

Intermedium Theater

2004 / Vol. 1 / Ausgabe 1

Impressum

Herausgeber:
Günther Heeg

Redaktion:
Günther Heeg

Editierter Version 2025

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

Verantwortlich i.S.d.P-R. für die aktuelle Ausgabe:
Günther Heeg

Inhaltsverzeichnis

POLITIK DER SCHAM. ZU JEAN RACINES „PHÄDRA“ UND HEINER MÜLLERS „FRIEDRICH VON PREUSSEN“	3
SEBASTIAN KIRSCH	
DIE WELT ALS BILD UND VORSTELLUNG: WAGNERS BAYREUTH UND RING IN STUTTGART 2000... ..	21
ALEXANDER JACKOB & KATI RÖTTGER	
„MITTEILBARKEIT“ UND „EXPONIERUNG“ - ZU WALTER BENJAMINS AUFFASSUNG DES „MEDIUMS“	43
SAMUEL WEBER	

**Politik der Scham. Zu Jean Racines „Phädra“ und Heiner Müllers
„Friedrich von Preussen“**

Sebastian Kirsch

Es gibt zwei Interpretationen von Racines „Phädra“, eine von Roland Barthes, eine von Jean Starobinski, die das Stück unter einander entgegengesetzten Prinzipien lesen. Ist „Phädra“ für Barthes eine Tragödie des Sprechens, deutet Starobinski sie als Drama des Sehens.

Dies ist insofern bemerkenswert, als in der ideologischen Tradition unserer audiovisuell verfassten Mediendemokratien Sehen und Sprechen verklammert sind, Körperbild und Sprache sich nicht voneinander ablösen lassen.

I

Es gibt zwei Interpretationen von Racines „Phädra“, eine von Roland Barthes, eine von Jean Starobinski, die das Stück unter einander entgegengesetzten Prinzipien lesen. Ist „Phädra“ für Barthes eine Tragödie des Sprechens, deutet Starobinski sie als Drama des Sehens. Dies ist insofern bemerkenswert, als in der ideologischen Tradition unserer audiovisuell verfassten Mediendemokratien Sehen und Sprechen verklammert sind, Körperbild und Sprache sich nicht voneinander ablösen lassen. In der „Phädra“, 1677 entstanden, also vor dem Zeitalter der bürgerlichen Aufklärung, werden beide Aspekte offensichtlich noch getrennt voneinander behandelt. Es darf deshalb auf den folgenden Seiten nicht darum gehen, die beiden Interpretationen zu synthetisieren. Dies würde die historische Bewegung wiederholen.

Vielmehr sollen beide Lesarten auf eine spezifische Weise aufeinander bezogen werden. Sodann möchte ich mich dem ersten Teil von Heiner Müllers preußischem Greuelmärchen „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“ zuwenden, einem zu Unrecht fast vergessenen Stück aus dem Jahr 1979. Sehen und Sprechen, wie sie Racine in der „Phädra“ behandelt, bilden eine wichtige Folie für die Friedrich-Szenen in

Müllers Collage, so meine These. Diese Folie soll in ihren ästhetischen und politischen Implikationen kurz skizziert werden.

II

Phädra liebt Hippolytos. Hippolytos liebt Aricia. Aricia kann sich zwar auch für Hippolytos erwärmen, ist aber zugleich die Gefangene von Theseus, dem König von Athen. Als solcher ist es ihr verboten, Kinder zu zeugen, ja, sie darf sich überhaupt keinem Mann nähern. Theseus wiederum ist der Vater von Hippolytos und außerdem mit Phädra verheiratet. So fatal ist die Figurenkonstellation schon zu Beginn des Dramas. Hinzu kommen Önone, die Phädra treu ergebene Amme, und Theramenes, der Erzieher des Hippolytos.

Der König ist verschollen, gilt für tot, damit setzt das Stück ein. Suspendiert ist damit zugleich die souveräne Gewalt, die das Gelten des Gesetzes aufrechterhalten könnte. So kann die Handlung langsam in Gang kommen. Hippolytos, der eigentlich seinem Keuschheitsideal gemäß zu leben versucht, offenbart Theramenes recht verwirrt seine plötzliche Liebe zu Aricia. Lieber aber will er aufbrechen, Theseus zu suchen, als sich dem „Joch“¹. Sie trifft auf Hippolytos, kurz nachdem dieser und Aricia sich einander eher zufällig ihre Liebe entdeckt haben. Phädra wagt zunächst nicht, sich klar auszusprechen. Unter einem großen Aufgebot an Rhetorik sucht sie sich Hippolytos verschlüsselt zu offenbaren (!):

PHÄDRA Ja, mein Fürst, ich sehne mich, verzehre mich nach Theseus. Ich liebe ihn, doch nicht, wie ihn die Unterwelt gesehen hat, ... Er hatte Eure Haltung, Eure Augen, Eure Sprache, Jene edle Züchtigkeit rötete sein Gesicht.²

Hippolytos jedoch weist Phädra zurück, worauf diese zu rasen beginnt, ihm sein Schwert entreißt. Sie sucht sich zu erstechen, wird aber von Önone zurückgehalten und fortgebracht. Hippolytos beschließt zu fliehen. Im dritten Akt nun trifft die Nachricht ein, dass Theseus lebt und in Kürze zurückkehren wird. Damit droht aber auch das Gesetz wieder in Kraft gesetzt zu werden. Doch Önone ersinnt eine List, die Bestrafung Phädras zu verhindern. Sie erzählt dem heimkehrenden Theseus, Hippolytos seinerseits habe sich in Phädra

¹ Jean Racine, Phädra, Stuttgart 1995, Vers 60; ich zitiere hier und im Folgenden die wörtliche Prosaübersetzung von Wolf Steinsieck.

² Ebd., Vers 350/fn] . Sie trifft auf Hippolytos, kurz nachdem dieser und Aricia sich einander eher zufällig ihre Liebe entdeckt haben. Phädra wagt zunächst nicht, sich klar auszusprechen. Unter einem großen Aufgebot an Rhetorik sucht sie sich Hippolytos verschlüsselt zu offenbaren (!):

PHÄDRA Ja, mein Fürst, ich sehne mich, verzehre mich nach Theseus.
Ich liebe ihn, doch nicht, wie ihn die Unterwelt gesehen hat,

...

Er hatte Eure Haltung, Eure Augen, Eure Sprache,
Jene edle Züchtigkeit rötete sein Gesicht Ebd. V 634-642.

verliebt und sie zu bedrängen gewagt. Es ist dies die einzige Szene im Kontinuum der Handlung, die dem Zuschauer vorenthalten bleibt. Hier lässt das Drama eine Lücke. Nach dieser Lücke tritt der wutentbrannte Theseus auf, verbannt und verflucht Hippolytos, der aus Scham und Ekel die Wahrheit zurückhält. Zwar ahnt der König bereits kurz darauf, nach einer Unterredung mit Aricia, dass sein Urteil vielleicht übereilt war, doch es ist bereits zu spät. Hippolytos wird auf der Flucht von einem grässlichen Ungeheuer zerrissen, das Theseus mit seiner Beschwörung Neptuns selbst herbeigerufen hat. Önone stürzt sich ins Meer. Phädra jedoch vergiftet sich und gesteht Theseus sterbend den wahren Sachverhalt. Tatsächlich mag man schon dieser kurzen Inhaltsangabe entnehmen, dass mit diesem Stück, wie Barthes schreibt, „das Wesen des Sprechens selbst auf die Bühne gebracht“³ wird. „Sagen oder nicht sagen“ lautet in der Tat die Frage, die sich alle Figuren immer wieder stellen. Und das Sagen drängt hier immer auch zum Handeln, droht immer performativer Akt zu werden, der, einmal vollführt, nicht mehr zurückgenommen werden kann. Eine furchtbare Materialität wohnt dem Sprechen bei Racine inne, die es gefährlich werden lässt. Auf der anderen Seite steht die Poetik des Blickes, wie sie Starobinski für Racine geltend macht⁴. Denn ebenso entscheidend wie die Frage „Wer sagt wem was (und wann)?“ dürfte in der „Phädra“ die Frage sein „Wer sieht wen (und wo)?“. Dabei ist das Sehen nicht unschuldig, ist immer von einer gefährlichen Mehrdeutigkeit. Wesentlich schürt es das Begehren. Der reine Anblick des Körperbildes lässt Racines Figuren in wahnwitziger Liebe entbrennen. Der einzige Ausweg scheint zu sein, dass man sich den Blicken der anderen entzieht, sich in der Dunkelheit verbirgt. Aber auch, um nicht als schuldig angeschaut zu werden, gilt es, sich zu verstecken. Denn ähnlich ambivalent ist in seiner Gewalt der erkennende Blick. Mit König Theseus gibt es eine gesetzgebende Allbeobachterinstanz, die sich selbst lange verborgen hält, sogar, wie wir erfahren, auf einer Mission in die Dunkelheit des Totenreiches hinabgestiegen ist. Der Gott hingegen, von dem Phädra abstammt, ist Helios, ausgerechnet der Sonnengott. Vor seinem Blick wagt Phädra in ihrem „schändlichen“ Begehren sich nicht mehr zu zeigen und sucht die Nacht, das Dunkel, den Tod.

Sprechen und Sehen werden bei Racine zu exzessiv verwendeten Metaphern. Zahllos sind die Redewendungen in der „Phädra“, die aus ihren jeweiligen Wortfeldern hervorgehen. Eine genaue Lektüre erweist indes, dass die Bilder, die den Blick, das Sehen, die Augen

³ Roland Barthes, Phädra, in: ders., *Sur Racine*, S. 101; Artikel übersetzt von Regina Ruhl 1987 für das Programmheft der Schaubühne Berlin in der Inszenierung von Peter Stein (Premiere 25.10.1987), Berlin 1987; S. 101-108.

⁴ Vgl. dazu Jean Starobinski, *Racine und die Poetik des Blickes*, in: ders., *Das Leben der Augen*, Frankfurt a.M. 1984; S. 77-92.

betreffen, zu Beginn des Dramas am häufigsten auftauchen. Im Verlauf des Textes nimmt ihre Zahl dann stetig ab, und zum Schluss gibt es kaum noch Wendungen aus diesem Bereich. Umgekehrt nun die Textstellen, die von Wort, Sprechen und Stimme handeln. Sie finden sich zu Beginn des Stückes kaum, werden im weiteren Verlauf aber immer zahlreicher, um am Ende geradezu inflationär gebraucht zu werden. Offensichtlich durchläuft das Drama eine Gegenbewegung, die genauer zu beschreiben ist.⁵

Das Sehen ist zu Beginn maximal. Das hängt damit zusammen, dass die Blick- (und Liebes-) Verhältnisse schon am Anfang feststehen, aber noch nicht ausgesprochen sind. Phädra hat Hippolytos gesehen und ihn seitdem geliebt. Ebenso hat Hippolytos Aricia gesehen und liebt sie seitdem. Diese Blicke liegen vor dem Drama, vor seinem Text. Es sind stumme Blicke, denn sie sind unter dem überwachenden Auge des Königs getauscht worden. So tragen sie ihre Schuld schon im Moment ihres Entstehens. Die „Phädra“ setzt ein aus einer erstarrten Blickkonstellation, in der noch nichts gesprochen worden ist. Erst in dem Moment, da der König und mit ihm das Gesetz verschwinden, sogar als tot gelten, kann das Sprechen (d.h. die Handlung) seinen Lauf nehmen. Das Sehen nimmt dabei immer mehr ab, am Ende erlischt der Blick und bricht. Die letzten Worte der am Gift sterbenden Phädra lauten:

PHÄDRA ... Ich sehe nur noch wie durch eine Wolke
Sowohl den Himmel als auch den Gemahl, die meine Gegenwart entehrt,
Und der Tod, der meinen Augen das Licht raubt,
Gibt dem Tag, den sie besudelten, all seine Reinheit wieder.⁶

Die Bewegung des Sehens in der „Phädra“ lässt sich also als Bewegung vom Sehen zum Erblinden beschreiben. Kompliziert wird dieser Sachverhalt dadurch, dass das Erblinden am Schluss gleichzeitig einen potentiellen Raum öffnet, in dem wieder gesehen werden kann. Der Tag erhält durch Phädras Tod die Reinheit wieder, in der neue Blicke möglich werden. Gleichzeitig öffnen ironischerweise erst die Worte Phädras dem König die Augen. Denn er, der als personifiziertes Gesetz doch Allbeobachter sein sollte, ist in all seinen Auftritten vollkommen blind, so verblendet gar, dass er fälschlicherweise seinen Sohn verstößt und seinen Tod heraufbeschwört. Vom Akt zurück zur Potenz, so wäre also der Verlauf des Sehens in der „Phädra“ genauer zu bestimmen. Die Bewegung des Sprechens hingegen scheint umgekehrt von der Potenz zum Akt zu verlaufen. Vom Schweigen zum Sagen, zum immer reineren Sagen. In diesem Sinn hat Roland Barthes die drei Geständnisse der Phädra unterschieden.⁷ Das erste Geständnis vor Önone (I,3) ist, wie er

⁵ Diesen entscheidenden Ausgangspunkt meines Versuches verdanke ich Ulrike Haß.

⁶ Racine, *Phädra*, V 1641-1644.

⁷ Vgl. Barthes, S. 101.

schreibt, episch, aber auch narzisstisch. Phädra beichtet gleichsam vor sich selbst. Dieses Sprechen ist noch kein oder nur kaum Handeln, kein performativer Akt. Es ist allenfalls potentiell. Auf der Handlungsebene leuchtet unmittelbar ein, dass ein Geständnis gegenüber Önone niemals von der gleichen Materialität sein kann, wie das Geständnis, das Phädra am Schluss Theseus machen wird. Gespiegelt ist dieser Sachverhalt in der Beichte des Hippolytos vor seinem Erzieher Theramenes. Auch sie ist nicht performatives, höchstens potentiell. Sprechen.

Performativ würde auch dieses Geständnis erst werden, würde es gegenüber dem ausgesprochen, gegen dessen Gesetz man verstoßen hat: gegenüber Theseus.

Ihr zweites Geständnis legt Phädra vor Hippolytos selbst ab (II,5), kurz nachdem auch dieser vor Aricia seine Liebe zugegeben hat. Beider Geständnisse sind jetzt mit Sicherheit nicht mehr potentiell, doch sind sie auch noch nicht reiner Akt. Reiner Akt ist erst Phädras dritte Beichte vor Theseus (V,7). Sie ist vollkommenes Schuldbekenntnis, als solches freilich auch Anerkennung und Ausführung des Gesetzes, das mit der Abwesenheit des Königs in Frage stand. Darin liegt das eigentlich Tragische der „Phädra“, denn die Tragödie setzt, anders als das Trauerspiel, wesentlich das Gelten eines Gesetzes voraus. Roland Barthes:

Beim dritten Mal beichtet Phädra öffentlich vor dem, der durch sein bloßes Dasein die Schuld begründet hat; ihre Beichte ist buchstäblich, von allem Theaterspiel gereinigt, ihr Sprechen stimmt völlig mit der Tatsache überein, es ist Strafe: Phädra kann sterben, die Tragödie hat sich erschöpft.⁸

In der Tat sind am Schluss des Dramas Sprechen, Eröffnen und Handeln maximal. Und in dieser Konstellation sein Wort zurückzuhalten, ist ziemlich gefährlich: Hippolytos, der Theseus die Wahrheit verschweigt, nicht zum Wort findet, wird grausam zerrissen, so dass der Augenzeuge Theramenes über ihn sagt:

“THERAMENES ... Sein Körper ist bald nur eine einzige Wunde”⁹

Das Innerste nach außen gekehrt, der Körper gleichsam aufgeknackt – dieses Bild hat nicht nur eine sexuelle, gar pornographische Komponente, die im krassen Kontrast zu der Keuschheit steht, die Hippolytos nachgesagt wird und die er selbst unter allen Umständen zu leben versucht. Ebenso beschreibt es die totale Öffnung dessen, der sich kurz zuvor

⁸ Vgl. Barthes, S. 101.

⁹ Racine, *Phädra*, V 1550.

noch geweigert hatte, sein Inneres preiszugeben. Phädra erfüllt das Gesetz freiwillig, spricht, nimmt selbst das Gift, an dem sie sterben wird. Hippolytos hingegen wird mit aller Härte der exekutiven Gewalt getroffen und zum Sprechen gebracht. Dass es sich hier um einen veritablen Justizirrtum handelt, fällt da kaum ins Gewicht. Die eigentliche Schuld des Hippolytos liegt darin, vor dem Gesetz zu schweigen und es somit in Frage zu stellen.

Ich habe oben ausgeführt, wie das Sehen in der „Phädra“ zu Beginn maximal ist, Akt, der immer weiter abnimmt, am Ende minimal wird, um zum Schluss wieder reine Potenz zu sein. Das Sprechen lässt sich auffallend symmetrisch dazu beschreiben. Es ist zu Beginn Potenz, nimmt dann immer weiter zu, ist am Ende maximal, reiner Akt. Eigentlich hat man es bei der „Phädra“ mit zwei Stücken oder einem Stück in zwei Teilen zu tun. Das erste Stück behandelt vorrangig das Sehen, das zweite das Sprechen. So bekommt auch die Lücke, die das Drama lässt, Gewicht. Die Szene, die dem Zuschauer vorenthalten bleibt, ist diejenige, in der Önone dem Theseus ihre Lügengeschichte aufischt. Diese ausgesparte Szene ist wie ein Vorspiel zum eigentlichen Drama des Sprechens, danach beginnt der vierte Akt. Theseus tritt auf, und seine ersten Worte lauten:

“THESEUS Ah! Was höre ich?”¹⁰

Und ab jetzt tauchen vor allem die Bilder auf, die aus dem Wortfeld des Sprechens (und damit auch des Hörens) stammen. Was dem Drama des Sprechens vorausgeht, wird also den Blicken (und den Ohren) der Zuschauer entzogen. Umgekehrt ließe sich sagen, dass auch das, was dem Drama des Sehens vorausgeht, also vor Beginn des Stückes liegt, unseren Ohren (und unseren Augen) vorenthalten bleibt – es existiert schlicht kein Text, den Racine geschrieben hätte.

Wenn ich die ausgesparte Szene als Vorspiel zum Drama des Sprechens bezeichne, so möchte ich den gesamten dritten Akt am liebsten ein Zwischenspiel nennen, in dem die Ankunft des Königs angekündigt und vorbereitet wird und schließlich auch erfolgt. Auffällig ist, dass die Bilder des Sprechens und des Sehens sich hier einander die Waage halten. Ein Zwischenspiel ist der dritte Akt aber auch deshalb, weil ihm die wichtigste Szene des ersten Teils vorangegangen ist: das zweite Geständnis der Phädra, das Geständnis, das sie vor Hippolytos leistet. Und um diese Szene soll es im Folgenden gehen.

¹⁰ Ebd., V 1001.

III

Wenn es stimmt, dass man Sehen und Sprechen in der „Phädra“ mit zwei linearen Funktionen bezeichnen kann, das Sehen abfallend, das Sprechen aufsteigend, dann ist klar, dass die beiden Linien sich irgendwo kreuzen müssen. Es muss dies die Scharnierstelle sein, an der Sehen zum Erblinden, Schweigen zum Sprechen kippt. Dieser Kreuzungspunkt selbst markiert eine Zone der Ununterscheidbarkeit: „Sprechen oder schweigen“ bzw. „Sehen oder nichtsehen“, diese Fragen dürften hier nicht eindeutig zu beantworten sein. Das zweite Geständnis der Phädra ist, wie schon angedeutet, ein sehr eigentümliches. Phädra wagt ihre Liebe nicht direkt auszusprechen, sondern spielt Hippolytos vor, in ihm erkenne sie die von ihr so geliebten Züge des Theseus wieder. Roland Barthes schreibt dazu: „Beim zweiten Mal bindet sich Phädra magisch an Hippolytos durch ein Spiel, sie stellt ihre Liebe dar, ihr Geständnis ist dramatisch.“¹¹ Das ist das entscheidende Stichwort. Dieses zweite Geständnis erfindet offenbar das Dramatische, es wird Theater. Theater freilich, das einen klaren Standort hat: Das dramatische Spiel der Phädra ist nicht mehr potentiellles Sprechen, wie im ersten Geständnis vor Önone. Es ist aber auch noch nicht performativer Akt, wie das dritte Geständnis, das Phädra vor Theseus ablegen wird. Es ist im Dazwischen angesiedelt, zwischen Potenz und Akt. Aber das Dazwischen gilt auch auf der visuellen Ebene. Phädra verbirgt und zeigt gleichzeitig. Dieser Widerspruch hält die Szene in Bewegung, ja, sie ist nichts als Bewegung, lässt sich keinem Ruhepol zuordnen. Ohne Zweifel handelt es sich hier um jenen Kreuzungspunkt der Möglichkeiten, den es zu finden galt. Sehen und Nichtsehen, Sprechen und Schweigen, sie unterbrechen sich im Spiel der Phädra gegenseitig, stellen sich gegenseitig in Frage. Das bedeutet auch, dass sie sich nicht synthetisieren, wie es später im bürgerlichen Theater, im Hollywood-Film und den Massenmedien unserer „Gesellschaft des Spektakels“ (Guy Debord) der Fall sein wird. Die Gesten Phädras und Hippolytos' in dieser Szene sind (noch) offen. Sie bewegen sich in einem Immanenzraum, bei dem noch nicht entschieden ist, auf welche Art und Weise angeschlossen werden wird. Das macht die Szene auch zu einer Schlüsselszene für jenes gestisch-politische Theater, wie Walter Benjamin und Bertolt Brecht es Mitte der zwanziger Jahre zu erfinden beginnen und das in seiner theoretischen Weiterführung heute mit Namen wie Giorgio Agamben oder Jacques Derrida verknüpft ist. Es ist ein Theater, in dem die Notwendigkeit der Entscheidung und ihre grundsätzliche Unmöglichkeit gleichzeitig hervortreten, in dem die Haltlosigkeit jeder Entscheidung oder Gründung offenbar wird. Ein Theater, in dem das Politische sich eben nicht in der Proklamation klarer politischer

¹¹ Barthes, S. 101.

Entscheidungen manifestiert, sondern im Gegenteil, in Aufschub, Verzug und Unterbrechung eben jener klaren, pragmatischen Linien entsteht. Als solches schärft es, wie Hans-Thies Lehmann schreibt, „den Sinn für die Ausnahme. Nicht für die bessere politische Regel, nicht für die angeblich oder auch wirklich bessere Moralität, nicht für das beste aller möglichen Gesetze. Sondern den Blick für das, was in aller Regel die Ausnahme bleibt, für das Liegengelassene, das Unaufgehobene, das, was nicht aufgeht und darum einen Anspruch darstellt: geschichtlich an die Erinnerung, gegenwärtig an die Abweichung.“¹²

Das zweite Geständnis der Phädra markiert den Moment vor dem Paradoxon der unmöglich-notwendigen Entscheidung. Alles erscheint offen, solange Phädra und Hippolytos einander umkreisen, Theater spielen.

HIPPOLYTOS Götter! Was höre ich? Herrin, vergesst Ihr,
Dass Theseus mein Vater ist und Euer Gemahl?
PHÄDRA Woraus schließt Ihr, mein Fürst, dass ich es vergesse?
Sollte ich etwa die Sorge um meine Ehre vollends verloren haben?
HIPPOLYTOS Verzeiht mir, Herrin. Ich gestehe errötend,
dass ich zu Unrecht eine unschuldige Rede verdächtigt habe.¹³

Dieses Spiel ist nichts weniger als ein harmloser Flirt. Es ist ein Spiel, in dem Tabu- und Gesetzesbruch denk- und greifbar werden. Nicht umsonst tauchen gehäuft Worte aus dem juristischen Umfeld auf („Ehre“, „gestehen“, „Unrecht“, „unschuldige Rede“, „verdächtigen“). Das Spiel greift den Kern des Gesetzes selbst an: Das Gesetz ist immer Gesetztes, als solches immer auch anders möglich. Es ist der Kontingenz unterworfen, endlich und sterblich. Diese Kontingenz sucht das Gesetz selbst zu verdecken, um universellen Anspruch zu formulieren. Darum stellt es sich selbst als natürlich dar – die juristischen Sachverhalte sind hier auch gekoppelt an Naturvorgänge („Ich gestehe errötend“). Die Figuren der „Phädra“ haben diese Ideologie einerseits verinnerlicht, wie ihre körperliche Reaktion zeigt. Andererseits rächt sich aber genau das von dieser Ideologie Ausgeschlossene. Schließlich ist es der Körper selbst, der das Gesetz in Frage stellt – sei es im unerlaubten Begehren der Protagonisten, sei es in der Sterblichkeit des Königs, der das Gesetz in seinem Anspruch auf Unsterblichkeit repräsentieren soll.

Das Spiel macht also die Grenzen jedweden Gesetzes sichtbar. In ihm taucht dasjenige

¹² Hans-Thies Lehmann, *Wie politisch ist postdramatisches Theater?*, in: ders., *Das politische Schreiben*, Berlin 2002; S. 19.

¹³ Racine, *Phädra*, V 663-668.

wieder auf, was das Gesetz ausschließt. Darin ist es revolutionär. Umso stärker muss die konterrevolutionäre Gewalt sein, die der zurückkehrende König durch seine pure körperliche Anwesenheit ausübt – so stark, dass die meisten Figuren das Ende des Stückes nicht überleben. Doch liegt, wie bereits angedeutet, das eigentlich tragische Moment der „Phädra“ in der Anerkennung des Gesetzes. Als Phädra wenig später das Spiel beendet und Hippolytos ihre Liebe entgegenschreit, weiß sie genau:

“PHÄDRA Ich liebe. Glaube nicht, daß in dem Augenblick, in dem ich dich liebe, Ich mich selber in meinen Augen als unschuldig billige”¹⁴

Dieser Moment, der das Spiel entscheidet, muss unweigerlich in die Katastrophe führen. Ein anderer Schluss wäre nur um den Preis des absoluten Gesetzesbruchs zu haben. Dieser würde zugleich ein neues Gesetz installieren, das einen in einer solchen Situation nicht schuldig spräche. Ob ein anderer allerdings auch ein besserer Schluss wäre, sei dahingestellt.

IV

Ich möchte die oben angeschnittene Theorie der Geste hier nicht weiter ausführen, da dies den gesetzten Rahmen unweigerlich sprengen würde. Stattdessen werde ich einen anderen Begriff bearbeiten, der mir zentral erscheint: den der Scham. Zuvor sei aber noch ein kurzer Hinweis auf eine Figur gegeben, deren Wichtigkeit für die „Phädra“ und ihr Theater auf der Hand liegt. Ich meine die Figur des Gespenstes. Ein Wesen, das immer zugleich ist und nicht ist, körperlos und doch einen Körper besitzt, aus einer anderen Zeit stammt und doch jetzt da ist – ohne Zweifel ist auch das Gespenst ein Grenzgänger zwischen Potenz und Akt. Es liegt nahe, dass ein Theater, wie es hier vorgestellt wird, wesentlich mit dieser Figur zu tun haben muss. Und tatsächlich findet sich in der „Phädra“ eine überaus gespenstische Figur. Es ist der König selbst, Theseus. Nicht nur wird er totgesagt und sucht doch ständig die Köpfe seiner Untergebenen he im. Mehr noch: Er hat sogar das Totenreich besucht und kehrt von dort zurück. Wie soll man ihn anders nennen als einen Wiedergänger? Phädra, zu Beginn ihrer großen Szene vor Hippolytos, erklärt:

PHÄDRA Nicht zweimal sieht man die Gestade der Toten, Herr,
Und da Theseus die finsternen Ufer gesehen hat,
Hofft Ihr vergeblich, daß ein Gott ihn Euch zurückschickt;

¹⁴ Ebd., V 673/674.

Der habgierige Acheron läßt seine Beute nicht los.¹⁵

Wer wie Theseus die Gestade der Toten dennoch zweimal sieht, ist ziemlich gruselig, keine Frage. Gespenstisch ist aber nicht nur der König. Auch das Gesetz wird in dem Moment gespenstisch, da niemand mehr vorhanden ist, der es repräsentieren könnte. Ob es noch gilt oder seine Geltung eingebüßt hat, ist schwer zu sagen. Nachdem Theseus totgesagt worden ist, glaubt Önone jedenfalls zu wissen:

“OENONE Doch dieses neue Unglück schreibt euch andere Gesetze vor. Eure Lage ändert sich und zeigt ein anderes Gesicht.”¹⁶

Phädra versucht daraufhin, sich dem Hippolytos zu nähern. Der aber sagt ihr:

HIPPOLYTOS ... Vielleicht sieht Euer Gemahl das Tageslicht noch immer;
Vielleicht schenkt der Himmel unseren Tränen seine Wiederkehr.
Neptun beschirmt ihn, und diesen schützenden Gott
Wird mein Vater nicht vergeblich anrufen.¹⁷

Wie also handeln in dieser unheimlichen Situation? Die Antwort ist das Spiel. Wenn ich oben beschrieben habe, wie das Spiel das Gesetz in Frage stellt, so gilt umgekehrt: Das Spiel wird erst in dem Moment möglich, da die gesetzesüberwachende Instanz sich entzieht. Unter der totalen Kontrolle des Königshofes gibt es kein Spiel, nur Schuld. Auf der anderen Seite kann das Spiel nur entstehen, indem es den Kontakt hält zu der gespenstischen Möglichkeit, dass der abwesende Souverän doch wieder erscheinen könnte. Dies dürfte klarmachen, warum es kaum einen besseren Ort als das Theater gibt, um die Frage der Ungleichzeitigkeit in all ihrer politischen Brisanz zu verhandeln. Der Ort des Theaters ist da, wo nicht entscheidbar ist, ob ein Gesetz noch gilt, da, wo es gespenstisch geworden ist.

V

Ich habe oben dargelegt, wie in Phädras zweitem Geständnis die Fragen nach Sehen und Sprechen nicht eindeutig zu beantworten sind. Sehen wird von Nichtsehen unterbrochen, Nichtsehen von Sehen. Sprechen unterbricht das Schweigen, Schweigen das Sprechen. Aber auch untereinander unterbrechen sich Sehen und Sprechen. Phädras erste Worte in besagter Szene lauten:

¹⁵ 15. Ebd., V 623-626.

¹⁶ 16. Ebd., V 340/341.

¹⁷ 17. Ebd., V 619-622.

“PHÄDRA zu Oenone Da ist er – alles Blut strömt mir zum Herzen. Kaum seh’ ich ihn, weiß ich nicht mehr, was ich ihm sagen will.”¹⁸

Wenn es einen Affekt gibt, in dem diese Phänomene gefasst sind, dann ist es die Scham. Wer sich schämt, der senkt den Blick und sucht ihn wieder zu heben. Und Scham ist es auch, die die Rede immer wieder stocken lässt beim Versuch, die Stimme zu erheben. Mehr noch: Die Scham lässt zur Maske greifen. Nur weil Phädra sich schämt, beginnt sie ihr Theaterspiel. Theater ist eine Geburt der Scham, seine Bewegung des Verhüllens und Zeigens beruht auf ihr. Es ist das Gegenteil der Pornographie, jenem Endprodukt der Aufklärung, das schamlos alles zu zeigen vorgibt. (Wobei das Andere der Scham die Erotik ist, die der Pornographie ebenso diametral entgegensteht.) Nicht nur in der „Phädra“ ist dies überdeutlich. Eine parallele Urszene des Theaters, darauf hat Hans-Thies Lehmann hingewiesen¹⁹, findet sich im alten Testament. Adam und Eva haben vom Apfel der Erkenntnis gegessen. „Da wurden ihnen beiden die Augen aufgetan, und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren“. Über ihre Nacktheit schämen sie sich. Sie schneiden sich primitive Kostüme, „flochten Feigenblätter zusammen und machten sich Schurze“²⁰. Wenig später taucht der Souverän Gott auf, der vorher abwesend war (auch er ein Gespenst, das größte Gespenst vermutlich). Die beiden können ihm nicht mehr in die Augen sehen. Sie suchen sich seinem Blick zu entziehen, verstecken sich „vor dem Angesicht des Herrn unter den Bäumen im Garten“²¹. Doch vergeblich. Es kommt zu jener Gerichtsszene, die an den gestischen Slapstick Chaplins gemahnt. Gott beschuldigt Adam, Adam beschuldigt Eva, Eva die Schlange.

Es ist aufschlussreich, dass Gott schon die bloße Scham abstrafft. Und in der „Phädra“ ist es die Scham, welche die Möglichkeit des absoluten Gesetzesbruchs erst in greifbare Nähe rückt. Offenbar wohnt ihr ein rebellisches Potential inne, das in ihrer Zweideutigkeit, ihrer Struktur der ständigen Unterbrechung liegt. Die Scham drückt sich, schiebt auf, zweifelt, kommt zu keinem Ergebnis. Dies alles macht sie zur Gefahr für die Macht. Gleich ob sie kapitalistisch oder despotisch, lokal gestreut oder zentralistisch organisiert ist – alle Macht drängt auf brutale Eindeutigkeit. Immer arbeitet sie auf die Auslöschung der Scham hin, auf die Vernichtung ihrer Mehrdeutigkeit, ihrer Vorsicht. Es liegt auf der Hand, dass hier die

¹⁸ 18. Ebd., V 581/582.

¹⁹ Vgl. hierzu Hans-Thies Lehmann, *Das Welttheater der Scham*; S. 41 in: ders., *Das politische Schreiben*; S. 39-58.

²⁰ 1. Mose 3,7

²¹ 1. Mose 3,8

Frage der medialen Darstellung ins Spiel kommt. Die Synthese von Sehen und Sprechen, gekoppelt mit einem ständigen Bewegungsfluss beider, der keine Unterbrechung zulässt – so sieht das mediale Dispositiv aus, das die Scham unmöglich machen will. Es ist nicht schwer zu erraten, dass es sich hier um jene verschmelzende Hollywoodästhetik handelt, die im Theater des Bürgertums ihren Ausgang nimmt und heute im schamlosen Dauergeplapper der Massenmedien ihren Triumph feiert. In dieser Situation bekommt die Scham umso subversiveren Charakter. Dies ist nichts weniger als esoterisch. 1843, in einer Hochphase der bürgerlichen Ideologie, schrieb Karl Marx:

„Der Prunkmantel des Liberalismus ist gefallen und der widerwärtigste Despotismus steht in seiner ganzen Nacktheit vor der Welt Augen. Das ist auch eine Offenbarung, wenngleich eine umgekehrte. Es ist eine Wahrheit, die uns zum wenigsten die Hohlheit unseres Patriotismus, die Unnatur unseres Staatswesens kennen und unser Angesicht verhüllen lehrt. Sie sehen mich lächelnd an und fragen, was ist damit gewonnen? Aus Scham macht man keine Revolution. Ich antworte: die Scham ist schon eine Revolution; sie ist wirklich der Sieg der französischen Revolution über den deutschen Patriotismus, durch den sie 1813 besiegt wurde. Scham ist eine Art Zorn, der in sich gekehrte. Und wenn eine ganze Nation sich wirklich schämte, so wäre sie der Löwe, der sich zum Sprunge in sich zurückzieht.“²²

VI

Die Analyse der „Phädra“ erweist, warum es für ein politisches Theater fruchtbar sein muss, an jenen Ästhetiken archäologische Arbeit zu verrichten, die vor dem bürgerlichen Zeitalter liegen. Indes ist dies eine Bewegung, die auf dem Theater spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingesetzt hat. Walter Benjamin und Bertolt Brecht etwa haben sich bemüht, in einer ganz bestimmten Lesart des Barock ein anderes politisches Theater zu erfinden. Es sind diese Versuche, an die Heiner Müller später angeschlossen hat. Freilich sind diese Ansätze marginal geblieben, den Massenmedien gegenüber ohnehin von verschwindend geringer Kraft. Auf den Bühnen der Stadttheater aber sind sie inzwischen meist zur Unkenntlichkeit verflacht oder im Zuge eines neuen Realismus ganz verschwunden. Auf den Spielplänen taucht auch „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“ nicht mehr auf²³, ein Stück, das in neun Szenen das frühe Bürgertum und die Katastrophe des aufgeklärt absolutistischen Preußenstaates behandelt. Offenbar liegt hier ein Ausgangspunkt unserer heutigen Staatsgebilde und ihrer medialen Selbstdarstellung. Im zweiten Teil des abschließenden Lessing-Tryptichons jedenfalls trifft Lessing auf einem Autofriedhof in Dakota den letzten Präsidenten der USA. Dieser ist ein

²² Zit. nach Agamben, Giorgio, *In diesem Exil. Italienisches Tagebuch 1992-1994*; Anmerkung 78 (S. 123), vollständiges Zitat im Anhang; S. 140; in: ders., *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*; Freiburg/Berlin 2001; S. 115-132.

²³ Immerhin gibt es im Müller-Jahr 2004 zwei Neuinszenierungen, eine am Berliner Ensemble, die andere am Staatsschauspiel Dresden.

Roboter ohne Gesicht, der auf dem elektrischen Stuhl stirbt, während Nathans Ringparabel und Texte aus Emilia Galotti rezitiert werden. Hier soll es nur um die ersten Szenen von Müllers Stück gehen. Sie beschäftigen sich auf grotesk-brutale Weise mit der Entwicklung des jungen Friedrich zu jenem Friedrich II., der synonym geworden ist für das frühe Preußen.

Alle Macht drängt auf die Auslöschung der Scham. So habe ich oben geschrieben und dies unter anderem mit der Zweideutigkeit der Scham begründet, die dem brutalen Pragmatismus der Macht entgegensteht. Umso schlimmer muss es für einen König sein, der als Soldatenkönig bekannt ist und der brutale Späße liebt, wenn sein Sohn, der den Staat einmal übernehmen soll, sich als verschämtes Bürschchen präsentiert, Theater spielt und sogar latent homosexuelles Interesse an seinem Freund Katte zeigt, also auch die Eindeutigkeit binärer Geschlechterverhältnisse in Frage stellt. Im ersten Teil der zweiten Szene, von Müller „Preußische Spiele“ überschrieben, spielen der junge Friedrich, seine Schwester Wilhelmine und eben jener Leutnant Katte miteinander. Es ist kein harmloses Spiel: Man spielt Blindekuh. Müller:

Während Katte mit verbundenen Augen herumtappt, tauschen Friedrich und Wilhelmine die Kleidung... Manchmal wird aus der Berührung ein Streicheln, aus dem Wegdrängen eine Umarmung. Katte gerät an Friedrich, hält ihn, tastet seine (Wilhelmines) Kleider ab, die Perücke, Stirn Augen Mund.

KATTE unsicher: Wilhelmine.

Friedrich steht bewegungslos, nur seine Hände zucken. Als er nach Katte greift, ruft

WILHELMINE Falsch, falsch, falsch. Ich bin hier. *Läuft von hinten an Katte heran, nimmt ihm, indem sie sich schwer an ihn lehnt, die Binde von den Augen.*²⁴

Androgynie, Mehrdeutigkeit, Erotik kennzeichnen das erste dieser preußischen Spiele. Es ist nach dem bereits Gesagten nicht schwer zu erkennen, dass auch hier der Ausgang die Scham ist. Das Blindekuhspiel läuft über Augen und Stimme bzw. über das Unterbrechen des Sehens und Sprechens. Das zweite Spiel der Kinder jedoch lässt an Deutlichkeit nichts mehr zu wünschen übrig. Friedrich und Katte spielen „Phädra“, ausgerechnet jene zweite Verständnisszene, um die es hier so ausführlich ging. Und dies, so meine These, ist ein Kern des Stückes. Durch den Rückbezug auf jene Szene stellt Müller die Scham und die Utopie einer anderen Ästhetik vor, die im Kampf mit bürgerlicher Aufklärung und dem ihr verbündeten preußischen Souveränitätsdenken unterliegt.

Friedrich ist Phädra, Katte Hippolytos. Keineswegs aber endet das Stück diesmal tragisch.

²⁴ Heiner Müller, *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*, S. 14; in: ders., *Herzstück*, Berlin 1983, S. 9-40.

Im Gegenteil: Friedrich-Phädra entreißt Katte-Hippolytos zwar das Schwert, doch nicht, um sich selbst zu bedrohen. Vielmehr richtet er/sie es gegen den gesetzgebenden Vaterkönig, der ausgerechnet von Wilhelmine gespielt wird, und zwar nicht als Theseus, sondern gleich als Friedrich Wilhelm. Die Szene kulminiert im Vater- und Königsmord.

Wilhelmine kommt aus ihrer Ecke, eine rohe Friedrich-Wilhelm-Maske vor dem Gesicht, in Gang und Haltung ihres königlichen Vaters und prügelt mit einem Stock auf Friedrich und Katte ein. Friedrich und Katte binden sie mit Fetzen ihrer (Friedrichs) Kleidung an einen Stuhl. Friedrich setzt ihr Kattes Degen zwischen die entblößten Brüste.
FRIEDRICH Stirb, mon cher Papa!²⁵

Dass solche königs- und vatermörderischen Spiele hochgefährlich sind für die Macht, ist klar. Dementsprechend behandelt Friedrich Wilhelm seinen Sohn.

FRIEDRICH WILHELM *Räsoniert* Er. Ich werd Ihm das Arschficken austreiben und das Französischparlieren. Halt er sich grade. Ich will einen Mann aus ihm machen und einen König. Und wenn ich Ihm alle Knochen im Leib zerbrechen muss dazu.²⁶

Der beste Angriffspunkt aber, um aus dem weichlichen Prinzen einen Mann und König zu machen, ist die Scham. Friedrich soll schamlos werden. Immer geht es darum, ihm entweder das Sehen oder das Sprechen zu verbieten, es zu erzwingen oder beide Vorgänge zu synthetisieren. Dass sie sich gegenseitig unterbrechen oder offene Geste bleiben, sucht Friedrich Wilhelm unter allen Umständen zu vermeiden. Diesen Sachverhalt teilt seine Erziehung mit der Mitleids- und Einfühlungsdramaturgie Lessings, die den Grund gelegt hat für die heutige Hollywood-Ästhetik. Dies beginnt in der ersten, der Gundling-Szene. Der historische Gundling war einer jener Gelehrter, die an seinen Hof zu holen und dort zu Tode zu quälen ein Lieblingssport Friedrich Wilhelms war. Gundling, so der Historiker Werner Hegemann,

wurde vom König zum Oberzeremonienmeister, zum Freiherrn, zum königlichen Kammerherrn und Hofnarren gemacht und unter unbeschreiblichen Misshandlungen der menschlichen Würde entkleidet. Der König ließ ihn in einem Fass begraben, auf das er schrieb: Hier liegt in seiner Haut, / Halb Schwein, halb Mensch, ein Wunderding.²⁷

In besagter Müller-Szene wird Gundling von Friedrich Wilhelms Offizieren brutal gedemütigt. Der Monarch selbst sieht sich das Schauspiel zusammen mit seinem Sohn an, dieser soll

²⁵ Ebd., S. 15.

²⁶ Ebd.

²⁷ Werner Hegemann, *Das steinerne Berlin*, Berlin 1930/1963, S. 108 ff.; hier zitiert nach dem Anhang in Müllers *Herzstück*; S. 112-117.

schließlich lernen, „was von den Gelehrten zu halten“²⁸. Die Offiziere überziehen Gundling mit Zoten. Müllers Regieanweisung:

“Friedrich Wilhelm hält Friedrich die Ohren zu.”²⁹

Gundling, noch widerspenstig und darauf aus, sich dem Kasinohumor der Offiziere anzubiedern, will seine Männerehre retten. Er packt seinen Penis aus. Die Regieanweisung:

“Friedrich Wilhelm hält Friedrich die Augen zu.”³⁰

Weder Sehen noch Sprechen dürfen sich hier je zwischen Potenz und Akt bewegen. Stattdessen wird eines der beiden Prinzipien auf null gebracht, das andere maximiert.³¹ Die andere Möglichkeit der preußischen Erziehung ist ihre Synthese. Sehen und Sprechen, beide als voller Akt, verbinden sich. Die Szene endet, indem die Offiziere auf den am Boden röchelnden Gundling pinkeln. Friedrich soll teilnehmen am Pissvergnügen, auch dies ist schließlich eine wichtige Lektion in Macht. Der aber schämt sich.

“FRIEDRICH Ich kann nicht, Papa.”³²

Zur Strafe wird er degradiert, die Epauletten werden ihm abgerissen. Friedrich weint. Die Offiziere aber deuten seine Tränen um:

“OFFIZIER Haha. Er pißt aus den Augen.”³³

Brutaler lässt sich die Synthese von Sehen und Sprechen (das hier als performativer Akt Handlung ist) nicht ausdrücken. In diesem Stil setzt sich die Erziehung des Prinzen fort. Im zweiten Teil der Szene „Preußische Spiele“ lässt Friedrich Wilhelm Katte, den gefährlichen Freund seines Sohnes, erschießen. Friedrich wird mit Augenbinde zum Hinrichtungsplatz geführt, Katte ohne. Friedrich, noch immer nicht vollständig gebrochen, sagt unter seiner Binde zu Katte:

²⁸ Müller, *Leben Gundlings...*, S. 12.

²⁹ Ebd. S. 11.

³⁰ Ebd. S. 11.

³¹ Dies entspricht auch der Trennung von Oper und Schaubühne.

³² Müller, *Leben Gundlings...*, S. 13.

³³ Ebd.

“FRIEDRICH Ich sehe dich.”³⁴

Friedrich wird die Binde abgenommen, Katte als Delinquent bekommt die Augen verbunden.

FRIEDRICH *bedeckt die Augen mit den Händen:*
Ich kann dich nicht sehn.
FRIEDRICH WILHELM *Zeigt ihm die Bescherung.*
SOLDATEN *Ich bin der Weihnachtsmann. Reißt Friedrich die Hände von den Augen, halten ihm die Augen auf. Erschießung Kattes.*
FRIEDRICH WILHELM *steht auf:* Das war Katte.
FRIEDRICH *Sire, das war ich.*³⁵

Damit ist die Erziehung Friedrichs abgeschlossen. Ab jetzt ist er König Friedrich, der seine Soldaten in die Schlacht jagt. Dazu lässt er sich Racine vorlesen, eine pervertierte Erinnerung an die frühere Scham. In der vierten Szene, „Herzkönig Schwarze Witwe“ sucht eine Frau im Witwenschleier den jungen König auf, um ihn um das Leben ihres Mannes zu bitten, der erschossen werden soll. Friedrich beginnt ein infames Spiel mit dem Schleier, bemitleidet sich selbst in seiner Königsrolle.

FRIEDRICH ... *Weint*
Dass ich es sehn muß. Hier. Mit diesen Augen.
Groß
Darf ich die Augen schließen, wenn mein Wort Gewalt wird? Wär ich blind. Ah
*Nimmt den Schleier auf und verbindet sich damit die Augen.*³⁶

Blick und Wort müssen in der Synthese bleiben. Als König untersteht Friedrich „der Geschichte, die ihn keinen Blick lang aus den Augen läßt“³⁷. Er weiß genau, dass er jenes Echo an Scham, das in ihm doch noch hörbar sein könnte, umwandeln muss in Zynismus, ins Spiel der Macht. Es ist ein Spiel, das nicht mehr im paradoxen Moment vor der Entscheidung liegt, sondern da einsetzt, wo sie schon gefallen ist. Am Ende bleibt nur mehr ein brutales Kokettieren. Als der Mann erschossen wird, kommt es zu folgender Szene:

FRIEDRICH ... *Madame, es ist soweit.*
Blickt aus dem Fenster/ins Publikum, hält sich die Augen zu
Ich kann nicht hinsehn.
Gestatten Sie.
Verkriecht sich hinter der Sächsin, den Kopf hinter ihr vorgestreckt. Die Sächsin schlägt den Schleier zurück, starrt mit weit aufgerissenen Augen durch das Fenster/ins Publikum.
Salve. Gleichzeitig springt Friedrich der Frau auf den Rücken.

³⁴ Ebd. S. 15.

³⁵ Ebd. S. 15/16.

³⁶ Ebd., S. 21.

³⁷ Ebd.

VII

Ich schließe nicht, sondern breche ab. Das zweideutige Potential der Scham trägt in sich noch immer die Aussicht auf ein anderes Theater und eine andere Art der medialen Darstellung. In jedem Fall stellt es eine Gefahr dar für die Brutalität jedweder Macht. Sicher ist nach dem Ende der großen Erzählungen nicht mehr glaubhaft, dass, wie Marx hoffte, eine ganze Nation sich zum großen Löwen machte, der sich zum Sprung zurückzöge, aus Schamgründen (derer es unzählige gibt). Doch ist es nicht einzusehen, warum man nicht hier und da noch einer kleineren Raubkatze begegnen sollte, Tiere solcher Art, deren Klaue man nach wie vor fürchten, ihrer Grazie aber man sich freuen dürfte. Ich möchte daher ein Wort von Giorgio Agamben an den Schluss stellen. Agamben schreibt:

Primo Levi ... hat uns gezeigt, dass es heute eine ›Scham, Mensch zu sein‹ gibt, eine Scham, von der in gewisser Weise jeder Mensch befleckt worden ist. Es war dies – und ist noch – die Scham über die Lager, dass geschehen ist, was nicht geschehen durfte. Und es ist eine Scham von dieser Art, wie richtig gesagt worden ist, die wir heute gegenüber einer allzu großen Vulgarität des Denkens empfinden, gegenüber bestimmten Fernsehsehsendungen, den Gesichtern ihrer Moderatoren und dem selbstgewissen Lächeln jener ›Experten‹, die ihre Kompetenz frohgemut dem politischen Spiel der Medien zur Verfügung stellen. Wer je diese stumme Scham empfunden hat, Mensch zu sein, hat in sich jede Verbindung mit der politischen Macht, in der er lebt, durchtrennt. Sie nährt sein Denken und ist der Beginn einer Revolution und eines Exodus, deren Ende er kaum erahnen kann.³⁹

Ohne allzu viel Hoffnung dabei zu haben: Der Verwüstung dieser Scham in unseren bürgerlichen Gesellschaften gilt es entgegenzuarbeiten.

³⁸ Ebd., S. 22.

³⁹ Giorgio Agamben, *In diesem Exil*; S. 123/124.

Referenzen

- Agamben, Giorgio: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Freiburg/Berlin 2001.
- Barthes, Roland: *Sur Racine*. Berlin 1987.
- Hegemann, Werner: *Das steinerne Berlin*, Berlin 1930/1963.
- Lehmann, Hans-Thies: *Das politische Schreiben*, Berlin 2002.
- Müller, Heiner: *Herzstück*, Berlin 1983.
- Programmheft der Schaubühne Berlin in der Inszenierung von Peter Stein (Premiere 25.10.1987), Berlin 1987.
- Racine, Jean: *Phädra*, Stuttgart 1995.
- Starobinski, Jean: *Das Leben der Augen*, Frankfurt a. M. 1984.

Kirsch, Sebastian: "Politik der Scham. Zu Jean Racines 'Phädra' und Heiner Müllers 'Friedrich von Preussen'", in: Günther Heeg (Hrsg.): *Intermedium Theater* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2004, Vol. 1 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 3-20, DOI 10.21248/thewis.1.2004.29

**Die Welt als Bild und Vorstellung: Wagners Bayreuth und Ring in
Stuttgart 2000**

Alexander Jakob & Kati Röttger

Der Artikel befasst sich mit den Prozessen von kultureller Erinnerung, die im Raum des Theaters mittels intermedialer Bildpraxis produziert, reflektiert und modifiziert werden. Es wird gezeigt, dass Bilder gleichsam als Nomaden in den unterschiedlichsten Kontexten außerhalb und innerhalb des Mediums Theater zur Erscheinung kommen können. Da diese Bilder auch als ‚zu erinnernde Bilder‘ aus dem Gedächtnis zu verstehen sind, nehmen wir exemplarisch eine Inszenierung in den Blick, die mit Bildern arbeitet, welche dem Leser potentiell erinnerbar oder vorstellbar sind: die 1998 - 2000 realisierte Stuttgarter Inszenierung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“.

Medien werden zu ‚epistemischen Gegenständen‘ erst in dem Augenblick, in dem ein Medium die Bühne der Inszenierung eines anderen Mediums abgibt, welches seinerseits dabei zur ‚Form-in-einem-Medium‘ wird. Die Annahme, es gäbe Einzelmedien, ist das Resultat einer Abstraktion.

Sybille Krämer¹

0. Theater: Bilder zwischen Vollzug und Verkörperung.

In der Auseinandersetzung mit dem Theater fehlt das Bild als eigenständige Kategorie in nahezu jeder Theoriebildung. Mal gerät es als ‚sinnlich-unhinterfragbarer‘ Gegenstand zum bloßen Gegenteil von Text-Sinn, mal wird es durch seine Transskription in bedeutungstragende Einzelteile von jeglicher Dimension der Verkörperung und damit vom Vollzug im Theater ausgeschlossen. Das Medium Bild ist im Zusammenhang mit dem, was man im Theater zu sehen bekommt, bislang nur in seltenen Ausnahmefällen ins Gespräch gebracht worden.²

¹ Krämer 2003, S. 85.

² Balme weist in seinem Aufsatz „Stages of Vision: Bild, Körper und Medium im Theater“ (2002) explizit auf dieses Desiderat hin. Heeg (2000) legt einen ersten, theaterhistorisch und medienkomparatistisch ausgerichteten Ansatz mit seiner Untersuchung über das Bild der Unschuld und Verführung als Paradigma der Darstellung im bürgerlichen Theater des 18. Jahrhunderts vor.

Ausgehend von der These, dass das Theater ein Medium ist, das Sehen einrichtet, möchten wir uns mit folgender Frage auseinandersetzen: *Wann lässt sich innerhalb der Konfiguration des Sehens, die das Theater auf der Bühne vor den Augen der Zuschauer vornimmt, von Bildern sprechen?* Dabei soll der Fokus auf dem wahrnehmenden Subjekt liegen. Dieses ist in seiner physischen Präsenz in keiner Phase der noch näher zu bestimmenden Bildübertragung (Umformung) und Bildzirkulation im Theater als abkünftig zu denken. Die Vorstellung einer idealen Beobachter- oder Seins-Position wird im Rahmen unserer Theoriebildung also nicht in Betracht gezogen. Theater ereignet sich in Vollzug und Verkörperung – und damit nicht zuletzt in Vollzug und Verkörperung von Bildern. In Übertragung und Inkorporation wird der Zuschauer selbst zu einer Art Medium und damit ein Träger von Bildern.³

Es wird sich zeigen, dass Bilder gleichsam als Nomaden in den unterschiedlichsten Kontexten außerhalb und eben auch innerhalb des Mediums Theater zur Erscheinung kommen können. Da diese Bilder auch als ‚zu erinnernde Bilder‘ aus dem Gedächtnis zu verstehen sind, nehmen wir exemplarisch eine Inszenierung in den Blick, die mit Bildern arbeitet, welche dem Leser potentiell erinnerbar oder vorstellbar sind. Dass die Wahl auf die im Jahr 2000 realisierte Stuttgarter Inszenierung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ gefallen ist, liegt über den ‚Bekanntheitsgrad‘ des Stoffes hinaus u.a. an der Tatsache, dass in Stuttgart zugleich auch eine Perspektive auf den traditionellen Aufführungsort Bayreuth eröffnet wird. Dadurch wird ein besonderes Distanzverhältnis zum Medium Theater hergestellt, das dieses als Medium sichtbar in Erscheinung treten lässt. Der Weg, den die verschiedenen Bilder aus dem Kontext des Nibelungenmythos gehen, soll im Folgenden in fünf Schritten nachgezeichnet werden. Dabei ist es von entscheidender Bedeutung, dass das Bild als „Mittler“ folgende Diskurse verbindet:

1. Das Medium Bayreuth im Spannungsfeld nationaler Identitätskonstruktion.
2. Kollektive Bilder.
3. Die Relation zwischen Medium und Bilderzeugung.
4. Körper und Trägermedien
5. Bilder im Theater: Die Aufführung des „Rings“ in Stuttgart 2000.

³ Zu den Begriffspaaren Übertragung und Inkorporation so wie Vollzug und Verkörperung: Krämer 2003.

I Das Medium Bayreuth im Spannungsfeld nationaler Identitätskonstruktion

Nationale Identität gründet sich auf eine kollektive Imagination einer politischen Gemeinschaft, vorgestellt als begrenzt und souverän. Diese These bestimmt die akademische Diskussion über Nation, Nationalismus und Nationalität seit der Veröffentlichung von Benedict Andersons Studie *Imagined Communities* 1983. Ihr zufolge ist eine Gemeinschaft als nationale deshalb imaginiert, weil ein Bürger selbst der kleinsten Nation seine Mitbürger weder alle direkt kennen, noch treffen, noch sprechen kann. Dennoch existiert in der Vorstellung eines jeden einzelnen das *Bild ihrer Gemeinschaft*. Dieses Bild vermittelt sich in unterschiedlichen Konzepten und Medien; als *gemeinsamer geographischer Raum* (z. B. dargestellt auf Landkarten) oder als *Simultaneität von Zeit* (z. B. durch die Gleichzeitigkeit der Informationsvermittlung in Medien wie Tageszeitung oder Fernsehen).

Diese Prämissen erlauben zwar Schlüsse zu ziehen über Bedingungen der Rezeption sowie die Art von Bildern und Konzepten, über die sich eine Gemeinschaft als nationale definiert, sie sagen aber weder etwas darüber aus, wie sie tradiert werden, noch, wie sie im Laufe der Geschichte einer Nation entstehen, modifiziert und *innerhalb* einer Gemeinschaft kommuniziert werden.

Mit der Frage der Funktion und Kommunikation von Bildern und Symbolen innerhalb einer nationalen Gemeinschaft hat sich der Politikwissenschaftler Herfried Münkler befasst. Er setzte die Imagination einer Nation in Beziehung zur kulturellen Erinnerung, denn die Erfindung, Aufrechterhaltung und Begründung eines Nationalstaates bedarf einer gemeinsamen Vergangenheit und einer gemeinsamen Zukunft. Münkler verweist auf die *symbolische Dimension* gemeinsamer Identität als zentrales Element politischer Integration. Wichtiger Bestandteil dieser symbolischen Dimension ist der Mythos; er kommt insbesondere als Gründungsmythos eines Staates zum Tragen, indem er die Gemeinschaft der Gegenwart durch die Erinnerung an Beginn und Geschichte des Staates legitimiert. Nationalität wird somit über den Mythos zu einem wichtigen kulturellen Topos, der durch die wiederholte Aufführung von Bildern, die aus der kollektiven Erinnerung kommen und in diese eingehen, sozusagen am Leben erhalten wird. Die Signifikanz des mythischen Bildes liegt in seiner Wandelbarkeit und Reduktion. Der ursprüngliche Text – wie das Nibelungenepos – verliert mehr und mehr an Bedeutung, einzelne Figuren werden aus dem Kontext gelöst und zu selbständigen Symbolen gesteigert oder zu bestimmten Eigenschaften wie Treue oder Verrat stilisiert. Herausgelöst aus aller Stringenz fungieren die Symbole als frei ausdeutbare Bilder, die jeweils zur Legitimation politischer

Entscheidungen herangezogen werden. Kaum ein Stoff wurde auf diese Weise stärker politisch instrumentalisiert und modifiziert wie die Nibelungen. So standen z. B. Siegfried und Hagen, Widersacher im Epos, zur Zeit der Reichsgründung gleichermaßen für das Deutsche Reich und seinen Kanzler. Bismarck wurde zu Hagen, wenn man ihn als treuen Berater darstellen wollte, und gleichzeitig wurde er als Siegfried symbolisiert, der das siegreiche Heer erschaffen hatte.

Bayreuth erhielt erst nach Wagners Tod seine Funktion als „Quelle deutscher Selbstbesinnung“⁴, so Münkler. Unter der Direktion von Wagners Frau Cosima, Houston Stewart Chamberlain und Hans von Wolzogen war Bayreuth dazu ausersehen, den kulturellen Widerpart zu Berlin bilden, das die deutsche Mission vergessen zu haben schien. Bayreuth verstand sich von nun an als Hüter der deutschen Idee, als „geheime Waffenschmiede der Nation.“⁵

Entsprechend modifizierten die Inszenierungen jener Zeit den mythologischen Kontext, den Wagner in seinem Ring mit Siegfried als gefallenem Helden und Brünhilde als Hoffnungsträgerin für eine bessere Zukunft jenseits von Staat und Politik geschaffen hatte. Sie reproduzierten die bekannten Nibelungen-Bilder ganz im Sinne einer heroisch konstruierten deutschen Identität.

Wenn nun mit Münkler deutlich wird, auf welche Weise politische Mythen als Bilder zur Erfindung oder Konstruktion von nationaler Identität instrumentalisiert werden können, so sind damit jedoch noch nicht die spezifischen kulturellen Bedingungen geklärt, innerhalb derer es möglich ist, dass Bilder zirkulieren. Dieses Problem erfordert eine genauere Betrachtung der Funktion des kollektiven Gedächtnisses.

II Kollektive Bilder

Der Begriff ist – als *mémoire collective* – von dem französischen Soziologen Maurice Halbwachs in die Gedächtnisforschung eingeführt worden. Halbwachs definiert das Gedächtnis – und darin besteht seine besondere Leistung – als soziales Phänomen bzw. soziale Konstruktion der Vergangenheit, indem er den gesellschaftlichen Bezugsrahmen herausstellt, innerhalb dessen sich auch jede individuelle Erinnerung konstituiert und manifestiert: „Wenn überdies das kollektive Gedächtnis seine Kraft und seine Beständigkeit

⁴ Münkler 1988, S. 101.

⁵ Münkler 1988, S. 102.

daraus herleitet, dass es auf einer Gesamtheit von Menschen beruht, so sind es indessen die Individuen, die sich als Mitglieder der Gruppe erinnern.“⁶

Diesen Bezugsrahmen, der überdies das Gedächtnis in ein Verhältnis zur Erinnerung setzt, leitet Halbwachs aus der Dimension des Raumes ab. Denn der Raum ist es – und zwar der soziale Raum –, der den Rahmen für die gemeinsamen Bilder der Erinnerung bildet. Indem bestimmte Menschen am selben Ort versammelt sind und diesen Ort im Gedächtnis behalten, behalten sie die Erinnerung an ihre soziale Zugehörigkeit. So gibt es Halbwachs zufolge kein kollektives Gedächtnis, das sich nicht innerhalb eines bestimmten räumlichen Rahmens bewegt.

Von besonderem Interesse für die Frage nach der Zirkulation von Bildern im sozialen Raum ist nun die Tatsache, dass der kollektive Erinnerungsprozess nach Halbwachs an die Materialität des sozialen Raumes gebunden ist, die sich in der Erinnerung in die Sichtbarkeit der Bilder transformiert. Dieses Gedächtnismodell verknüpft das Verhältnis zwischen Bild, Raum und Imagination einer sozialen Gemeinschaft zu einem relationalen Gefüge:

Eine Gruppe, die in einem bestimmten räumlichen Bereich lebt, formt ihn nach ihrem eigenen Bild um; gleichzeitig aber beugt sie sich und passt sich denjenigen materiellen Dingen an, die ihr Widerstand leisten. Sie schließt sich in den Rahmen ein, den sie aufgestellt hat. Das Bild des äußeren Milieus und der dauerhaften Beziehungen, die sie mit ihm unterhält, tritt in den Vordergrund der Vorstellung, die sie sich von sich selber macht. Das Bild der Dinge hat an deren Trägheit selbst teil. Selbst wenn sie (...) in einer neuen materiellen Umgebung nichts vorfinden, was sie an das Haus oder das Zimmer erinnert, die sie verlassen haben. (...) So erklärt es sich, dass die räumlichen Bilder eine derartige Rolle im kollektiven Gedächtnis spielen.⁷

Erinnerung, so könnte man also schlussfolgern, wird an den Orten gemacht und geschützt, die Bilder aufführen. Das gilt insbesondere für die kollektive Erinnerung. Dieses Modell führt zurück zur alten *ars memoria*, eine Anleitung, die „Ortung der Bilder“ nach einem festen Muster zu trainieren, also bestimmte Erinnerungsbilder im Gedächtnis mit zugehörigen Stationen nach Maßgabe eines *theatrum memorativa* topologisch zu erinnern. In diesem Sinne kann Theater nicht nur als besonders privilegierter Ort der Aufführung kollektiver Bilder zur Herstellung und dem Erhalt von Erinnerung verstanden werden, sondern darüber hinaus auch als Ort der *Übertragung* dieser Bilder, also als Medium. Übertragung wird hier verstanden als Prozess, in dem sich Bilder verändern und dennoch nicht verloren gehen, solange sie eine Verständigung innerhalb einer Gemeinschaft stiften: Theater also als Ort, an dem wir äußere Bilder wahrnehmen (empfangen) und innere Bilder

⁶ Halbwachs 1985, S. 31.

⁷ Halbwachs 1985, 129f.

erinnern (speichern).⁸ So gesehen lässt sich Theater als einen Ort des Austausches von mentalen und physischen, von inneren und äußeren Bildern beschreiben. Denn es ist in der Lage, gleichzeitig den realen Raum des Theaters zu präsentieren und einen imaginierten Raum zu repräsentieren.

III Die Relation von Medium und Bilderzeugung

Wie lassen sich nun die im Theater kursierenden Bilder aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive genauer bestimmen? Um diese Frage beantworten zu können, möchten wir zunächst auf einige grundsätzliche Probleme eingehen, die eng mit den Fragen nach den Möglichkeiten der Bilderzeugung im Medium Theater in Verbindung stehen. Erforderlich ist dies, weil zum Beispiel aus der Perspektive der Kunstgeschichte Bilder per se nur Kunstgegenstände, nie aber inszenierte visuelle Eindrücke sind, die ein Beobachter in einem bestimmten stabilen Rahmen, wie dem Theater, wahrnimmt. Für den Kunstgeschichtler im traditionellen Sinne, so muss an dieser Stelle festgehalten werden, erzeugt das Theater keine Bilder, da Bilder für ihn einer Gegenständlichkeit bedürfen, deren Wert er – sei es ein ästhetischer, sei es ein quantitativer – bemessen kann. Deshalb beziehen wir uns auf theoretische Ansätze, die in Deutschland im Kontext der Bildwissenschaft entstanden sind und neue Möglichkeiten zu einer interdisziplinären Forschung zum Begriff des Bildes eröffnen. Hier ist nicht abwertend von einer ‚Bilderflut‘, sondern von einer Kultur der Bilder die Rede.

Den ersten Ansatz für unsere Überlegungen liefert der Philosoph Gottfried Boehm in seinem Aufsatz „Vom Medium zum Bild“.⁹ Wie der Titel schon sagt, setzt Boehm sich hier grundsätzlich mit dem allgemeinen Verhältnis zwischen Medium und Bild auseinander. Dabei sind zwei Aspekte besonders aufschlussreich: zum einen die Art und Weise, wie Bilder in Medien entstehen und generiert werden können; zum anderen die Definition von Medien als Träger von Bildern, mittels derer es möglich ist, das Theater als ein bilderzeugendes Medium zu bestimmen.

Zunächst geht Boehm von allgemeinen Medien wie Sand, Licht oder Ton (auch als Geräusch denkbar) aus, die auch als ein „Medium erster Stufe“ bezeichnet werden können.¹⁰ Diese allgemeinen Medien stellen die Grundvoraussetzung für die Entstehung

⁸ Belting 2001, 36.

⁹ Boehm 1999.

¹⁰ Boehm 1999, 166. Boehm bezieht sich in seinen Ausführungen auf die medientheoretischen Positionen von Niklas Luhmann. Doch während Luhmann sich aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive explizit mit Medium und Form im Bereich von Sprache, Schrift und Information auseinandersetzt, bemüht sich Boehm

von Bildern dar. Charakterisiert sind sie, so Boehm, „[...] als ein Verteilungszustand mit einem hohen Grad an Auflösung [...]“¹¹. Allein, eine bestimmte Grenze verhindert, dass sich diese Medien umstandslos miteinander vermischen. Entscheidend dabei ist, dass sie Materialien mit einer ihnen allen gemeinsamen Eigenschaft sind: Sie sind geeignet, zu *Trägern* von Gestaltung oder zu Trägern von Bildern zu werden, doch sie selbst sind nie Bilder. Einfacher gesagt: Medien sind keine Bilder, sie erzeugen sie.¹² Von diesem Aspekt ausgehend, richtet Boehm den Fokus seiner Argumentation auf das von ihm so bezeichnete „besondere Darstellungsinteresse“ im Bereich der Kunst, welches auch als „künstlerisches Interesse“ bezeichnet werden kann.¹³ Dieses definiert ein Medium erster Stufe rückwirkend, um eine „ikonische Imagination“ hervorzubringen. Notwendige Voraussetzung dafür ist die Arbeit des menschlichen Blicks.¹⁴ Diese Arbeit besteht in der Kunst der „Grenzziehung“, welche unter bestimmten Umständen auch als „Rahmung“ bezeichnet werden kann. Das Ergebnis der Grenzziehung oder Rahmung beschreibt Boehm als Freiraum der Darstellung, welcher von ihm als *ausgegrenztes* Geschehen gegenüber den ungeordneten oder unspezifischen Erscheinungen definiert wird. Zugleich ist dieses Geschehen ein Medium zweiter Stufe, welches in der Arbeit des Blicks einen Teil kulturellen Handelns ausmacht. (Ein ausgegrenztes Geschehen kann z. B. die leere Fläche einer Leinwand sein.) Dieser Aspekt erweist sich für ein zu bestimmendes Medium ‚Theater der Bilder‘ als bedeutsam. Denn obgleich Boehm sich im folgenden ausschließlich mit Bildern in Flächenmedien auseinandersetzt, lässt sich der Aspekt der Grenzziehung oder Rahmung als Arbeit des menschlichen Blicks problemlos auf das Phänomen Theater übertragen, welches dann als ein kulturell geschaffenes Medium zweiter Stufe betrachtet werden kann.

Diese Überlegung fordert jedoch zu der berechtigten Frage heraus, was im Medium Theater eigentlich ausgegrenzt wird. Eine erste Antwort könnte lauten, dass aufgrund der Repräsentationstechniken, die z. B. das abendländische Theater seit seinen Anfängen besitzt, Raum und Zeit als dargestellter Raum und dargestellte Zeit auf die Rahmenbedingungen des Mediums Theater verweisen. Eine zweite Antwort könnte lauten, dass die Darstellungstechniken im Theater bestimmte visuelle Eindrücke innerhalb der gerahmten Raum-Zeit ausgrenzen können. Sofern innerhalb dieser Rahmung u. a. von

stärker, das Phänomen Bild über die Kategorien von Mitteilung und Verstehen hinaus zu erfassen. Weiterführend zu Luhmanns systemtheoretischer Unterscheidung von Medium und Form siehe Krämer 2002.

¹¹ Boehm 1999, 166.

¹² Nach Boehm können allerdings Bilder unter bestimmten Umständen auch wieder als Medien angesehen werden.

¹³ Boehm, 1999, 168.

¹⁴ Boehm 1999, 169.

erzeugten Bildern gesprochen werden kann (hierbei wäre es allerdings besser, von der Familie der Bilder im Sinne Mitchells zu sprechen)¹⁵, gilt es nun zu bestimmen, welche Eigenschaft diese Bilder besitzen. Sie lassen sich allerdings nur beschreiben, wenn man zugleich auf die Medien erster Stufe zurückgeht, anhand derer im Theater als Medium zweiter Stufe Bilder erzeugt werden.

Zuvor jedoch sollten die bisherigen Überlegungen als vorläufige Definition festgehalten werden. Sofern man Boehms Ansatz folgt, kann sie folgendermaßen lauten:

Theater ist ein Medium zweiter Stufe, welches durch die Ausgrenzung von Geschehen (Raum, Zeit, visuelle Aspekte, Sprache etc.) im Rückgriff auf bestimmte Materialien oder Medien erster Stufe (Licht, Farbe, Körper, etc.) Bilder erzeugt.

IV Körper und Trägermedien

Boehms kritische Untersuchung des Verhältnisses von Medium und Bild setzt sich, wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt wurde, explizit mit der Bilderzeugung auseinander. Vor allem seine Thesen zum ausgegrenzten Geschehen und zum Rahmen bieten dabei eine praktikable Möglichkeit, das Theater als ein bilderzeugendes Medium zu definieren. Allerdings reicht die von ihm entwickelte Perspektive nicht aus, um die Eigenschaften der Bilder im Theater zu erfassen und zu beschreiben. Ein wesentlicher Grund hierfür ist darin zu sehen, dass er sich ausschließlich auf Bilder in unbewegten Flächenmedien bezieht. Insofern muss die weitere Untersuchung von einem Standpunkt aus erfolgen, der sich nicht ausschließlich mit den medialen Voraussetzung der Bilderzeugung auseinandersetzt, stattdessen aber die Entstehung von Bildern an den Betrachter, den Erzeuger und an den sozialen Raum anbindet.¹⁶

Einen solchen Ansatz liefert der Kunstwissenschaftler Hans Belting in seiner Schrift „Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft“¹⁷. Im ersten Schritt geht es ihm darum, den Bildbegriff über die gängigen Definitionsmonopole verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen hinaus zu erfassen. Dazu wählt er einen anthropologischen Ansatz, den er vornehmlich unter zwei Gesichtspunkten behandelt:

1. Die Anthropologie bietet nach Belting die Möglichkeit, einen interdisziplinären Zugang

¹⁵ Mitchell 1986, 9 f.

¹⁶ Zugleich treten dadurch Fragen nach den spezifischen Eigenschaften von Medien (flächig oder räumlich) und Bildern (bewegt oder unbewegt) in den Hintergrund.

¹⁷ Belting 2001. Zu den folgenden Ausführungen siehe Belting 2001, 11-30.

zum Begriff des Bildes zu entwickeln.¹⁸

2. Der menschliche Körper als „Ort der Bilder“ mit seinen Fähigkeiten zur materiellen Bilderzeugung (physikalische Bilder), wie auch zur geistigen Bilderzeugung (geistige oder mentale Bilder) wird als „missing link“ in die Relation Medium und Bild eingefügt. Er stellt somit das Bindeglied zwischen inneren und äußeren Bildern dar.

Den zweiten Punkt erläutert Belting folgendermaßen:

Menschen isolieren innerhalb ihrer visuellen Aktivität [...] jene symbolische Einheit, die wir Bild nennen. Der Doppelsinn innerer und äußerer Bilder ist vom Bildbegriff nicht zu trennen und verrät gerade dadurch dessen anthropologische Fundierung. Ein „Bild“ ist mehr als ein Produkt der Wahrnehmung. Es entsteht als Resultat einer persönlichen und kollektiven Symbolisierung.¹⁹

Diese Ausgangsüberlegung ist für die hier zu verhandelnde Problematik von besonderem Interesse, da Belting nicht nur von der visuellen Aktivität des Menschen als Grundlage für die Entstehung von Bildern ausgeht, sondern zusätzlich den sozialen Raum oder den kulturell geschaffenen Raum als unabdingbare Voraussetzung hinzufügt. Das Theater, so die weiterführende Überlegung, kann explizit als ein solcher kulturell geschaffener Raum beschrieben werden. Denn einerseits kann Theater als Medium Geschehen ausgrenzen und dadurch Bilder erzeugen. Andererseits ist es als kulturelles System in der Lage, als Schaltstelle zwischen inneren und äußeren Bildern, zwischen individuellen und kollektiven Bildern zu vermitteln und diese im sozialen Raum zirkulieren zu lassen.²⁰ Im Folgenden soll zunächst beschrieben werden, auf welche Art und Weise Bilder in dem von Belting als sozialen Raum beschriebenen Rahmen entstehen, wahrgenommen und verarbeitet werden. Im Zentrum dieses bildtheoretischen Ansatzes steht das Dreieck Medium-Bild-Körper. Wesentlich an dieser Relation ist, dass jeder einzelne Teil untrennbar mit den jeweilig anderen Teilen verbunden ist und von ihnen in seinen Eigenschaften mitbestimmt wird. So bedarf das Bild z.B. eines Körpers, der in diesem Prozess zugleich die Funktion eines Mediums einnimmt. Umgekehrt braucht das Bild immer ein Trägermedium, in dem es sich verkörpern kann. Diese Interrelation gilt für innere, wie auch für äußere Bilder. Um diese Transformationsprozesse für unsere Überlegungen nutzbar zu machen, sollen die drei Aspekte Medium-Bild-Körper im Einzelnen kurz beschrieben und in ein Verhältnis zum

¹⁸ Belting 2001, 12.

¹⁹ Belting 2001, 11.

²⁰ Von besonderer Bedeutung für das Theater erweist sich hierbei, wie sich noch zeigen wird, das Verhältnis zwischen dem Gedächtnis als körpereigenem Bildarchiv und der Erinnerung als körpereigner Bilderzeugung. Denn auch hier muss das Theater als Schaltstelle gesehen werden.

Theater gesetzt werden.

Medium:

Bilder entstehen nach Belting immer unter technischen Bedingungen. Dies liegt darin begründet, dass Bilder selbst keinen Körper besitzen und insofern immer ein Trägermedium benötigen, in dem sie sich verkörpern können. Im Bereich der physikalischen, also ‚äußeren‘ Bilder bieten Medien eine Oberfläche an und bestimmen dadurch zugleich die medialen Eigenschaften oder die Sprachform des Bildes mit. Zusätzlich helfen uns Medien, Bilder so wahrzunehmen, „[...] daß wir sie weder mit echten Körpern, noch mit bloßen Dingen verwechseln“²¹. Damit wir Bilder als solche jedoch überhaupt wahrnehmen können, müssen sie durch den menschlichen Körper vom Trägermedium abgelöst werden. Diese Form der Wahrnehmung ist die bereits beschriebene symbolische Handlung im sozialen Raum. Erst dadurch, so Belting, existiert ein Bild endgültig und kann innerhalb einer Gruppe von Menschen zirkulieren. Als bilderzeugendes Medium kann das Theater als paradigmatisch für den Vorgang der Wahrnehmung und Zirkulation von Bildern gesehen werden. Zum einen grenzt es ein besonderes Geschehen als bildhaftes in Anwesenheit von Betrachtern, also den Zuschauern aus, zum anderen ist es ein technisches Hilfsmittel, um das Dargestellte als inszenierten Vorgang von „bloßen Dingen“ (Vorgängen) unterscheiden zu können. Denn Medien sind nicht nur Träger von Bildern, sondern inszenieren diese zugleich.

Bild:

Belting unterscheidet in seiner Beschreibung von Bildern zunächst zwischen inneren (mental) und äußeren (physikalischen) Bildern. Dabei sind äußere Bilder nicht von Medien und innere Bilder nicht vom menschlichen Körper zu trennen. In Bezug zur Relation von äußerem Bild und Medium spricht er von einer untrennbaren Einheit, die sich wie zwei Seiten einer Münze verhalten, was im vorhergehenden Abschnitt auch als mediale Bedingung des Bildes beschrieben wurde. Wesentlich ist jedoch, dass die äußeren Bilder durch die Wahrnehmung von einem Medium abgelöst und dadurch zu inneren Bildern werden. Belting schreibt zum Akt der Wahrnehmung: „Das ‚Hier und Jetzt‘ des Bildes lesen wir an dem Medium ab, in dem es uns vor Augen tritt“²². Dadurch werden sie letztlich erst im menschlichen Körper existent und relevant. Einerseits ist der Körper damit zunächst ein „Ort der Bilder“, die wie Nomaden im sozialen Raum zirkulieren, um sich immer wieder neu

²¹ Belting 2001, 13.

²² Belting 2001, 29.

zu verkörpern. Andererseits arbeitet der Körper konkret an und mit Bildern, die ihn besetzen, was Belting folgendermaßen beschreibt:

Die Bilder der Erinnerung und der Phantasie entstehen im eignen Körper wie in einem lebenden Trägermedium. Diese Erfahrung hat bekanntlich die Unterscheidung zwischen Gedächtnis, als einem körpereigenen Bildarchiv, und Erinnerung, als körpereigner Bilderzeugung nahegelegt.²³

Obgleich aber Bilder letztlich immer im Betrachter selbst erzeugt werden, sei es in der Wahrnehmung oder der eigenen Bilderzeugung, so gibt es dennoch soziale mentale Bilder, die allen Mitgliedern einer Gruppe bekannt sind. Diese Tatsache ist für die Frage nach dem Bild im Theater von besonderer Bedeutung. Denn nur so kann auf der Basis von Inszenierung im Theater zugleich auch von einer Sprache der Bilder die Rede sein. Die Bilder werden dann von den Zuschauern nämlich nicht als unhinterfragbare sinnliche Phänomene erfasst, wie u.a. Simhandl²⁴ meint, sondern im Gegenteil als wesentlicher Bestandteil einer Inszenierung bewusst wahrgenommen. In einem „Theater der Bilder“ wird zwangsläufig immer auf das Bildarchiv der Zuschauer bzw. einer sozialen Gruppe zurückgegriffen. Dabei ist zentral, dass die transitorische Wahrnehmung im Theater zugleich als Dispositiv für den von Belting beschriebenen Vorgang des Wahrnehmens äußerer Bilder angesehen werden kann.

Körper:

Die Bildwahrnehmung beschreibt Belting als symbolische Handlung in einem kulturell bestimmten Rahmen. Dabei kommt dem menschlichen Körper eine besondere Rolle zu. Als lebendiges Trägermedium und „Ort der Bilder“ ist er es, der im Akt der *Animation* das „opake Medium“ transparent für das Bild macht, das es trägt. Erst so wird das Bild lebendig für den Betrachter. Der Körper und seine Fähigkeit Bilder wahrzunehmen, kann als Schlüsselstelle für die Frage nach dem Bild im Theater angesehen werden. Denn einerseits kann er im Rahmen des Theaters selbst als Medium und Bild *gesehen* werden. Andererseits ist der Körper des Zuschauers durch den Akt der Animation in der Lage, das Geschehen als eine besondere Form des Bildes zu erkennen.

Ziehen wir eine Zwischenbilanz:

Das Theater kann auf der Basis von Hans Beltings dreistelliger Relation Bild-Körper-

²³ Belting 2001, 13.

²⁴ Simhandl 1993, 8.

Medium als ein besonderer sozialer Raum beschrieben werden. In diesem besonderen sozialen Raum können im Rahmen eines ausgegrenzten Geschehens oder Ereignisses Bilder erzeugt werden. Zugleich ist das Theater ein Ort der Überlagerung und Überschneidung von äußeren (wahrgenommenen) und inneren (er-innerten) Bildern.²⁵ Nicht zuletzt deshalb kann das Theater als ein Medium verstanden werden, das aktiv in den Prozess der Übertragung von Bildern innerhalb einer Kultur eingreifen kann, indem es bestimmte Bilder entweder stabilisiert oder auch destabilisiert. Anders gesagt: Das Theater greift über seine Rahmenbedingungen hinaus immer wieder in das Geflecht von kollektivem Gedächtnis durch seine Bildproduktion und Bildmodifikation ein. Bei einer Inszenierung gilt es so gesehen auch immer darauf zu achten, inwieweit zugleich auch auf innere Bilder angespielt wird, die das Publikum, aus anderen Zusammenhängen herausgelöst, in eine Aufführung ‚mitbringt‘. Im Hinblick auf die Intermedialität des Theaters ist es dabei von zentraler Bedeutung, dass Bilder aus der hier entworfenen Perspektive immer zwischen Medien *vermitteln* und *vermittelnd* sind. Wie diese Aussagen in ihrer Herleitung auch als Phänomene der Praxis des Theaters angesehen werden können, soll der Gegenstand des letzten Abschnittes sein.

V Bilder im Theater: Der Stuttgarter „Ring“ 2000

Innerhalb seiner Inszenierungstradition stand ein Prinzip so gut wie nie in Frage: Der *Ring des Nibelungen* wurde in der Gesamtheit der vier Teile stets als möglichst einheitliches und geschlossenes Werk aufgefasst und realisiert. Im Stuttgarter Ring dagegen ging man zum ersten Mal konsequent den entgegengesetzten Weg. In einer übergreifenden Konzeption wurde der ganze Ring von vier verschiedenen Regisseuren und Bühnenbildnern erarbeitet: *Das Rheingold* von Joachim Schlömer und Jens Kilian, *Die Walküre* von Christoph Nel und Karl Kneidl, *Siegfried* von Jossi Wieler und Anna Viebrock und *Die Götterdämmerung* von Peter Konwitschny und Bert Neumann. Dies bedeutete zugleich einen Bruch mit dem von Wagner in „Das Kunstwerk der Zukunft“ formulierten Vision eines ganzheitlichen Kunstwerkes, welches seine Vollendung im Gesamtkunstwerk des Musikdramas finden sollte. Für diesen Perspektivenwechsel zeichnete Klaus Zehlele, Dramaturg und Intendant der Stuttgarter Oper in Personalunion verantwortlich. Auf sein Betreiben wurde im Hinblick auf die nahende Jahrtausendwende das alte Bayreuther Konzept dekonstruiert und zugleich zu einer neuen Erscheinung gebracht. Dass die Entscheidung für dieses Projekt nicht nur von rein ästhetischen Fragen bestimmt war, zeigte

²⁵ Belting 1998, 36.

sich allein schon daran, dass Zehelein bereits Ende 1997 eine Pressekonferenz einberief, auf der er die Theaterwelt über das Projekt in Kenntnis setzte. Bereits hier machte er deutlich, dass seine dramaturgische Konzeption eine grundsätzliche Neubefragung der Inszenierungstradition und damit die Befragung eines Teiles der Erinnerungskultur im Wiedervereinigten Deutschland beinhalten sollte:

Entscheidend ist also, daß der Blick – etwa in den großen Szenenabschnitten, die in jedem einzelnen Stück des *Rings* die Vorgeschichte der gerade aktuellen Konflikte rekapitulieren – *auf* die Totale fällt, und nicht mehr *aus* der Totalen; d.h. daß keine Perspektive jenseits der aktuellen Szene, kein Standpunkt außerhalb des konkreten Raumes mehr eingenommen werden kann. Hieran schließt sich die Vermutung, daß es in diesen Szenen [...] um den problematischen Prozeß des Erinnerns selbst viel eher geht als um die Faktizität des Erinnerten. D.h. der einzelne Regisseur weiß sehr wohl um das Ganze, aber läßt durch dieses Ganze, inwieweit es sich in Kategorien wie Kontinuität und Totalität beschreiben läßt, nicht mehr seine Arbeit determinieren.²⁶

Die folgenden drei Abschnitte werden gleichsam als Schlaglichter zu zeigen versuchen, insoweit dieses Konzept als eine geglückte Umsetzung theoretischer Vorüberlegung in die Praxis anzusehen ist.

Das Rheingold

Ganz zu Anfang gibt der sich langsam hebende eiserne Vorhang den Blick auf eine hell erleuchtete Szenerie frei, deren Bild das zukünftige Geschehen, auf das der Zuschauer wartet, nur scheinbar offenlegt. Auf der im Stil des Neoklassizismus gehaltenen Bühne, die von einem großen Thermenfenster, einer darunter liegenden Galerie an der Bühnenhinterwand und einer im Zentrum der Spielfläche liegenden Brunnenschale (Durchmesser etwa drei Meter) dominiert wird, befindet sich das gesamte Figurenpersonal des Stücks. In Kostümen, die an die Mode der dreißiger Jahre erinnern, blickt diese geschlossene Gesellschaft stumm und unbeweglich ins Publikum.

Dieser Blick kann seinerseits vom Zuschauerraum aus jedoch nur mit der einfachen Frage erwidert werden: „Wer ist hier Wer?“ Da schließlich niemand handelt oder singt, noch Kostüme oder Requisiten Aufschluss darüber geben, wen man sieht, gerät dieses „who is who?“ im Blick des Zuschauers zu einer Frage, die weniger nach psychologisch motivierten Identitäten einzelner Charaktere als vielmehr nach gesellschaftlicher Zugehörigkeit fragt. Durch diesen Eindruck gleich zu Beginn wird das Publikum selbst zum Gegenstand der ‚Anschauung‘ und damit als Körperbild zu einem Teil der Inszenierung. Während sich jedoch

²⁶ Votteler 2000, 218 f.

im Laufe des Geschehens relativ schnell das Verhältnis von Figurenrolle und deren Verkörperung durch einen bestimmten Akteur auf der Bühne klärt, bleibt eine andere Frage zunächst unbeantwortet: Wo spielt das, was es auf der Bühne zu sehen gibt? Denn obgleich das Bühnenbild offenkundig die Halle eines Kurbades darstellt, so lässt diese Beobachtung noch keinen nachvollziehbaren Rückschluss darauf zu, was dieser Ort mit der Handlung oder den Figuren des Rheingoldes zu tun haben könnte – es sei denn man begnügt sich mit der Assoziation ‚Wasser‘. Schlüssig wird das auf der Bühne Sichtbare erst, wenn die Götter den Riesen den vom Nibelungen Alberich geraubten Schatz als Lohn für den Bau Walhalls aushändigen. In dieser Szene spielt der Brunnen eine wesentliche Rolle. Wurde er bereits zuvor als Ort des Schatzes gezeigt (eine optische Anspielung auf Fritz Langs Filmversion des Nibelungenmythos von 1924), so wird er nun gleichsam zum Zentrum des Geschehens. Denn nun wird der Schatz, personifiziert durch die Göttin Freia, auf den Brunnenrand gestellt und in die Richtung der auf der gegenüberliegenden Seite stehenden Riesen gedreht. Zeitgleich fällt die Innenseite des Brunnens ins Auge, die offensichtlich einer Roulettescheibe nachempfunden ist. In diesem Augenblick führt die Überlagerung der Bilder den Zuschauer an einen gesellschaftlichen und sozialen Ort, der schon seit Dostojewskis Roman *Der Spieler* seinen Platz in der Weltliteratur hat: Gemeint ist das Casino des (nicht nur für jeden Stuttgarter) hinlänglich bekannten Kurortes von Baden-Baden. Aus den vorangegangenen Beobachtungen lässt sich folgendes schließen: Auf der Handlungsebene wird durch die Drehbewegung des Brunnens als Roulettescheibe die kreisförmig oder zyklisch organisierte Erzählung des Nibelungenmythos versinnbildlicht und in Gang gesetzt. Von nun an wird sich alles um den mit dem doppelten Fluch belegten Ring des Nibelungen Alberich drehen: Von nun an treiben der Verzicht auf Liebe und das Begehren nach Macht und Geld, welches zu Zerstörung und Untergang führt, das Rad der Geschehnisse an.

Dieser Aspekt führt auf der Bildebene direkt auf die Zuschauer im Stuttgarter Theater zurück. Durch die Kopplung des Brunnens mit dem Schatz einerseits und der sich drehenden Roulettescheibe andererseits wird nicht nur auf die gesellschaftliche Schicht angespielt, die man im Allgemeinen mit Baden-Baden assoziiert. Zugleich richtet sich der Fokus zwangsläufig auch auf den grünen Hügel in Bayreuth, auf dem alljährlich die aus der Regenbogenpresse bekannten Figuren die Treppe zur Aufführung eines gesellschaftlichen Ereignisses emporschreiten.

Siegfried

Ganz anders als im „Rheingold“, wo der Zuschauer eine relativ stabile Ordnung des Sichtbaren zu Gesicht bekommt, lässt sich „Siegfried“ vor allem durch den virtuellen Umgang Anna Viebrocks mit verschiedenen Räumen und Medien und deren visuellen Überlagerungen im Laufe des Geschehens charakterisieren. Am markantesten zeigt sich dies von jenem Augenblick an, als Siegfried auf den als Wanderer getarnten Wotan trifft. Dabei ist es nicht unwesentlich, dass sich die Begegnung in der Kulisse abspielt, die zuvor das Bild für das Gespräch zwischen Wotan und Erda abgab. Darauf deuten die zehn kleinen verwaisten Kinderkrippen hin, in denen Erda vor langer Zeit die mit Wotan gezeugten Walküren großgezogen haben muss. Es ist fast selbstredend, dass eine von ihnen zerbrochen ist und damit als Verweis auf die von Wotan mit dauerhaftem Schlaf bestrafte Brünhilde dient.

Während sich nun Siegfried mit Wotan auseinandersetzt, erscheint im fast abgedunkelten Bühnenraum an der Bühnenhinterwand ein hell leuchtendes weißes Quadrat. Diesem nähert sich Siegfried alsbald – offenkundig findet sich hier der entscheidende Hinweis auf den Brünhilde umschließenden Feuerring.

Als Wotan sich ihm jedoch in den Weg stellen will, zerschlägt Siegfried dessen Stab, bekanntermaßen das Symbol für die alte Ordnung der Götter. Nachdem sich der Vorhang gesenkt hat, erscheint während des fünfminütigen musikalischen Zwischenspiels, das Siegfrieds Weg zu Brünhilde thematisiert, erneut ein weißes Quadrat vor den Augen des Publikums – diesmal in Aussparung der schwarzen Fläche, die von hinten hell beleuchtet wird. Der räumliche und zeitliche Transformationsvorgang, der mit diesem Bild symbolisiert wird, ist in dem Moment abgeschlossen, in dem das Quadrat erlischt, der Vorhang sich wieder hebt und etwas vollkommen Überraschendes zeigt: einen hellen weißen Raum. Der Fußboden besteht aus matten Plexiglasquadraten, die von unten beleuchtet werden. Auf der vom Zuschauerraum aus gesehenen linken Seite steht ein gewaltiges Bett mit grünem Bezug, im Hintergrund schläft Brünhilde auf einem Stuhl sitzend, Kopf und Arm auf eine Kommode gestützt. Darüber: ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund. Der Blick in dieses unbewegte, scheinbar photographische Negativ der vorangegangenen Szene wird erst gebrochen, als Siegfried sich vorsichtig von rechts durch eine Tür in den Raum bewegt.

Er hat soeben den Feuerring durchschritten und wird die Walküre nun aufwecken. Von größerer Bedeutung ist jedoch die Tatsache, dass jeder, der Stanley Kubricks filmisches Meisterwerk „2001: A Space Odyssey“ (1968) gesehen hat, sofort erkennt, dass Anna

Viebrock eines der bekanntesten Bilder aus dem Film direkt auf die Bühne gebracht hat: Sie hat exakt den Raum nachbauen lassen, in dem sich der Astronaut Bowman, der letzte Überlebende einer Mission zu einer außerirdischen Existenzform, vor den Augen des Kinopublikums in nur wenigen Einstellungen altern sieht.

An diesen Ort jenseits von Raum und Zeit ist er gleichsam durch einen Sprung in das Innere eines gewaltigen, im Weltraum schwebenden schwarzen rechteckigen Monolithen gelangt.

Zuletzt, im Augenblick seines Todes, blickt er vom Bett aus frontal auf die Fläche einer verkleinerten Ausgabe des schwarzen Monolithen.

Im Viebrockschen Bühnenbild symbolisiert das schwarze Quadrat (hier wird auch auf Malewitschs Ikone der modernen Kunst angespielt) den als Bildfläche ausgegrenzten Raum und die ausgegrenzte Zeit. Damit wird Siegfrieds räumlich-zeitlicher Sprung von Wotans Welt der alten Ordnung in Brünhildes Welt der neuen Ordnung evident sichtbar gemacht. Kombiniert man nun erinnerbares Filmbild und wahrnehmbares Bühnenbild, so verbindet das schwarze Quadrat als flächige Ausgabe des Monolithen zum einen den visionären Blick in eine unbestimmte Zukunft. Es erscheint in der Funktion der abstrakten Ikone, die – der Idee Malewitschs zufolge – nach dem Ende der bürgerlichen Kunstgeschichte die Zukunft darstellt. Damit kristallisiert sich in ihm auch Wagners utopisches Kunstkonzept. Zum anderen wird eine Perspektive in die Vergangenheit eröffnet. Denn der Zuschauer der „Ring“-Inszenierung wird an die historische Zeit erinnert, in der Bayreuth seine problematische Rolle in der deutschen Geschichte antreten sollte. Die verschiedenen Dimensionen von Zeitlichkeit, die sich im Bild des schwarzen Quadrates zusammenfügen, leiten sich aus der symbolischen Zeit-Dramaturgie des Films ab, deren Dreh- und Angelpunkt der schwarze Monolith bildet: Schon zu Beginn des Films ist er es, der primitive Affen mit kulturellem Bewusstsein ausstattet. Dadurch werden sie zugleich mit einem neuen, ‚menschlichen‘ Verhältnis zur Zeit versehen. Diese zeitliche Dimension des Monolithen verbindet der Film explizit mit einer medialen Dimension, innerhalb der Zeit, Gedächtnis und Erinnerung transportiert, konditioniert oder aber auch ausgelöscht werden können. Der Filmkritiker Robert Kolker weist in diesem Zusammenhang explizit auf die Bedeutung des Computers HAL hin:

In 2001 sagt Kubrick die digitale Zukunft voraus. [...] Die Monolithen sind eine Art HAL der fernen Zukunft [...]; sie sind HAL's Nachkommen, die sich durch die Zeit bewegen und uns ins digitale Zeitalter geleiten. Darauf weist sogar ein Detail im Design des Films hin: die Module, die Bowman aus HAL's

Durch diese Art der Überlagerung von Bildern aus verschiedenen Medien im Medium Theater wird dem Zuschauer zur Anschauung gebracht, dass er durch und mit dem Medium Theater sieht. Das heißt: er sieht das Theater als Medium, das Bilder (neu) zur Erscheinung bringt. Und gleichzeitig wird das Medium selbst sichtbar. Damit findet sich das bestätigt, was Klaus Zehelein auf der besagten Pressekonferenz als Ziel seines Konzeptes in Filmtermini beschrieb. Da hieß es: „Entscheidend ist also, dass der Blick – etwa in den großen Szenenabschnitten, die in jedem einzelnen Stück des „Rings“ die Vorgeschichte der gerade aktuellen Konflikte rekapitulieren – *auf* die Totale fällt, und nicht mehr *aus* der Totalen“. Dass diese Perspektive eine intermediale Dimension vermittelt, versteht sich fast von selbst. Aus den bisherigen Ausführungen zur Aufführung der Walküre lässt sich ein einfacher Schluss ziehen: Nicht nur die Bildtradition Bayreuths wird hier befragt, sondern auch Wagners utopische Kunst- und Gesellschaftsvision der Zukunft. Diese sollte sich vornehmlich im genuinen Werk, eben im Kunstwerk der Zukunft, und mit einem genuinen Volk, dem Volk der Deutschen verwirklichen. In dem Moment, in dem Viebrock Kubricks „2001“ zitiert, scheint sie einerseits Wagners Utopie mit den Ergebnissen der Moderne zu konfrontieren, andererseits löst sie die ästhetischen Strategien Bayreuths auf und plaziert sie selbst in einer unbekannten Zukunft.

Diese Ebene kündigt sich in der Inszenierung bereits in der Szene an, in der Siegfried unter den Augen Wotans das weiße Quadrat ansieht. Damit wird er gewissermaßen als Museumsbesucher der Moderne antizipiert. Denn für ihn verkörpert es tatsächlich die Zukunft, deutet es doch in die Richtung der Walküre. Doch was sich hier für Siegfried als Verheißung einer unbekannten Zukunft darstellt, ist für den Blick des Zuschauers zunächst nichts weiter als die Inszenierung einer materiellen Oberfläche, einer Leinwand, die von hinten beleuchtet wird. Diese beiden Blickdimensionen werden über den Transformationsvorgang, der durch das reine Lichtquadrat auf dem schwarzen Vorhang symbolisiert wird, schließlich über den Blick auf die opake schwarze Oberfläche des Quadrates zusammengeführt, das sich nun als ikonischer Hinweis auf alle medialen Bildträger herausstellt.

²⁷ Kolker 2001, 206. HAL ist der mit Bewusstsein ausgestattete Bordcomputer, der die Astronauten, unter denen sich auch Bowman befindet, zum Ziel ihrer Mission, einem im Weltraum schwebenden Monolithen, geleiten soll. Nachdem der Computer aufgrund von psychischen Störungen alle Astronauten bis auf Bowman getötet hat, entfernt dieser HAL's Gedächtnis.

Götterdämmerung

In der Götterdämmerung bietet sich dem Publikum erneut ein vollkommen verändertes Bild. Rückt Viebrock mit ihrer Version des Walkürenfelsens den Zuschauer nahe an das heran, was man im klassischen Verständnis als die Begegnung mit „Erhabenheit“ bezeichnet, so wählt Bert Neuman eine geradezu konträre Ästhetik. Statt in anderen Medien nach einem weiteren *objet trouvé* in der Qualität von „2001“ - zu suchen, antwortet er mit einer ganz anderen Art von Zeitreise: Mit seinem Walkürenfelsen betreten wir den Fundus Bayreuths und werden Augenzeugen eines Kulissenbildes, welches als deutliche Anspielung auf Wagners Inszenierung der Uraufführung 1876 zu verstehen ist. Zu sehen ist eine Bühne – oder eher hölzerne Schaubude – auf der Bühne. Die Rückwand dieser ‚Schaubude‘ bildet ein Theaterprospekt, dessen Stil zum einen an das romantische Landschaftsmotiv eines Bergsees erinnert, der in der routinierten Malweise der Bildproduktionen des späten 19. Jahrhunderts erscheint. Über einen deutlichen Medienwechsel wird nun die subtile Umformung des Raum-Zeit-Gefüges markiert, das Viebrock am Ende des „Siegfried“ in den Raum stellt. Nach vorne hin wird die Szene durch rote Bänder begrenzt, die auf dem Bühnenboden flattern.

Diese sollen den Feuerring im Sinne der illusionierenden Ästhetik des alten Bühnenzaubers darstellen. Die dem Publikum aus dem 20. Jahrhundert wohlbekannten Techniken der Stilisierung werden somit bewusst außer Acht gelassen. Was der Zuschauer dann während des Aufbruchs Siegfrieds zum Hause der Gibichungen zu sehen bekommt, lässt sich als charmant-ironische Wiederbelebung der spätrömantischen Aufführungstradition Bayreuths mit ihrem Hang zur mittelalterlichen Historisierung beschreiben. Nachdem die Walküre Siegfried ihren Harnisch angelegt hat – im wahrsten Sinne des Wortes ein Brustpanzer – bekommt Siegfried ihr Pferd, hier in Form eines Spielzeug-Steckenpferds. Diese Gabe bringt den ohnehin schon vor Freude überschäumenden Held so in Erregung, dass er schließlich – das Steckenpferd hoch erhoben - um den Holztisch herumhüpft, an dem das Liebespaar gespeist hatte. Anschließend schiebt Brünhilde das Prospekt wie einen Vorhang zur Seite, und der Held verschwindet mit Fellschuhen, überdimensionalem Helm und seinen neuen Insignien, um seine Rheinfahrt anzutreten. Brünhilde indes verbleibt mit ausgestreckten Armen vor dem Landschaftsbild, ganz so, als sei die illusionierende Perspektive des Motivs mit einem Mal wieder wirksam und keineswegs nur ein auf Leinwand aufgetragenes Bild. Wenige Augenblicke später – Brünhilde hat, während sich die Szene etwas verdunkelt, wieder am Tisch Platz genommen – gerät die Bühne auf der Bühne in Bewegung.

Erst jetzt kann der Zuschauer erkennen, dass die ‚Schaubude‘ die Stirnseite einer großen schwarzen Box darstellt, die sich ihrerseits auf der nun in Aktion getretenen Drehbühne befindet. Erst jetzt bekommt man das Herzstück von Neumans Bühnenkonzept zu Gesicht. Von nun an wird das Publikum mittels der Drehbewegung des Kubus die szenischen Bilder immer wieder in einem Prozess der Umformung des sichtbaren Bildes im Bühnenraum erleben. (Wenn man möchte, kann man die Black Box zugleich als schwarzen Monolithen betrachten, doch fehlende Hinweise in diese Richtung raten es, diese Überlegung nur als Möglichkeit am Rande zu sehen.) Mal wird dieser Kubus diagonal in den Raum gestellt und als Innenraum von zwei Seiten her geöffnet, mal wird er, wie bei Siegfrieds Rheinfahrt, geschlossen und in permanenter Drehung gezeigt. Dabei deuten Nieten auf den Schiffskörper eines Ozeanriesens aus den Anfängen des 19. Jahrhunderts hin, aus dessen Innerem Siegfried dem Publikum fröhlich zuwinkt.

Am signifikantesten zeigt sich der Einsatz der sich drehenden Black Box bei Siegfrieds Tod. Wieder blickt das Publikum auf eine Landwand an der Stirnseite der Box, diesmal aber in ein anderes mediales Zeitalter versetzt. Denn nun sieht man kein gemaltes Motiv, sondern das bewegte Filmbild eines Flusses zwischen grünen Wiesen, auf dessen Wellen Lichtreflexe der tiefstehenden Sonne aufblitzen.

Als dann zum ersten Mal das bekannte, von Bläsern dominierte Motiv des Todes von Siegfried zu hören ist, beginnt sich die während der gesamten Jagdszene stabile Szene erneut zu drehen. Während die Jagdgesellschaft an der Rampe stehend stumm ins Publikum starrt (man erinnere sich an den Beginn des Rheingoldes), fährt das Bild des Flusses als Teil der Drehbühne in kreisförmiger Bewegung in den Bühnenhinterraum (dann ist es spiegelverkehrt zu sehen), um dann wieder in den Proszeniumsbereich zurückzukehren (eine volle Umdrehung dauert etwa eine Minute). Sicher ist dies eines der stärksten Bilder der Inszenierung, ist es doch deutlich mit dem Motiv des Todes verknüpft. Aus der Erscheinung der permanent in Umformung begriffenen Black Box, die zugleich als ein Symbol für die permanente Umformung von Bildern angesehen werden kann, lassen sich nun derart viele Schlüsse ziehen, dass wir uns hier nur auf einige zentrale Augenblicke der vierstündigen Inszenierung konzentrieren wollen.

Die intermediale Zeitreise vom Bayreuther Bühnenzauber zum Filmbild mittels der Drehbewegung der Black Box lässt gleichzeitig an die Drehbewegung einer Filmrolle

denken, mit der nicht zuletzt auch eine symbolische Verknüpfung zwischen dem Festspielhaus Bayreuth und dem Hollywood-Kino hergestellt wird; eine Verbindung im Übrigen, auf die bereits u. a. Friedrich Kittler²⁸ hingewiesen hat. Diese wird durch ein weiteres Bild unterstützt, das die Bewegung der Black Box aufruft. Denn dass die hölzerne Black Box (man denke an die Holzkonstruktion des Bayreuther Festspielhauses) während Siegfrieds Rheinfahrt wie ein Ozeanriese mit einer vernieteten Außenbordwand aussieht, stellt diese Szene in einen filmgeschichtlichen Kontext, der um so offensichtlicher wird, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Zehelein das „Ring“-Projekt im selben Monat der Presse vorstellte, in dem der bislang ‚erfolgreichste Film aller Zeiten‘ und vielleicht auch symbolträchtigste Film zur Jahrtausendwende in Kinos kam: Die Rede ist von James Camerons „Titanic“. Daraus lässt sich folgern: Nicht nur Bayreuth, sondern auch Hollywood mit seiner schier unendlichen Mythenproduktion ist nun Gegenstand der Aufführung. Auf der Handlungsebene wird dieser Aspekt überdeutlich gespiegelt. Siegfrieds Reise ist die Reise in einen zweimaligen Untergang: sein individueller, und derjenige der Gesellschaft des Hauses Gibichungen. Damit wird diese Szene wiederum – wie bereits bei Viebrock beobachtet – durch die Überlagerung von inneren und äußeren Bildern (Black Box, Schaubude, Festspielhaus, Filmrolle, Titanic) über einen mediengeschichtlichen Kommentar in eine Kritik deutscher Geschichte überführt. Denn die Parallelen zu dem durch die Titanic symbolisierten Untergang der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts werden damit ebenso thematisiert, wie die Ära, die heute als Menetekel des Wagnerschen „Rings“ und Bayreuths gilt und ebenfalls Teil des kulturellen Gedächtnisses geworden ist: Die Zeit der unseligen Verbindung zwischen Winifred Wagner und Adolf Hitler. Doch belassen es Konwitschny und Neuman nicht bei dieser Perspektive: Nach dem Tode Siegfrieds setzt erneut die Drehbewegung ein und nimmt die zyklische Struktur der Ringerzählung wieder auf. Indem die Rheintöchter am Ende den Ring des Nibelungen zurückerhalten, wird das Ende an den Anfang geknüpft: die ‚Erzählung‘ kann von neuen beginnen.

Abschließende Bemerkung

Die intermediale Perspektive, die der in seiner Ästhetik fragmentierte „Ring“ eröffnet, dient keineswegs dazu, ein nationales kulturelles Gedächtnis zu erstellen oder ein vorhandenes zu stabilisieren. Ganz im Gegenteil geht es darum, die mediale Konstruktion von Bildern, die traditionell einer nationalen (und heute nicht minder problematischen) Ikonizität nicht

²⁸ Kittler 1987.

entbehren, sichtbar zu machen und damit in einen kritischen politischen Diskurs einzubinden, um die Erinnerungskultur im wiedervereinigten Deutschland in Bewegung zu bringen.

Dass das Theater in solchen Prozessen der Gesellschaftskritik als Bildkritik eine zentrale Stelle einnehmen kann, ist mithin deutlich geworden. Die Frage ist allerdings, ob die Institution Theater die Möglichkeiten des Mediums Theater zu nutzen weiß.

Artikel ohne Abbildungen (Anm. d. Red.)

Referenzen

- Balme, Stages of Vision: *Bild, Körper und Medium im Theater*, 2002.
- Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk*, München, 1998.
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, 2001.
- Boehm, Gottfried: „Vom Medium zum Bild“, in Y. Spillmann and G. Winter (eds.) *Bild - Medium - Kunst*, München, 1999.
- Krämer, Sibylle 2002.
- Krämer, Sibylle 2003: „Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren“, in: Stefan Münker, Alexander Roesler und Mike Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt am Main, 2003.
- Halbwachs, Maurice 1985.
- Heeg, 2000.
- Kittler, Friedrich 1987.
- Kolker, Robert 2001.
- Münkler, Herfried 1988.
- Mitchell, 1986.
- Simhandl, 1993.
- Votteler, 2000.

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

Jackob, Alexander und Röttger, Kati: „Die Welt als Bild und Vorstellung: Wagners Bayreuth und Ring in Stuttgart 2000“, in: Günther Heeg (Hrsg.): *Intermedium Theater* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2004, Vol. 1 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 21-42, DOI 10.21248/thewis.1.2004.30

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