wort, auch kein theologisches, hat unverwandelt nach Auschwitz ein Recht.“<sup>2</sup>

Die Gedanken, welche diese Sätze in Adornos übergreifend kulturkritischen Texten tragen, zielen nicht darauf ab, moralische Urteile zu erlassen oder Handlungsanleitungen zu geben, etwa ein Lyrikverbot. Vielmehr problematisiert Adorno in einer damals wie heute ungewohnten Dialektik Darstellbarkeit, indem er ausdrücklich theoretische Erkenntnis als Teil der „Barbarei“ einer Kultur nach Auschwitz bezeichnet. Das Denken solcher Zusammenhänge von Kultur und „Barbarei“ wirkt verstörend, vor allem in Situationen, in der eigene Kultur oft genug als Bestätigung für fremde „Barbarei“ gelten soll. Und verstörend wirkt auch der schwierige Begriff der *Barbarei* sowie die Drastik von Adornos Formulierungen: „Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll.“<sup>3</sup> Adorno kritisiert die Kultur einschließlich ihrer Kritiker, die sich außerhalb des Kritisierten wähnen. Er begreift die Gesellschaft als einen total gewordenen Schuldzusammenhang, gerade in Zeiten des Wiederaufbaus und einer Normalisierung, die er zu verunsichern sucht. In zu vielen Darstellungen und durch interpretatorische Sinnzuschreibungen der Shoah sieht er die Gefahr, dass sich die Erinnerung an Auschwitz in ihr Gegenteil verkehren könne, ja dass sich Auschwitz vergessen ließe, und dies auf dem Weg seiner ästhetischen Banalisierung durch eine alles vereinnahmende Kulturindustrie.

Auf eine solche Kritik der massenhaften medialen Darstellungen der Shoah als eines falschen, von Geschichte entfremdenden Umgangs mit dem Wissen um die Shoah

---

<sup>2</sup> Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1966, S. 351.

<sup>3</sup> Ebd., S. 359.

sowie auf die Kritik der öffentlichen erinnerungskulturellen Routinen und Rituale zielt Adornos Begriff der Undarstellbarkeit – Kritik innerhalb einer Aufklärung also, die in einen reformulierten kategorischen Imperativ mündet, nämlich „Denken und Handeln so einzurichten, dass Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe“<sup>4</sup>. Adornos aufklärerische Ausführungen zur Darstellbarkeit respektive Undarstellbarkeit von Auschwitz – die wiederum selbst geradezu ein „Katalysator für Darstellungen“<sup>5</sup> der Shoah sind – haben nichts mit der Behauptung einer Nicht-Darstellbarkeit der Shoah zu tun, vielmehr sollen sie ein Denken ermöglichen, das Auschwitz nicht mythisiert oder sakralisiert, sondern als im historischen Kontext Geschehenes benennt; es nicht eskamotiert, sondern als von Menschen an Menschen Begangenes bestimmt. Es gilt, nach gesellschaftlichen Bedingungen, politischen Prozessen, kulturellen Zusammenhängen und Weltbildern zu fragen, nach Strukturen somit, in denen Auschwitz möglich war und welche nach wie vor wirken. Derlei Einsichten fordern nicht Erlösung, nicht Versöhnung, sondern unbedingte, gegenwartsbezogene Selbstreflexion. Noch kurz vor seinem Tode schreibt Adorno:

Nachdrücklich ist hervorzuheben, dass Erziehung nach Auschwitz gelingen könnte nur in einer Gesamtverfassung, welche nicht länger die Verhältnisse und die Menschen hervorbringt, die an Auschwitz die Schuld tragen. Jene Gesamtverfassung hat sich nicht geändert; fatal, dass jene, welche die Veränderung wollen, dagegen sich verstocken.<sup>6</sup>

In Jean-François Lyotards Versuch, Auschwitz zu denken, gerät *Auschwitz* zum Psychodrama der europäischen Zivilisation. *Auschwitz* – auf kultureller Ebene längst ein emblematisches Ereignis für den Niedergang der Ideale der Aufklärung und geschichtsphilosophischer Inbegriff eines Zivilisationsbruchs – spiegelt das Unbestimmte der Ereignisse und der Schwierigkeit, sie zu erfassen und darzustellen, wider. In seinem Hauptwerk *DER WIDERSTREIT* verweist Lyotard auf das Unbestimmte von *Auschwitz*:

Mutatis mutandis ist das Schweigen, das das Verbrechen von Auschwitz dem Historiker abverlangt, für die Mehrzahl der Menschen ein Zeichen. Die Zeichen [...] sind keine Referenten [...]; sie zeigen vielmehr an, dass etwas, das in Sätze gebracht werden muss, in den geltenden Idiomen nicht artikuliert werden kann [...]. Das Schweigen, das den Satz Auschwitz war ein Vernichtungslager umgibt, ist kein Gemütszustand, sondern ein Zeichen dafür, dass etwas Ungeäußertes, Unbestimmtes zu äußern bleibt.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Ebd., S. 358.

<sup>5</sup> Krankenhagen, Stefan: *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln 2001, S. 16.

<sup>6</sup> Adorno: *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt a. M. 1969, S. 9.

<sup>7</sup> Lyotard, Jean-François: *Der Widerstreit*, München 1987, S. 105.

Das Unbestimmte zeigt sich im Wesen der Geschehnisse selbst und im Idiom ihrer Darstellung. Lyotard präzisiert die Frage nach einem Gedächtnis, das seine eigene Unvollständigkeit mit derjenigen historischer Ereignisse vermittelt. Im Rückgriff auf Sigmund Freuds Vorstellungen über die Arbeit der Verdrängung und die Anamnese als unendlicher Aufgabe begründet er *Auschwitz* als Ereignis, das nicht in die Historie einzuordnen ist.

Lyotard warnt vor Gewissheiten, denn jede scheinbare Gewissheit, die Geschehnisse und ihre Repräsentationen erklärt zu haben, umschließe schon das Vergessen der Ereignisse. Aus dergleichen „vollständiger Erinnerung“ erwachse also eine Variante des Vergessens, im Gegensatz zum Verwischen sämtlicher Spuren, weshalb Vergangenes in der Schwebelage gehalten gehöre. Und gegen solche Aufhebung des Vergangenen mahnt er an, in keiner Darstellung den Rest des Undarstellbaren zu vergessen. Das bedeutet auch hier keine wohlfeile Behauptung einer Nicht-Darstellbarkeit der Shoah, sondern die Notwendigkeit von Darstellungen, die ihre eigenen Grenzen zeigen müssen. Weitere Motive der *Negativen Dialektik* Adornos aufnehmend fragt er – nicht wenig erinnerungskulturkritisch: „Folgt andererseits aus der Annahme, dass ‚nach Auschwitz‘ der spekulative Diskurs zu Tode gekommen ist, dass er lediglich dem subjektiven Geschwätz und der Bosheit der Bescheidenheit das Feld überlässt?“<sup>8</sup> Die Formulierung „nach Auschwitz“ in den Versuchen Adornos und Lyotards, ein Danach mit Auschwitz als nicht-akzidentieller, unabschließbarer Wunde zu denken und zu schreiben, meint neben der Frage nach der Möglichkeit von Zeugenschaft auch eine zeittheoretische Frage nach dem Tod und nach der Problematisierung jeglichen Resultats einer spekulativen Dialektik. Was nach Auschwitz nicht mehr möglich scheint, ist die Logik der Versöhnung. Eine Nicht-Kommunizierbarkeit unterbricht den ‚schönen Tod‘, wie ihn die geschichtsphilosophische Dialektik als etwas Vollendbares zu begründen sucht. Lyotard betont, dass die Schuld der unendlichen Anamnese eine Begrenzung des Kommunizierbaren und damit des Gemeinschaftlichen besagt. „Unvereinbarkeit statt

---

<sup>8</sup> Lyotard: „Streitgespräche, oder: Sätze bilden ‚nach Auschwitz‘“, in: Weber, Elisabeth/Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien 1997, S. S. 18 – 50, hier S. 25.

obsessioneller Kommunikationszwang – so lautet Lyotards Plädoyer für eine unzeitgemäße Differenz.“<sup>9</sup>

In seinem Vortrag LYOTARD UND WIR und wir erprobt Jacques Derrida, im Gedenken an Lyotard, ein Jenseits von Tod und Trauer auszuloten. Derrida bezieht sich ebenfalls auf Adornos NEGATIVE DIALEKTIK: „Neues Grauen hat der Tod in den Lagern: seit Auschwitz heißt den Tod fürchten, Schlimmeres fürchten als den Tod.“<sup>10</sup> „Schlimmer als der Tod sei der Tod, weil keine Gelegenheit zur Trauer bestünde, weil Zeugenschaft verunmöglicht sei. Nach Lyotard liege die neue Form des Todes darin, den Tod absolut zu machen, so dass keine Spuren zurück bleiben. Menschen sterben in Auschwitz keinen normalen Tod, einen, der noch irgendwie Sinn macht, sondern einen absoluten Tod, der nicht nur Menschen auslöscht, sondern auch ihre Namen. In Auschwitz ist der Tod die Regel für jene, die zu den zur systematischen Tötung vorgesehenen Gruppen von Menschen gehören, wie Juden, Zigeuner, Kranke: die extreme Form des Genozids, gekennzeichnet durch ideologische Ausschließlichkeit, globale Reichweite und Orientierung auf totale Vernichtung – ein Akt abgründiger Brutalität. Dieser Tod in den Konzentrations- und Vernichtungslagern bringt überlieferte Kategorien durcheinander, kein geläufiges Bild, keine gewohnte Sprache kann angemessen sein. Deshalb, so Derrida, kann es keine Trauer geben, und dennoch habe Lyotard recht, wenn er sagt, dass „die massenhaft hingerichteten Juden, abwesend, gegenwärtiger als jedes Gegenwärtige sind“<sup>11</sup>.

In seiner Arbeit zu Walter Benjamins ZUR KRITIK DER GEWALT widmet sich Jacques Derrida der spekulativen Frage, wie Benjamin von der nationalsozialistischen „Endlösung der Judenfrage“ gesprochen haben würde. Folgt man mit Derrida einem „Benjaminschen Diskurs“, dann zeigt sich, dass gerade nach Auschwitz

nicht nur der Diskurs, die Literatur und die Dichtung keineswegs unmöglich sind, sondern sogar ursprünglicher und eschatologischer denn je die Bestimmung erhalten, sich von einer Rückkehr oder einer – noch – versprochenen Ankunft der Namensprache (einer Sprache oder einer Poetik des Beim-Namen-Rufens, die sich der Sprache der Zeichen, der informativen oder kommunikativen Repräsentation widersetzt) bestimmen zu lassen<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Tholen: „Anamnesen des Undarstellbaren. Zum Widerstreit um das Vergessen(e)“, in: Weber/Tholen (Hg.): Das Vergessen(e), S. 225 – 238, hier S. 238.

<sup>10</sup> Adorno: Negative Dialektik, S. 364.

<sup>11</sup> Lyotard: Der Widerstreit, S. 183.

<sup>12</sup> Derrida, Jacques: Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“, Frankfurt a. M. 1991, S. 63.

Derrida stellt Benjamins messianischen Erwartungshorizont in Frage und erteilt der von Benjamin entfalteten eschatologischen Dimension einer göttlichen Gerechtigkeit jenseits von Recht und Staat eine deutliche Absage, haben doch die politischen Konsequenzen aus solcher Utopie im Nationalsozialismus ihre Monstrosität offenbart, deren zynischste Vorstellung es noch wäre, „dass man den Holocaust als Entsühnung und unentzifferbare Signatur eines gerechten und gewaltsamen göttlichen Zorns deuten könnte“<sup>13</sup>. Exakt dagegen setzt Derrida auf Vermittlung durch sprachliche Auseinandersetzung und auf Verantwortung, die wirksames Eingreifen ermöglicht:

Ich weiß nicht, ob man dieser namenlosen Sache, die man Endlösung nennt, etwas entnehmen kann, was sich als Lehre bezeichnen lässt. Gäbe es aber eine solche Lehre, eine einzigartige Lehre unter den stets einzigartigen Lehren, die man aus einem besonderen Mord, aus allen kollektiven Vernichtungen der Geschichte ziehen könnte (jeder individuelle Mord, jeder Kollektivmord sind ein Singuläres, sie sind also unendlich und unvergleichbar), so wäre die Lehre, die wir heute daraus ziehen könnten (und wenn wir sie ziehen können, müssen wir es auch tun), die, dass wir die mögliche Mitschuld all dieser Diskurse am Schlimmsten (hier geht es um die Endlösung), die mögliche komplizenhafte Verbindung, die zwischen diesen Diskursen und dem Schlimmsten besteht, denken, erkennen, vorstellen, formalisieren, beurteilen müssen.<sup>14</sup>

Seit der Shoah, so Derrida ganz ähnlich wie Adorno und Lyotard, diktiert die „Endlösung“ das Denken. Die Shoah ist geschehen, und insofern sie geschehen ist, hört sie nicht auf, als was auch immer wiederzukehren und alles zu affizieren. Die radikalen Aufklärer Adorno, Lyotard und Derrida fordern eine stetige Beschäftigung mit der Bedeutung des erinnerten Geschehens und eine Positionierung in genau dieser Beschäftigung und damit gegenüber Geschichte und Politik. Darin eint sie auch die Sorge um die Möglichkeit des Vergessens von Dingen, gerade weil sie erhalten werden – das Wissen um das Risiko, das zu entleeren oder zu verlieren, was man erhalten möchte.

Die (philosophischen) Debatten um Darstellung und Interpretation der Shoah verhandeln die Möglichkeit der Angemessenheit von Vermittlung dessen, was

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 124.

<sup>14</sup> Ebd. Und weiter zu dieser Aufgabe einer Philosophie nach Auschwitz: „Man muss sich zumindest die Frage stellen, wie die westliche, durch judäo-christliche Traditionen bestimmte Kultur ein Ereignis wie Auschwitz oder die Shoah möglich, oder nicht unmöglich, machen konnte.“ (Derrida: „Einzigartigkeit, Verjährung und Vergebbarkeit“, in: Bankier, David (Hg.): Fragen zum Holocaust. Interviews mit prominenten Forschern und Denkern, Göttingen 2006, S. 115. Das Interview mit Derrida wurde am 8. Januar 1998 in Jerusalem geführt.).

gemeinhin als ungeheuerlich, unbegreiflich, unsagbar, unbeschreiblich, einzigartig bezeichnet wird. Gleichzeitig gibt es unablässig mehr Stimmen, Geschichten, Texte und Bilder, die sich bemühen, immer gründlichere Wirklichkeiten der Shoah zu erlangen und zeigen, dass dies sehr wohl gelingt. Neue Begriffe werden gefunden, die, wie unzulänglich auch immer, das Debakel der Normen und die Dimension des Leidens ausdrücken. Bei allen Problemen der Darstellung historischer Ereignisse, bei allen Schwierigkeiten des Verständnisses von Historie generell, bleibt doch, dass zwischen den Geschehnissen und den Mitteln ihrer Darstellung eine wechselseitige Beziehung besteht. Genau diese Interdependenz dient dem Verständnis und bedingt die Notwendigkeit der Darstellungen, durch die überhaupt erst ein Bewusstsein von Historie – und deren Verdrängung – möglich wird. Die Tatsache, dass Darstellungen von Auschwitz vielfach existieren, ist Vorbedingung für die Auseinandersetzungen mit den Darstellungsformen. Begleitet werden die Auseinandersetzungen, etwa die unumgängliche Bewertung der Darstellungen nach historischen, ästhetischen, moralischen und pädagogischen Kriterien, von Fragen prinzipieller Darstellbarkeit und damit Vorstellungen einer Undarstellbarkeit. Doch ist die Rede von der Undarstellbarkeit selbst schon eine Darstellung der Shoah: Eine Rede, die auch darauf beharrt, dass die Beschäftigung mit der Shoah nicht abzuschließen ist, dass Unabgeschlossenheit und Unabschließbarkeit mithin in der Reflexion über die Shoah ein unentbehrliches Mittel zum Verständnis oder zumindest Missverständnis ist.

Immer schon trägt die Rede von der Undarstellbarkeit selbst zu einer Umdeutung der Shoah bei und ist von Anbeginn an mit der Potenzierung populärer Darstellungen besonders innerhalb der massenmedialen, auch konsumorientierten Vermittlung von Auschwitz verwoben. Angesichts solcher Formen einer ‚Auschwitz-Kultur‘ formuliert Jean-Luc Nancy:

Man muss deshalb hören, man muss all das hören, was gesagt wird, alles, unablässig. Man muss die unaufhörliche Wiederholung hören, die Diskussion über das Darstellbare und Undarstellbare, über die Poesie und ihre Unmöglichkeit, über die Fiktion und ihre Nichtannehmbarkeit, und auch alle Debatten über die begründeten oder zweifelhaften Vergleiche, wenn man hier von einem ‚neuen Holocaust‘, dort von einem ‚neuen Hitlerismus‘ und überall von ‚Genozid‘ spricht. Man muss genau dieses Innehalten, dieses Stocken und fast dieses Ersticken unserer Reden durch eine quälende, wachsende – man könnte fast sagen ‚totalitäre‘ Präsenz hören.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Nancy, Jean-Luc: „Ein Hauch/Un Souffle“, in: Berg, Nicolas [u.a.] (Hg.): Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte – Philosophie – Literatur – Kunst, München 1996, S. 122 – 129, hier S. 125.

Soll der paradoxen Gefahr, dass gerade die quantitativ und qualitativ mannigfaltigen Darstellungen der Shoah es sind, die Angst vor einem Vergessen – durch Überdruß gewissermaßen – auslösen, begegnet werden, kann das Motiv, Auschwitz als undarstellbares Ereignis anzudenken, tatsächlich beständig Kraft gewinnen, weil es die aufklärerische Beschäftigung mit der Shoah verstetigt. Genauso gebrauchen Adorno und Lyotard im Spannungsfeld ihrer Kulturkritiken diese Denkfigur, ähnlich wie Derrida in der Dekonstruktion als seiner Form einer Aufklärungskritik, die im Namen einer kommenden Aufklärung fortschreitet.

Adorno wie Lyotard fordern dabei die Hinwendung zur Kunst, so, als ob Kunst immer schon dazu dient, Darstellungsformen zu schaffen, die blockierte Wege der Vermittlung öffnen und dadurch eine wahrhaftige Erinnerung an Leiden wiedergewinnen könnten. Adorno unterstreicht die Möglichkeit der Kunst, das Undarstellbare darzustellen – entsprechend der Vorstellung von Kunst als einer symbolischen Form. Er lässt nicht ab vom Anspruch der Kunst, wahr zu sein und bestimmt Kunst als absolut selbstreflexiv, was ihren Bezug zur ‚Barbarei‘ und ihre Verstrickung in Schuldzusammenhänge fortwährend einschließt. Ganz ähnlich Lyotard, der, an der Psychoanalyse orientiert, kulturelle Ausschlussmechanismen und Grenzen des menschlichen Fassungsvermögens – das Verdrängte und das individuell Traumatische bei Freud – als Ursache für Undarstellbarkeit thematisiert und mit dem Begriff der Undarstellbarkeit auf das vom Subjekt nicht Fassbare verweist. Er postuliert eine Kunst, die durch ihren Ereignischarakter den Menschen überfordert, eine Kunst, die keinen Erfahrungen gemäß einzuordnen ist. Kunstwerke sollen auf die Grenzen symbolischer Formen und auf die Ausschlüsse, die durch die Gültigkeit der einzigen, ‚vollständigen‘ Erzählungen entstehen, aufmerksam machen. Gefordert ist also eine Kunst als Erkenntnisakt, die das kritische Wissen um Undarstellbares in die Darstellungen aufnimmt, den Begriff der Undarstellbarkeit gerade nicht zu Entlastungsstrategien wie Lyrik- oder Bilderverboten dehnt, sondern schlicht die Formen der Darstellungen stetig neu reflektiert.

## **(2)**

Dass die Frage nach der Darstellbarkeit respektive Undarstellbarkeit von Auschwitz kritisches Potential birgt, belegt nicht zuletzt eine jahrzehntelange, wechselvolle,

beschreibbare Geschichte der Erinnerung zum Beispiel in Deutschland, vor deren Hintergrund vieles weniger neu erscheint. Kultur und Gesellschaft verändern sich, inklusive des Wissens um die Shoah und der Bedingungen der Darstellungen. Kultur lässt sich dabei vielleicht noch weniger als je zuvor als sicheres Reservat begreifen. Nimmt man sie ernst, muss man an sie vielmehr eben genau die Maßstäbe anlegen, die sie selbst hervorgebracht hat. Und weil gerade die Geschichte Weimars und Buchenwalds paradigmatisch verdeutlicht, dass ein logischer Gegensatz zwischen Kultur und ‚Barbarei‘ nicht behauptet werden kann, ist es nur schlüssig, einen Versuch, die ‚deutsche Seele‘ zu beschreiben, genau in diesem deutschen Symbolort zu beginnen. Dies unternahm in den Jahren 2009 und 2010 am Deutschen Nationaltheater in Weimar die Hausregisseurin Nora Schlocker und die Autorin Tine Rahel Völcker. Im Vorfeld der zu feiernden *deutschen Einheit* näherten sie sich mit Schauspielerinnen und Schauspielern, Chefdramaturgin, Ausstatterin und Assistenten dem Kulturraum Weimar und Buchenwald. Sie spürten der Kunst und Kultur in diesem sich humanistischer Aufklärung und zivilisatorischen Fortschritts rühmenden Ort nach, recherchierten zum Umgang mit dem Erbe und dem Mythos von Weimar zu Zeiten der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus sowie zum Gebrauch deutscher Kultur als ausgrenzendem Mittel. Sie arbeiteten vor Ort in Weimar, besuchten all die Institutionen, stritten, schrieben, probten, ließen den ambivalenten Ort an sich zerren – nicht selbstquälerisch, sondern ihn sich offensiv aneignend. Sie entwickelten ein Bühnenstück.

Die Frage am Beginn der Arbeit an den Stückentwicklungen war – und ist es vielleicht jedes Mal, wenn man ausgehend von einer Idee, einer Frage zu einer performativen Arbeit sich durchwühlen will und das im Vorwärtsdrängen und im Zurückschauen nur kann – also sprunghaft und nicht linear (so wie auch der Bericht darüber im Nachhinein in Sprüngen, Auslassungen, Einfügungen sich nur präsentieren kann): Wie kommt man von der Idee, von der Theorie zur Erzählung. In diesem Fall durch das vielleicht, was in Jacques Derridas „Asche als Haus des Seins [...] Deine Vorsicht ist naiv“<sup>16</sup> von Martin Heideggers Satz „Die Sprache ist das Haus des Seins“<sup>17</sup> durchstrahlt. Heidegger schreibt 1947:

---

<sup>16</sup> Derrida: Feuer und Asche, Berlin 1988, S. 25.

<sup>17</sup> Heidegger, Martin: Über den Humanismus, Frankfurt a. M. 2000, S. 5.

Wir bedenken das Wesen des Handelns noch lange nicht entschieden genug. Man kennt das Handeln nur als Bewirken einer Wirkung. Deren Wirklichkeit wird nach ihrem Nutzen geschätzt. Aber das Wesen einer Handlung ist das Vollbringen. Vollbringen heißt: etwas in die Fülle seines Wesens entfalten, in diese hervorgleiten, producere. Vollbringbar ist deshalb eigentlich nur das, was schon ist.<sup>18</sup>

Noch mal: Es ist die Suche nach einer Sprache für die Konstellation, in der wir uns befinden, in die wir hineingeboren, in der wir ‚gelandet‘ sind, die Beschreibung dessen, was vor uns war und was wir demzufolge in uns suchen, die Beschreibung dessen, was wir nicht *wissen*. Unsere Vorsicht war naiv.

Der Anlass, über eine Stückentwicklung nachzudenken, war der 20. Jahrestag des sogenannten Mauerfalls: Was kann, was soll ein Theater tun, um so eine Zahl zu begehen? Menschen in der unmittelbaren Umgebung, im Theater selbst, in Weimar über ihre Wahrnehmung dieses Jubiläums zu befragen war ein aller erster Anfang. Beim Lesen, Herumfragen, Recherchieren schien es, dass der Mauerfall ein Thema ist, das *den Westen* viel mehr interessiert als *den Osten*. Der Fokus verlagerte sich dann auf die Auseinandersetzung mit der Situation: Wo ist man eigentlich, wo, an was für einem Ort macht man Theater und wer ist man im Verhältnis zu dem, was man vorfindet? Der Plan wurde es, mit zwei Stückentwicklungen unter dem Arbeitstitel DEUTSCHE SEELE I UND II einen großen Bogen zu erzählen: Ausgehend von Weimar während der Weimarer Republik über Buchenwald bis in die Weimarer Kulturpolitik nach dem Zweiten Weltkrieg, zu Besatzungs- und DDR-Zeiten. In zwei Schritten, zwei Stückentwicklungen, zwei Abteilungen. Denn sehr schnell wurde erstens deutlich, es geht um Deutschland, nicht nur um Weimar, und zweitens, dass mindestens zwei ‚Ablieferungen‘ entstehen würden; die erste, die sich zwischen 1919 und 1945 abspielen würde, und die zweite, die die Anfänge der DDR und ihrer Krisenhaftigkeit betrachten sollte. Es schien nur konsequent, im Wissen um die Geschehnisse 1989/90 in der Zeit der Weimarer Republik einzusetzen. Der zweite Teil war für den Herbst 2009 geplant und fand mit den gleichen Spielern (Xenia Noetzelmann, Philipp Engelhardt, Florian Jahr, Philipp Oehme) plus einem weiteren (Simon Zagermann) statt. Die Entwicklung von ein paar der Figuren aus dem ersten Teil wurde nach 1945 und in der DDR weiter untersucht, andere wurden

---

<sup>18</sup> Ebd.

fallengelassen, neue dazu ‚erfunden‘. Vom ersten Teil, (K)EI(N)LAND (Uraufführung Ende April 2009), soll hier die Rede sein.

Tine Rahel Völcker, eine junge Autorin, deren Arbeitsweise es ist, sich sowohl mit der Regie, der Dramaturgie, der Ausstattung als auch mit den Schauspielern auseinander zu setzen, kam aus Berlin dazu. Sie las, verliebte sich dabei ein unglaubliches Pensum und Spektrum innerhalb kürzester Zeit ein, ventilierte das, plagte sich, schrieb, bestellte mehr, gab zu lesen, besprach Faszinationen und Schwierigkeiten, hörte zu, schrieb den Spielern ihre Rollen auf den Leib; sie mochte sich nicht nur auseinandersetzen, sie wollte einbeziehen. Die Regisseurin Nora Schlocker, Tine Rahel Völcker und die Schauspielerin Xenia Noetzelmann waren für die ersten Wochen der Recherche der Nukleus der Stückentwicklung STUDIEN ZUR DEUTSCHEN SEELE I. Die Annäherung an mögliche Themenfelder und Zeitabschnitte wurde danach mehr und mehr zur gemeinsamen Arbeit aller. Es ging um Weimar als geradezu mystischen deutschen Ort in seiner Beschwörung von ‚klassischem Erbe‘, seinem engen Geflecht von Kultur mit Politik und seiner nationalen, identitätsstiftenden Wirkung. Das Stück beginnt noch im Kaiserreich und endet in Buchenwald. Begibt man sich in die Geschichte Thüringens in der Weimarer Republik, zeigen sich fast wie von selbst etliche Parallelen zu einer Gegenwart, in der es vor allem um das Konstruieren und Beschwören nationaler Identität und nationaler Stärke geht. Auch in den 1920er Jahren wehrte sich eine Mehrheit in Deutschland gegen ein Bewusstsein von Schuld und beschwor stattdessen das Recht auf nationale Stärke.

Es war absolut erstaunlich, einzudringen in die Tatsache, dass die Wege der Menschen, die sich aus irgendeinem Grund nach Weimar begeben haben, um dort zu leben, zu arbeiten, ihre Netzwerke und Seilschaften zu knüpfen, sich immer wieder auffällig kreuzen, als Vorläufer, Nachfolger, Mitarbeiter, Anhänger, Gegner und Feinde. Selbst da, wo sich direkte Begegnungen nicht nachweisen lassen, braucht es höchstens immer noch einen anderen Namen, um die Verbindung zwischen zweien wieder herzustellen, die wiederum auf dritte und vierte verweisen – es waren Kulturkämpfer, nicht Kulturpessimisten, und das erste, was sie damals organisierten, waren die eigenen Treffpunkte als rechtsintellektueller Boheme.

Die Epoche der Weimarer Klassik erfüllte alle zeitgenössischen Sehnsüchte nach einer integralen Kultur, die man in der eigenen Gegenwart so schmerzlich vermisste. Und in dieser Sehnsucht nach einer einheitlichen, organischen, erhebenden und würdigen Kultur trafen sich Katholiken, Protestanten, Neuheiden und Freireligiöse, deren kulturelle Entwürfe immer je in anderer Akzentuierung mit der Trias Antike, Christentum und deutschem Volkstum jonglierten. Dass diese ganzheitlich ersehnte Kultur die gleiche Orientierungsleistung wie einstmal die christliche Religion vollbringen sollte, ist vielen Texten jener Zeit direkt anzumerken.<sup>19</sup>

Die Verbissenheit, mit der konservativ-nationale Kräfte ihr Weimarer Erbe verteidigten, hatte auch damit zu tun, dass sie mit der angeblich bedrohten Substanz der Nationalkultur zugleich ihren eigenen Status als privilegierte Deutungselite eben dieses Erbes verteidigten. Das Nachvollziehen unendlich vieler einzelner Biographien, die sich als wirklich ‚einzeln‘ kaum je erfassen ließen, war ein erster Schritt. Die Zusammenhänge zwischen den politischen Parteien zu verstehen ein zweiter; Zeugen der Zeit persönlich zu befragen ein nächster.

Die ersten vierzehn Tage der Proben bestanden im Wesentlichen aus Gesprächen und Auseinandersetzungen über aktuelle und historische politische Überzeugungen. Das alles grundierende Problem aller war während der gesamten Zeit: *Wie beziehe ich diese Zeit, die politischen und gesellschaftlichen Debatten, Fragen und Widersprüche, die Dilemmata der Menschen, über die ich lese, auf mich selbst als jemanden, der heute lebt, der nicht weiß, nicht dabei war? An der Frage Wie würde ich entscheiden, was würde ich gedacht, getan, gefühlt haben?* entzündeten sich die heftigsten der Streitereien.

Um sprachlich dies überbordende historische Material bearbeiten zu können, habe ich nach einer Fläche gesucht, auf der die Auseinandersetzung mit diesem riesigen Thema ‚Deutsche Seele‘ stattfinden kann, und die mir die Möglichkeit eigener Deutungsversuche und Provokation eröffnet. Eine Fläche, die einerseits dieses Riesending zu fassen vermag – also einengt – gleichzeitig aber ein Verweissystem und einen Kontext eröffnet zu früheren und späteren Phänomenen deutscher Kulturgeschichte und einen freien Umgang damit gestattet. Warum und wie auch immer – bin ich im Zuge dieser Arbeit also auf die Nibelungensage gestoßen, wo es interessante Parallelen gibt oder Reibungspunkte zum Beispiel zwischen Becher und Siegfried (der Anti-Held, der in tausend widersprüchliche Regungen zerrissene Becher, der an sich den Anspruch eines deutschen Heldenlebens stellt, einer Einheit und Klarheit und Stärke – Siegfried. Und auch Bechers ständiger Begleiter: der Tod, den Becher immer wieder herausfordert, bis er sich selbst beinahe unbesiegbar und unsterblich glaubt). Oder zwischen der Anarchistin und Brunhild (die wild und unbezähmt und eigengesetzlich auf ihrer dunklen Insel haust – und nur mittels eines Tricks von den Männern in deren Welt und Herrschaftssystem entführt werden kann).<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Völcker, Tine Rahel: Notizen während des Produktionsprozesses 2009, unveröffentlicht.

<sup>20</sup> Ebd.

Für Tine Rahel Völcker entstanden im Laufe ihrer eigenen und der Auseinandersetzungen in der Gruppe ‚Anti-Figuren‘. Die Recherchen führten unweigerlich zu historischen Vorbildern, die in Figuren verwandelt – zum Teil biographisch, zum Teil zusammengeschmolzen aus Lebensgeschichten mehrerer Menschen – exemplarisch für bestimmte Vorgänge und Haltungen stehen. Völcker beschreibt das selbst so:

Diese Figuren, oder Anti-Figuren, drehen sich zwar alle um ein Feld und um ähnliche Fragen, sind jedoch im gegenwärtigen Stadium nicht in eine gemeinsame geschlossene Stückhandlung zu verweben. Und ich möchte ihnen auch nicht den Zwang dazu auferlegen. Wenn das geschieht – in Ordnung. Wenn sie aber nur vereinzelt aufeinander treffen – ebenfalls in Ordnung. Im Zentrum meines Interesses bei der Vorbereitung stand und steht nicht das Konstruieren einer dramatischen Handlung (Story), sondern eben das Untersuchen der Lebens- und Gedankenwelten dieser – zumeist – Kulturmenschen und Künstler, im Weimar (und Thüringen) der Weimarer Republik und weiter der Nazizeit.<sup>21</sup>

Es sollten der Kontext der handelnden Figuren, ihre Verstrickungen aufgezeigt und die Hintergründe skizziert werden, wie sie zu ihren Haltungen, ihren Handlungen kamen. Anti-Figuren, die, soweit man das überhaupt überschauen kann, allesamt meinten, ‚das Richtige‘ zu verfolgen. Figuren, die einem dabei immer wieder außerordentlich unsympathisch oder zumindest unangenehm sind – wovor man aber nicht weglaufen soll und sich in nette, liebenswürdige Identifikationsfiguren flüchten, weswegen also vorbeugend die Figuren von Anfang an Anti-Figuren genannt wurden. Es sollte versucht werden, das Handeln und die Überzeugungen der Figuren nüchtern zu betrachten, sich dazu in alle Logik hineinzubegeben, das Schwärmerische – auch – in seiner Entstehungsgeschichte und von seinen Ursprüngen her (soweit die einsehbar sind) zu beachten, um vielleicht besser die Zusammenhänge zu erkennen, in denen die Figuren stehen – und letztlich eine Auseinandersetzung über die Zusammenhänge, in denen man gegenwärtig steht (und arbeitet) zu erreichen.

---

<sup>21</sup> Ebd. Auf die Frage des Journalisten Fritz von Klinggräff nach der Arbeit mit historischen Figuren, nach der Notwendigkeit eines Johannes R. Becher, antwortet Tine Rahel Völcker: „Ich weiß es nicht, ich weiß nicht, warum nicht. Es ist zwar billig, andere zu zitieren, wenn einem selber nichts Rechtes einfällt, aber Heiner Müller hat gesagt, warum soll ich meine Zeit damit verschwenden, mir selber Geschichten auszudenken oder mir Figuren auszudenken, wenn man in der Geschichte alles schon vorfindet. Es ist nun mal da, das Geschichtsmaterial, und ich finde, man darf es in der Kunst, auf dem Theater auch als Material begreifen und benutzen, und das ist besonders für uns so, die wir halt Nachgeborene sind und uns zum Teil auch noch nicht mit dieser Zeit beschäftigt haben. Man muss sich die Historie erst mal anarbeiten, um sich an ihr abarbeiten zu können, und dabei ist einfach Becher eine unglaublich dankbare Figur.“ (Tine Rahel Völcker und Nora Schlocker im Interview mit Fritz von Klinggräff und Ronald Hirte, in: „Die Jahre weiß man nicht... Geschichte auf Radio Lotte“, Radio Lotte Weimar vom 17. September 2009).

Deshalb „Studie“. Dass es sich bei den Texten um Bühnentexte handelt, also *Studie* eine Studie für die Bühne meinte, steht außer Frage.

Ein schwieriger Balanceakt für die Spieler war es, nicht mit Figurenteilen ‚tatsächlicher‘ Menschen (zum Beispiel Johannes R. Becher, Elfriede Lohse-Wächtler, Hans Severus Ziegler, Hans Wahl) zu verschmelzen, sie sich einerseits nicht einfach zu eigen zu machen und andererseits den Kern ihrer Auseinandersetzung mit diesen Figuren *in sich selbst* nicht aus den Augen zu verlieren. Die Frage aller Fragen dabei: Wie spricht man einen Text, ohne ihn restlos in faulem Theaterzauber zu ‚verkörpern‘, wie sagt man ihn denkend, wie so, dass der Zauber der Verwandlung passiert, aber nicht zur Illusion verkommt? Wie gestaltet man die Sichtbeziehung zum Publikum so, das weder Angst und Unbehagen auf beiden Seiten die Folge sind, wie sucht man gemeinsam, ohne kuschelig zu werden oder thesenhaft von der Kanzel zu ‚predigen‘, oder, von etwas weiter weg formuliert: Wie ist Haltung beziehen noch möglich, wo Positionierung noch nötig? Eine wichtige Rolle innerhalb dieser Arbeit hat Musik gespielt: Die Lieder dieser Jahre, Musik, die alle kennen, Musik, die heute wie damals ‚Lebensgefühle‘ verkörpert hat, die eine Figur unterstützen oder konterkarieren kann, immer wieder die Auseinandersetzung darüber, zu welcher Musik (‚staatstragende‘ Hymnen, Choräle, Lieder, ‚subversive‘ Songs) man sich heute wie ins Verhältnis setzt. Es war dann Live-Musik, die eingesetzt wurde, Improvisationen über ein Schubert-Lied als A-cappella, Popsongs, die von zwei Spielern, die sich auf der Gitarre selbst begleiteten, gesungen wurden. Eine andere Art der Subversion, nicht mehr die Songs selbst, sondern die Möglichkeit, sich als Spieler durch das Singen und Spielen gleichzeitig innerhalb und außerhalb einer Figur als nicht ohne Rest aufgehend in der Gemeinschaft des Abends, sie aber nicht verlassend, zu situieren.

So früh wie möglich wurde auch die Ausstatterin Jessica Rockstroh in die gesamten Überlegungen einbezogen, um eine Idee darüber zu entwickeln, auf welchem (Bühnen-) Boden denn diese Anti-Figuren stehen und auf welche Weise sie sich auf die Zuschauer beziehen; darüber, wie ein Raum kriert werden kann, der von der gesamten Klaustrophobie genauso spricht, wie von der Ausgeschlossenheit, der inneren Vereinzelung eines jeden auf dem Weg zur Stromlinienform oder dem Dagegen. Es sollte erreicht werden, dass den Zuschauern die Entscheidung, sich einzulassen oder ‚außen vor‘ zu bleiben nicht abgenommen und außerdem sichtbar

wurde. Jessica Rockstroh und Nora Schlocker haben zusammen einen Raum gebaut, der auf der Seite der Spieler mehr als zwei Drittel der gesamten Fläche einnimmt: eine schwer begehbare, schiefe, nach rechts hinten oben ansteigende Ebene, welche die Zuschauer auf Armeslänge von den Spielern entfernt ganz an den Rand der unteren Seite drängt und ihnen auf der Längsseite der Fläche nur drei Sitzreihen zur Verfügung stellt. Das hat eine große Nähe und eine sehr direkte Sicht und Rück-Sicht zur Folge. Als Zuschauer sieht, hört und riecht man, es stellt sich eine Art öffentlicher Intimität her, die, wenn es gelingt, eine fast physische Spannung zwischen Bühne und Zuschauerraum erzeugt. Die gesamte Bühnenoberfläche wurde mit schwerem Papier beklebt, welches im Laufe der Inszenierung aufgerissen wurde, um auch den Raum des Unterbaus, den *Kellers* Spielfläche zu nutzen. In Neonfarben waren die Seitenwände großflächig mit schwarz-roten Bäumen, mit *Wald* bemalt – für die Szene sowohl ein Hinweis auf die überherrschende Naturthematik, deren Übermalung durch *Kultur* als auch auf ein Dickicht. Kleinere Requisiten wurden entweder deutlich sichtbar auf die Spielfläche geklebt oder aus dem Unterbau mit nach oben gebracht. Die Beleuchtung war aufgrund der vielen verschiedenen, aber oft gleichzeitig auf engem Raum stattfindenden, manchmal ineinandergeschnittenen Situationen kompliziert und ausgetüfelt, aber niemals dunkel, auch nicht in den Reihen der Zuschauer.

Lange wurde während der Proben mit den Kostümen experimentiert. Es wurde mit der Möglichkeit *nah an der dargestellten Zeit* genauso gespielt wie mit der Idee *nah an der Zeit der Darstellung*, nah an verzweifelter Individualisierung oder an Uniformierung und damit, wie der Vorgang der Verwandlung von einer Figur in die andere auch über die Kostüme zu zeigen sein könnte. Wie können die Spieler welche Sachen durch die Vorstellung tragen, wenn die Spielweise so direkt ist, und wie kann ein Kostüm die Idee von *Zeigen* und *Verkörpern* unterstützen? Fertig war die Bühnenfassung des Stückes erst eine Woche vor der Premiere, bis dahin wurde immer weiter zugefügt, gekürzt, geändert, was dazu geführt hat, dass die Proben sich im Wesentlichen jeweils in mehrere Teile gegliedert haben, sehr lang in Einzelproben, Gruppenauseinandersetzungen und Gespräche. Dass die einzelnen Teile erst sehr spät zusammengefügt wurden, hatte sehr viel mit dieser Probenstruktur zu tun.

Unsere Vorsicht war naiv. Das Naive als Natürliches ist mit dem Wirklichen verschwistert. Das Wirkliche ohne sittlichen Bezug nennen wir gemein. Das *wir* gibt es nicht mehr, es ist den sentimentalischen Menschen „uneinig mit uns selbst und unglücklich in unsern Erfahrungen von Menschheit“<sup>22</sup> verschlossen. Die Vorsicht gibt es noch und sie äußert sich als Versuch, eine im Sinne der Naivität moralische Perspektive einzunehmen, die sich keiner Erfahrung entzieht, der Erfahrung keine Wirklichkeit voraus hat und darum Wege durch deutsche Wirklichkeiten andeuten und die nötige Verdichtung der Figuren und Geschichten als starke Komplexitätserweiterung zeichnen kann. Eine detaillierte Erforschung der Zusammenhänge mit dem Fokus auf dem Probenprozess, der im Kern darin bestand, die dynamische Beziehung zwischen Autorin, Regisseurin, Schauspielerinnen und Schauspielern, Dramaturgin und Bühnenbildnerin herzustellen, ohne Hierarchien mehr als Gebühr aufzubauen, mit einem Vorrang für das Erfahrungsexperiment, den Ermöglichungsraum, das war das Vorhaben. Über eine solche Methode bemerkt der Ethnologe Victor Turner aufgrund seiner Erfahrungen mit Richard Schechner:

Diese Art des Schauspielens unterscheidet sich von jener, die sich auf überragende professionelle Techniken verlässt, um nahezu jede westliche Rolle mit Ähnlichkeit nachzuahmen. Schechner zielt also eher auf *poiesis* als auf *mimesis*: auf das Machen, nicht auf das Vortäuschen. Die Rolle wächst mit dem Schauspieler, sie wird wahrhaft ‚geschaffen‘ im Prozess der Proben, der zuweilen schmerzhaft Augenblicke der Selbstenthüllung mit sich bringt.<sup>23</sup>

Es ist eine gute Methode, um unvertrautes (oder allzu vertrautes) Material zu handhaben, es sich anzueignen. Diese Fähigkeit, Ereignisse, Wirklichkeitsstücke, Gesten, Vorkommnisse, Kontingenzen und Umgestaltungen in folgende Proben zu integrieren, zu übernehmen oder kurzerhand zu streichen, macht Tiefe, Reflexivität und Ambiguität aus. Indem durch die Darstellungen etwas über das Dargestellte gelernt und das Gelernte wieder dargestellt wurde, indem sich fast unzeitgemäß und kommuneartig – samt intensiver Lektüre im kleinen Kreis und regelrechten Exkursionen – in das Projektmaterial vergraben wurde, um dem Begriff der Seele und seiner Bedeutung auf die Spur zu kommen, und indem das Skript während des Probenprozesses ‚erfunden‘ wurde, war es möglich, die persönlichen Haltungen aller

---

<sup>22</sup> Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung, Frankfurt a. M. 1994, S. 87 f.

<sup>23</sup> Turner, Victor: „Dramatisches Ritual – Rituelles Drama. Performative und reflexive Ethnologie“, in: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2002, S. 193 – 209, hier S. 198.

Akteure in der Gruppe, deren Blicke auf das Geschehen im 20. Jahrhundert szenisch festzuhalten.

Und zur Folge hatte dieses Vorgehen auch, dass oft genug nicht passive Rezipienten im Zuschauerraum saßen, sondern eher Teilnehmer an und in Geschichte, die zur Selbstbeunruhigung, zum Sich-Rühren – auch durch (noch) Berührt-Werden im Theater – bereit waren. Dass (K)EI(N)LAND so ergreifen, nahegehen und verwunden kann, resultiert nicht in der Versicherung einer Gegenwart durch ihren Rückbezug auf Vergangenheit als einen Abstandsbeweis, verhandelt (K)EI(N)LAND doch weder eine arglose Freude an Weimars Kultur einerseits und ein gutmenschliches Entsetzen über Buchenwalds Barbarei andererseits, noch einen platten Vergleich gegenwärtiger Krisensymptome mit denen der Weimarer Republik. Vielmehr erfolgt anhand der Transformationsgeschichten der Anti-Figuren eine Darstellung, welche die eigenartig dichte Verflechtung von Kultur und ‚Barbarei‘ in Weimar veranschaulicht und dabei eben auch Buchenwald als eine aus nationalsozialistischer Perspektive avantgardistische, biopolitisch-kulturelle Notwendigkeit, als ein Mittel der Kulturpflege durch Ausgrenzung aller als kulturfeindlich definierten Menschen vergegenwärtigt. Es geht in (K)EI(N)LAND eben nicht mehr um die dünne Metapher vom „janusköpfigen Weimar“, nicht mehr um dieses entlastungsbietende, ahistorisch vereinfachende Denken von Klassik hier und Stacheldraht dort. Für diesen Text und dieses Schauspiel ist die Katastrophe, welche den Sinn von Weimar umzukehren scheint, als Gesellschaftsverbrechen längst erkannt und Prämisse. Oder in Bezug auf Adornos destabilisierten Zivilisationsbegriff formuliert: Das Begriffspaar *Zivilisation* und *Barbarei* ist unbrauchbar für Text und Stück und keine hinreichende Kategorie, um die Katastrophe angemessen denken zu können.



Fotos: Jessica Rockstroh



Fotos: Jessica Rockstroh

---

## Referenzen

- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1966.
- Adorno, Theodor W.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1955.
- Adorno, Theodor W.: *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt a. M. 1969.
- Derrida, Jacques: „Einzigartigkeit, Verjährung und Vergebbarkeit“, in: Bankier, David (Hg.): *Fragen zum Holocaust. Interviews mit prominenten Forschern und Denkern*, Göttingen 2006.
- Derrida, Jacques: *Feuer und Asche*, Berlin 1988.
- Derrida, Jacques: *Gesetzeskraft. Der „mystische Grund der Autorität“*, Frankfurt a. M. 1991.
- Heidegger, Martin: *Über den Humanismus*, Frankfurt a. M. 2000.
- Krankenhagen, Stefan: *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln 2001.
- Lyotard, Jean-François: *Der Widerstreit*, München 1987.
- Lyotard: „Streitgespräche, oder: Sätze bilden ‚nach Auschwitz‘“, in: Weber, Elisabeth/Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*, Wien 1997, S. S. 18-50.
- Nancy, Jean-Luc: „Ein Hauch/Un Souffle“, in: Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd (Hg.): *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte – Philosophie – Literatur – Kunst*, München 1996, S. 122-129. (Aktualisiert am 10.02.2025 – Hg vervollständigt)
- Schiller, Friedrich: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Frankfurt a. M. 1994.
- Tholen: „Anamnesen des Undarstellbaren. Zum Widerstreit um das Vergessen(e)“, in: Weber/Tholen (Hg.): *Das Vergessen(e)*, S. 225-238.
- Tine Rahel Völcker und Nora Schlocker im Interview mit Fritz von Klinggräff und Ronald Hirte, in: „Die Jahre weiß man nicht... Geschichte auf Radio Lotte“, Radio Lotte Weimar vom 17. September 2009).

- Turner, Victor: „Dramatisches Ritual – Rituelles Drama. Performative und reflexive Ethnologie“, in: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, S. 193 – 209.
- Völcker, Tine Rahel: *Notizen während des Produktionsprozesses 2009*, unveröffentlicht.

Hirte, Ronald/Winnacker, Susanne: „Die Katastrophe als Prämisse. Über Darstellen ‚nach Auschwitz‘ anlässlich der STUDIEN ZUR DEUTSCHEN SEELE“, in: Nikolaus Müller-Schöll und Studierende des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft (Hg.): *Darstellen ‚nach Auschwitz‘* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2010 / Vol. 4 / Ausg. 1), S. 65-85, DOI 10.21248/thewis.4.2010.56.