

Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft

Zu dieser Ausgabe

Die Beiträge der neuen Thewis-Ausgabe *théôria*, der ersten seit 2010, sind aus einer studentischen Tagung am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen (ATW) hervorgegangen. Damit folgt auch diese Ausgabe dem Ziel, das die Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft seit ihrer Gründung im Jahr 2004 verfolgt: Thewis soll ein Forum für die Beiträge des theaterwissenschaftlichen Nachwuchses sein, für fortgeschrittene Studierende und Doktoranden, die über den Kontext von Seminaren hinaus eine Öffentlichkeit für ihr Nachdenken über das Theater suchen.

An einem Institut, an dem die künstlerische Praxis des Theaters einen zentralen Teil der Lehre darstellt, gehören die künstlerischen Präsentationen der Studierenden seit vielen Jahren zum festen Bestandteil der institutsinternen und öffentlichen Auseinandersetzung. Auf dem jährlich stattfindenden Festival *Theatermaschine* und bei Präsentationen der Szenischen Projekte zeigen die Studierenden ihre Aufführungen, Installationen, Hörstücke, Videos und anderen künstlerischen Formate, geben Einblick in ihre Projekte, erproben und diskutieren neue Perspektiven für das Theater. Mit der Tagung *théôria*, die am 12. Juli 2013 stattfand, sollte auch der bisher weitgehend unsichtbaren wissenschaftlichen Arbeit der Studierenden eine Plattform gegeben und Sichtbarkeit verliehen werden, um sie zur Diskussion zu stellen und einen neuen Impuls für den theoretischen Austausch zu setzen. Hervorgegangen aus einem Kolloquium, präsentierten die Studierenden ihre Fragestellungen und Thesen zum Theater der Gegenwart. Für die vorliegende Thewis-Ausgabe verschriftlichten die Studierenden ihre Tagungsvorträge, sodass ihre sieben Beiträge nun einer weiteren Auseinandersetzung zugänglich sind. Die Beiträge sind redaktionell überarbeitet worden.

Das vorbereitende Kolloquium vermied es, in irgendeiner Form inhaltliche Vorgaben zu machen. Es wurde weder eine gemeinsame Problemstellung noch ein Leitbegriff oder ein bestimmter Gegenstandsbereich der Theaterwissenschaft gewählt. Im Gegenteil war jede und jeder Studierende dazu angehalten, ihre oder seine je individuellen theaterwissenschaftlichen Forschungsinteressen vorzustellen. Wie schon die Tagung gibt deshalb auch die vorliegende Zeitschrift einen Überblick über die Vielfalt der studentischen Ansätze, die derzeit in der wissenschaftlichen Arbeit an der ATW verfolgt werden und nicht unter einem Begriff zusammengefasst werden können. Der Titel *théôria* dient als Name für diese Offenheit und fungiert als inhaltlich offene Klammer für die Verbindung von Theater und Theorie.

théôria verweist im Kern auf die bekanntermaßen gemeinsame Wurzel von Theater und Theorie, *thea*, die Schau – in der auch *theos*, Gott, seine Spuren hinterlassen

hat –, die auf das *zu Schauen geben* von Dingen abzielt. Im 5. und 6. Jahrhundert vor Christus beschrieb das Konzept der Theorie zugleich eine körperliche Praxis, die darin bestand, dass ausgewählte reiche Bürger einer Polis aufbrachen, durchs Land reisten, um an einem anderen Ort Theateraufführungen oder religiösen Ritualen beizuwohnen. Dort debattierten sie über das Gesehene und Gehörte, fällten ein Urteil oder fanden zu einer Beschreibung der Ereignisse, bevor sie schließlich in ihre jeweiligen Städte zurückreisten, um in einem formalen Akt von den Ereignissen zu berichten, die sie geschaut hatten. Theorie diente zum Bezeugen einer Aufführung. Im Begriff Theorie verbanden sich die Wahrnehmung – *aisthesis* – eines Schauereignisses mit einer geteilten Praxis des Beschreibens und Urteilens. Die Zuschauer als Zeugen und die Phänomene, die sie wahrnahmen und beschrieben, waren in einer gemeinsamen Praxis miteinander verbunden. Reisen, Sehen und Sprechen waren mithin eine theoretische Praxis, eine Praxis der und als Theorie. Eric Méchoulan formulierte diesen Zusammenhang 1997 in seinem Buch *The Time of Theory* folgendermaßen: „Theory was the act of legitimizing aesthetics, a social and collective witness to the occurrence of an event, or more precisely, an occurrence as an event.“ Bevor Platon und Aristoteles die Theorie ein Jahrhundert später auf die geistige Schau, die Schau von Ideen oder das Studieren von physikalischen und metaphysischen Konzepten einengten, findet sich also ein offener Begriff von Theorie als einer körperlichen Praxis des Sehens, Sprechens und Wahrnehmens. Theorie nicht als Gegensatz zur *aisthesis* aufzufassen, sondern sie als deren Bestandteil zu begreifen, ist ein Kerngedanke, den das Gießener Institut in seiner Verbindung von wissenschaftlicher und künstlerischer Praxis aufzugreifen versucht. Er durchzieht auch die Beiträge dieser Ausgabe – teils indem die Studierenden explizit auf ihre eigenen Projekte verweisen, teils durch Fragestellungen, die aus den eigenen künstlerischen Erfahrungen hervorgehen, teils durch eine Sensibilität für den Gegenstand, die sich aus der eigenen szenischen Praxis speist.

In der Zusammenschau der Beiträge lässt sich allerdings nicht nur dieses geteilte methodologische Grundverständnis ausmachen, sondern darüber hinaus auch eine inhaltliche Gemeinsamkeit. Ob implizit oder explizit, die Reflexion über das Theater rekurriert vielfach auf Debatten um das Konzept der Mimesis, das seit Platon und Aristoteles das Theater geradezu definiert. In dieser Wiederbelebung eines überholt geglaubten theatralen Grundbegriffs zeigt sich nicht nur die Leistungsfähigkeit eines Denkens der Mimesis für ganz verschiedene Aspekte, Formen und Typen des Theaters, sondern auch dessen Virulenz für Auseinandersetzungen um ein zeitgenössisches Theater und um aktuelle Forschungsfragen in veränderter medialer Landschaft. Dass sich die Interessen der jungen Theaterwissenschaftler ausgerechnet an diesem alten Begriff des Theaters festmacht, ist eine zugleich verwunderliche und begrüßenswerte Entwicklung, die durch das Fehlen einer inhaltlichen Vorgabe sichtbar wurde. Dennoch bleibt letztlich die Diversität der Beiträge zu betonen, denn in ihrer Vielschichtigkeit bleiben sie unvereinbar und geben Auskunft über mehr als einen einzigen aktuellen Impuls der Forschung. Mit der Frage der Mimesis verbunden oder von ihr losgelöst, beschäftigen sich die Studierenden etwa ebenso mit der Rolle von Fiktion und Als-Ob oder von Politik und dem Politischen im Theater der Gegenwart.

Zu den einzelnen Beiträgen. **Tilman Aumüller und Ruth Schmidt** gehen der Frage nach, wie man sich in einem zynisch gewordenen gesellschaftlichen Umfeld heute überhaupt noch als kritischer Künstler platzieren kann. Aufhänger ihres Beitrags ist

eine Werbekampagne der *Bild-Zeitung*, in der sie eine besonders perfide zynische Appropriation künstlerisch-subversiver Strategien vermuten, die zur Frage drängt, wie sich die zeitgenössische Kunst und das Theater in einem solchen Umfeld politisch verhalten kann. Eine *tour de force* durch die Begriffs- und Diskursgeschichte des Zynismus und der Mimesis, bei der sie sich Schützenhilfe von Peter Sloterdijk und Slavoj Žižek holen, führt sie zu der Annahme, dass eine künstlerische Antwort auf den zeitgenössischen Zynismus in dem Rückgriff auf den ihm voraufgehenden Kynismus und auf den affirmativen Einsatz der Lüge, des Als-Ob im Leben selbst bestehen könnte.

Die Mimesis direkt thematisierend, fragt **Georg Döcker** nach deren Verfasstheit im Theater als zeitbasierter Kunst. In Anlehnung an Philippe Lacoue-Labarthe untersucht er die wohl berühmteste Poetik der Schauspielkunst, Denis Diderots *Paradoxe sur le comédien* auf jene Komplizierung der Mimesis, die mit der Flüchtigkeit der Schauspielkunst einhergeht und das Paradox des Schauspielers noch einmal entscheidend verschärft. Anhand einer Relektüre bisher eher unbeachteter Stellen von Diderots Dialog kommt Döcker zu dem Schluss, dass das Paradox nicht nur darin besteht, dass der Schauspieler nichts sein muss, um alles spielen zu können, sondern darin, dass er sich umbringen muss, um unsterblich zu sein, um also die Flüchtigkeit seiner Kunst zu transzendieren und in jeder Aufführung alles sein zu können.

Um die Mimesis von Bild und Körper in der Gegenwartskultur geht es **Kathrin Ebmeier** in ihrem Beitrag. Sie analysiert die Fernseh-Castingshow *Germany's Next Top Model* in Bezug auf die mediale Subjektivierung der angehenden Models. Ob die Kandidatinnen in die jeweils nächste Runde des Wettbewerbs kommen, hängt davon ab, ob sie am Schluss jeder Sendung ein Foto von sich selbst von Heidi Klum überreicht bekommen. Das Foto ihres Körpers macht sie zum Model – oder nicht. Ebmeier versteht dieses Moment als Kristallisationspunkt einer Subjektivierungsmaschine, die in der Show im Gang ist, um mit Schaulaufen und Fotografien einen bestimmten Subjekt-Typus zu schaffen, den sie im Rekurs auf die Autoren-Gruppe *Tiqqun* Jungen-Mädchen nennt, einer Gruppe, von der Ebmeier im Übrigen auch den formalen Ansatz ihres offen, thesenhaft formulierten Textes ableitet. Die Jungen-Mädchen sind in Bezug auf Körper und Geschlecht absolut uneigentliche, wandlungsfähige Subjekte, die sich situationsbedingt neu erfinden, um das Ideal eines neoliberal-postfordistischen Arbeiters zu performen.

Jan-Tage Kühling stellt Überlegungen zum postkolonialen Subjekt auf der Bühne an. In einer Aufführungsanalyse von Jérôme Bels *Pichet Klunchun and myself* widmet er sich insbesondere einer Szene, in der Bel eine Bewegungssphrase des thailändischen Khon-Tänzers Klunchun nachzuahmen versucht. Kühling eröffnet einen Blick auf diese Situation als Verhandlung der (un-)möglichen Repräsentation des postkolonialen Subjekts. In dem Moment, dass Klunchun vom exotisch angeblickten Subjekt zum Vorfürer eines Tanzes wird, vermutet Kühling einen Bruch in der Repräsentation. Klunchun wird zum bloßen Repräsentanten einer Tanzordnung, zur Funktionsstelle einer symbolischen Ordnung, und damit als individuelles Subjekt unsichtbar. Derart sieht Kühling in *Pichet Klunchun and myself* eine (un-)mögliche Exponierung des Anderen als subalternes Subjekt als politischer Aktion.

Das Politische des Theaters steht auch im Zentrum des Aufsatzes von **Michael McCrae**. Ausgehend von der Besetzung der Bühne des Maxim Gorki Theaters durch

Gießener Studierende, an der er selbst aktiv teilnahm, stellt er die Frage nach der Möglichkeit von politischer Intervention des Theaters heute. Aus den Erfahrungen der Besetzung des Gorki Theaters leitet er ab, dass das politische Potential des Theaters in einer Herausforderung seiner fiktiven Verfasstheit besteht. Nur wenn das Theater sein Als-Ob aufs Spiel setzt und die Grenze des Lebens zum Flirren bringt, sodass man, wie im Fall der Besetzung geschehen, nicht mehr weiß, ob es sich um Kunst oder Realität, also eine reale politische Aktion handelt, kann das Theater eine Verunsicherung bewirken, die politisch genannt werden kann. McCrae fundiert diese These durch den Bezug auf die politische Theorie von Walter Benjamin, belegt sie in der Folge auch an einem Aufführungsbeispiel von Christoph Schlingensiefel und bindet sie schließlich in den aktuellen politischen Diskurs der Theaterwissenschaft ein.

Das mimikry-hafte Aufgehen in einem künstlichen Habitat als Bühne auf der Bühne beleuchtet **Bettina Rychener**. Das soziologische Experiment *Mars500*, in dem ein einjähriger Aufenthalt von Astronauten auf dem Mars simuliert wird, um deren Verhalten in einer solchen Lage wissenschaftlich auszuwerten, dient ihr als Ausgangspunkt für die Behandlung von fiktiven, immersiven Raumsettings, in denen die Beteiligten so sehr von der Situation absorbiert werden, dass ihre Wahrnehmung an der Grenze zwischen Realität und Fiktion oszilliert. Habitat nennt Rychener, Allan Kaprow zitierend, diese speziellen Räume, um mit diesem Begriff schließlich eine neue Perspektive für die Analyse solcher Räume im Theater zu eröffnen. Anhand von Rimini Protokolls *Situation Rooms* zeigt sie auf, dass man unter dem Habitat eine Anordnung verstehen kann, in der nicht nur die Performer, sondern auch die Zuschauer in eine fiktive Welt eingeladen werden, um sich in ihr zu verhalten.

Tessa Theisen schließlich versucht den Rand des Mimetischen auszumessen, indem sie fragt was passiert, wenn der Mensch keine Bilder von sich nachahmt und herstellt. In einem Impuls-Text, der von ihrer eigenen künstlerischen Praxis ausgeht, widmet sie sich aktuellen Diskursen des Posthumanen und bringt sie in Verbindung mit dem Begriff des Monströsen. Das Monster ist für sie eine Figur, die sich nicht nur der Signifikation entzieht, sondern ein Eigenleben jenseits jeglicher menschlichen Wahrnehmung hat, das sich aber paradoxerweise dennoch indirekt, nämlich affektiv erfahren lässt. Ein posthumanes Theater wäre demnach eines, das den Menschen mit dem Unmenschlichen zu konfrontieren versucht, auch wenn es immer nur menschlich erfahren werden kann.

Analog zur Prämisse, keine thematische Vorgabe zu machen, sind die Beiträge in ihrer stilistischen und formalen Unterschiedlichkeit und zum Teil auch in ihrer Offenheit und Vorläufigkeit belassen (auch die Frage der geschlechter-sensiblen Schreibweise blieb den Autoren überlassen). Ebenso wenig wie es *ein* Theater der Gegenwart gibt, gibt es eine Art, schreibend darüber zu reflektieren.

Unser Dank gebührt abschließend all jenen, welche die Tagung und diese Thewis-Ausgabe möglich gemacht haben. Die Ausrichtung der Tagung wäre nicht möglich gewesen ohne die finanzielle Unterstützung der Hessischen Theaterakademie. Besonders zu danken ist Melchior Hoffmann für die Mitarbeit bei Vorbereitung und Durchführung der Tagung, des Weiteren Hendrik Borowski, Caroline Creutzburg, David Rittershaus und Lea Schneidermann, die im Team die Licht-, Ton- und Videotechnik der Tagung betreut haben. Ohne die wunderbare Moderation von Dr. Lorenz Aggermann, Eva Holling und Dr. Philipp Schulte hätte den Vorträgen deren

Rahmung und fundierte Diskussion gefehlt. Und weder Tagung noch Zeitschrift wären zustande gekommen ohne die Beiträge aller Autoren, denen hiermit noch einmal herzlich gedankt werden soll. Die Einrichtung der Beiträge als Online-Ausgabe schließlich wurde technisch von Jost von Harleßem unterstützt.

Gerald Siegmund und Georg Döcker
Gießen, im Januar 2014

Impressum

Herausgeber:
Georg Döcker (Gießen)
Gerald Siegmund (Gießen)

Redaktion:
Georg Döcker, Gerald Siegmund

Kontakt:
Georg Döcker, g.doecker[at]gmx.at

Editierte Version 2025

Verantwortlich i.S.d.P-R. für die aktuelle Ausgabe:
Prof. Dr. Gerald Siegmund
Institut für Angewandte Theaterwissenschaft
Justus-Liebig-Universität Gießen
Karl-Glöckner-Str. 21 A
35394 Gießen
Tel.: 0641/99 312 20
Fax: 0641/99 312 29

Döcker, Georg/Sigmund, Gerald: Editorial (2014), in: Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): theôria (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2014 / Vol. 5 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 1-5, DOI 10.21248/thewis.5.2014.143

Inhaltsverzeichnis

DIE KUNST MIT DER WIRKLICHKEIT BETRÜGEN.....	7
TILMAN AUMÜLLER UND RUTH SCHMIDT	
MIMESIS UND WIEDERHOLUNG – ZU LACQUE-LABARTHES LEKTÜRE VON DIDEROTS PARADOX.....	25
GEORG DÖCKER	
“ICH HABE HEUTE LEIDER KEIN FOTO FÜR DICH”- GEDANKEN ZU GNTM, JUNGEN-MÄDCHEN, SUBJEKTEN UND FOTOS.....	39
KATHRIN EBMEIER	
SUBALTERNITÄT ALS NOTWENDIGKEIT – JÉRÔME BELS PICHET KLUNCHUN AND MYSELF.....	51
JAN-TAGE KÜHLING	
JENSEITS DES THEATERS – (AKTIONS-)„KUNST“ UND DIE POLITISCHE DIFFERENZ	63
MICHAEL NEIL MCCRAE	
HABITAT: WELTENRÄUME, SPIELRÄUME	81
BETTINA RYCHENER	
MONSTER – DAS MONSTRÖSE ALS DENKFIGUR IN KÜNSTLERISCHEN SCHAFFENS-PROZESSEN.....	94
TESSA THEISEN	
[REZENSION] REGISSEUR_INNEN: GENESE EINER KÜNSTLERFIGUR	102
DANIELE DAUDE	

Die Kunst mit der Wirklichkeit betrügen

Tilman Aumüller und Ruth Schmidt

1. Bild dir deine Meinung

Man muss wohl davon ausgehen, dass die, die den Spruch *Bild dir deine Meinung* erfunden und ausgewählt haben, um die Ironie des Satzes wissen. Und er verfehlt seine Wirkung nicht. Er beweist Selbstironie und in seiner Ironie Reflektiertheit und Witz. Die erste Reaktion ist Erleichterung: endlich ist die *Bild-Zeitung* mal ehrlich, endlich ist sie selber ehrlich mit dem, was sie tut. Paradoxe Weise ist sie es gerade dort, wo sie neue Leser zu überzeugen sucht, in der Werbung, wo sie sich diese Selbstentlarvung offensichtlich leisten kann. Das erscheint zuerst absurd, erklärt sich vielleicht aber daraus, dass sie auf diese Weise ziemlich präzise mit dem wirbt, was alle von ihr erwarten und weshalb sie gekauft wird: mit Aberglauben.

Octave Mannoni (in Pfaller 2002, 47ff.) unterschied zwischen einem Glauben, zu dem man sich bekennt, und einem Aberglauben, von dem man sich selbst distanzieret und den man anderen zuschreibt, der aber nicht weniger wirksam ist. Die *Bild-Zeitung* erzählt Halbwahrheiten, jeder weiß davon, keiner glaubt diese, aber genau deshalb wird sie gekauft; genau so manipuliert sie.

Die Lust und das Lachen, das diese Werbung auslöst, ist komplex: Ich lache, aber es ist kein erleichtertes Lachen darüber, dass wir alle aufgeklärt sind und die Wahrheit über die Bildzeitung wissen. Denn ich weiß zwar, wir wissen alle, dass die *Bild-Zeitung* Lügen verbreitet, aber dennoch oder gerade deshalb bildet sie Meinung. Die *Bild-Zeitung* wirkt, sie macht Politik. Zu meinem distanzierenden, intellektuellen

Vergnügen gesellt sich ein anerkennendes Mitlachen – über den Witz und die Anderen, die ihn vielleicht doch für Ernst nehmen – und gleich schon eine schamlose Freude, mitlachen zu können, bei der ich von meiner eigenen politischen Haltung absehen kann. Auf der anderen Seite lache ich, resigniert über die Wirksamkeit dieses zynischen, schlechten Witzes, auch ein verzweifelt, sardonisches Lachen. Die Unterschiede im Lachen sind von einander kaum zu trennen und diese Ambivalenz macht die Faszination aus. Aber seit wann genießen wir auch, wenn uns widerstandsloser Zuspruch abgefordert wird? Ästhetischer Genuss entsteht mit der Nichtzustimmung in der Zustimmung. Die Sache wird auf die Spitze getrieben, weil durch die Ehrlichkeit, die sich hinter der Ironie dieser Werbung verbirgt, eine Ambivalenz der Gefühlsregungen gegenüber dem Satz entsteht, welche die Merkfähigkeit verstärkt und so im Dienst der Werbung steht, die zur Verkaufssteigerung für die Bildzeitung führt.

2. Von Kynismus und Zynismus

Was soll man davon halten? Auf der einen Seite ist da die Faszination für dieses Phänomen, in dem Unerträgliches und Geistvolles eine Einheit bilden, Sympathie, wie man sie für ein gewitzt ausgeführtes Gaunerstück hegt. Auf der anderen Seite ist da aber auch eine Sprachlosigkeit angesichts der Dreistigkeit, die ja alles selbst offenlegt und hier mit der Wahrheit lügt, was an Oscar Wilde erinnert: Politiker und Juristen haben einen Fehler, sie begründen ihre Lügen. Eine Lüge muss nicht begründet werden, sie ist ihr eigener Beweis – was will man mehr als KünstlerIn? Doch im Beispiel der *Bild-Zeitung* ist das besondere Vorrecht der Kunst, nämlich mit einer Lüge die Wahrheit zu sagen, ergaunert und auf eine perfide Weise verdreht, sodass mit der Wahrheit gelogen wird.

Wie reagiert man darauf als KünstlerIn? Ohne dass man ihr irgendeine, und sei es eine noch so kleine und symbolische Möglichkeit zur Besserung zutraut, ist Kunst nicht denkbar, auch solche nicht, die nicht explizit kritisch ist, will sie nicht reine Erbauung, Erholung oder Therapie sein. Abgesehen von neueren Ansätzen, die den Unterschied zwischen Kunst und Nichtkunst gänzlich nivellieren und von ihr einen direkten Nutzen für die Gesellschaft erwarten, denkt man das utopische Potential der Kunst als ein indirektes. Es liegt in ihrer symbolischen Wirkung, in ihrem reflexiven und selbstreflexiven Vermögen, in ihrem subversiven Potential oder ihrer kathartischen

Wirkung. Das Beunruhigende an dem Werbespruch der *Bild-Zeitung*, der stellvertretend für ähnliche Phänomene steht, ist, dass dieser Werbespruch sich auf dieses utopische Potential beruft, es zugleich aber gegen es selber wendet und durchstreicht. Diese Bewegung, in der etwas zitiert, aber gegen sich selber gewendet wird, erinnert an die situationistische Technik der Entwendung. Die Situationisten erfanden das *detournement* als ein letztes künstlerisches beziehungsweise anti-künstlerisches Mittel, den Feind zu entlarven, indem sie seine eigenen Worte benutzten und ihn sich so selbst offenbaren ließen.

Der Zynismus der *Bild-Zeitung* erschreckt, weil er sich als Entwendung dieser Entwendung zeigt. Subversion und Entwendung sind selbst entwendet, subvertiert und gegen das gerichtet, was Kunst nicht preisgeben kann, ohne zur leeren Hülle zu werden. Diese Verschiebung drängt zur Ahnung, dass Kunst vielleicht selber nur ein Aberglaube ist, an den irgendjemand glaubt, und wir haben uns zynisch darin eingerichtet. Ist Kunst zur Farce verkommen?

Aus Faszination für dieses Phänomen und seine Randbereiche, versuchen wir uns in diesem Text der Frage zu nähern: Was passiert in dieser Entwendung der Subversion beziehungsweise der Entwendung der Entwendung und warum ist es so schwer, hier Position zu beziehen? Und welche Kunst oder Nicht-Kunst soll, kann und will man angesichts dieser Farce eigentlich machen? Als Ausblick ist dabei im Prozess die vorsichtige These entstanden, dass im Zynischen, das im Folgenden genauer untersucht werden soll, ein Grundwiderspruch aufbricht, der auch Kunst immer mitkonstituiert.

Kynismus

Peter Sloterdijk (1983, auch für das Folgende) beschreibt diese Bewegung, die die Subversion entwendet, in seiner Analyse *Kritik der zynischen Vernunft* als eine vom Kynismus zum Zynismus.

Diogenes von Sinope ist der erste berühmte Kyniker. Er ist Zeitgenosse Platons, der in seiner esoterischen Philosophie die erste große Trennung von Welt und Reflexion vornimmt. Platon postuliert eine Welt der Ideen, die getrennt ist von der Welt hier, die nur Abbild der Ideen ist. Die Ideen existieren in einem radikalen Außen, einem

jenseitigen Ort. Dieser kann nur durch ein radikales Innen, nämlich den kontemplativen Verstand gesehen werden. Diese Trennung beinhaltet ein Wertigkeitsgefälle: der Geist wird zum Instrument der Wahrheit, während Körper und Welt in einer falschen, minderwertigen Seinsweise existieren. Zudem wird ein Machtgefälle erzeugt zwischen solchen, die sehen, also die Wahrheit schauen können und dadurch wissen, und solchen, die das nicht können. Der alte Anspruch der Philosophie, Lebensweisheit zu sein, nämlich eine Praxis, in der man seine Theorien auch verkörpert, wird damit aufgehoben. Dieses Ideal ist aber – und das verkompliziert die Sache – in Platons Dialogen in der Figur des Sokrates noch gegenwärtig, die Platon verwendet, um seine Lehre der Dualität zu verbreiten. Sokrates schreibt nicht, lebt und wirkt noch auf dem Marktplatz und stirbt schließlich für seine Lehre.

Gegen diese platonische Art zu denken und Welt und Geist teilen wendet sich Diogenes. Da Platon, wie er anhand seiner Figur Sokrates eindrücklich vorführt, argumentativ nicht zu schlagen ist, hat Diogenes eine andere Art des Argumentes gegen ihn, die uns durch den Biographen Diogenes Laertius überliefert ist.

Als Platon die Definition aufstellte, der Mensch ist ein federloses zweifüßiges Tier, und damit Beifall fand, rupfte er [Diogenes] einem Hahn die Federn aus und brachte ihn in dessen [Platons] Schule mit den Worten: „Das ist Platons Mensch“; infolgedessen ward der Zusatz gemacht: „Mit platten Nägeln“. (Diogenes Laertius 1967, 314)

Diogenes setzt sich nicht der unbezwingbaren sokratisch-platonischen Rede aus, sondern er argumentiert, indem er das, was von Sokrates als völlig von der Welt getrennt gedacht wird, nämlich die Ideen, das Denken, das, was mit dem Verstand wahrzunehmen ist, einfach zurückinkarniert. Diese satirische Methode wiederholt zunächst nur, was Platon sagte: Hier ist dein Mensch, das ist Platons Mensch. Er wiederholt die Aussage des Gegners, aber nimmt sie wörtlicher beziehungsweise körperlicher als es Platon recht ist. Er tut das, was nach Platons Lehre verboten ist, er führt eine absurde umgekehrte Mimesis durch. Dein Mensch ist ein Huhn. Diese Art der subvertierten Mimesis, die Nachahmung des Wortes durch die Welt, bejaht die Aussage des Gegners, indem sie sie wiederholt, aber sie überführt sie zugleich in eine andere Kategorie. Ein Teil der nach Platon sekundären, von den Ideen abgeleiteten Welt, wird zum materiellen Argument, zum Teil des Denkens. Indem Diogenes auf diese Weise das wieder ins Denken hineinnimmt, was Platon abtrennt und

ausschließt, kann er Platons Trennung kritisch vorführen. Das gerupfte Huhn, das Diogenes als Übersteigerung dieser Trennung präsentiert, spricht für sich selbst.

Die Geschichte geht weiter, aber das gehört schon zum zynischen Teil: Sokrates diagnostiziert daraufhin, Diogenes könne die Ideen leider nicht sehen, weil er eben keinen Verstand habe. Auch der Nachsatz, den Diogenes Laertius berichtet, wonach Platon die materialistische Argumentationsweise des Kynikers unschädlich macht („mit platten Nägeln“), deutet die Entwendung an, die passieren wird.

Diogenes von Sinope war auf diese Weise Meister eines unlauteren Argumentierens, das den Gegner nicht dort packt, wo er vorbereitet ist, sondern mit Satire und Frechheit das zum Spiel macht, was nicht Teil des Spiels ist. Er wendet sich nicht nur gegen die Trennung von Körper und Geist und die Abwertung von Lust und Welt, sondern auch gegen die Art Macht, die entsteht, wenn jemand nicht mehr mit seinem Körper für sein Denken einstehen muss. In seiner Argumentation wird das, was nicht Teil des Denkens ist, zum Feld der geistigen Auseinandersetzung. Sloterdijk weist darauf hin, dass diese Art zu argumentieren einem Argument *ad personam* ähnelt, das sich auf scheinbar unfaire Weise gegen die Person wendet, die spricht (1983, 58). Ein Argument *ad personam* sucht die Widerlegung einer Aussage, indem es die Aussage mit ihrem eigenen Kontext kurzschließt, indem sie den, der da spricht und aus welcher Position und warum er spricht, mit in den Blick nimmt. Etwas, das eigentlich nach den Spielregeln des Geistes nicht dazugehört, etwas der Aussage nicht Bewusstes, ein Nicht-Denken, das was nicht gesagt werden soll, wird in das Argument hereingeholt.

Sloterdijk beschreibt, wie aus dieser frechen materiellen Argumentation des Plebejers Diogenes' bürgerliche Techniken materialistischer Ideologiekritik wurden. Ähnlich der kynischen Praxis des Diogenes beziehen der Marxismus genauso wie die Psychoanalyse gerade jene Teile als Denken mit ein, die zuvor in den Bereich des Nicht-Denkens fielen, wie das Unbewusste und die im Fetisch verkannten ökonomischen Beziehungen, und zwar um Aufklärung zu betreiben.

Zynismus

Auf der einen Seite institutionalisiert sich die kynische Frechheit auf diese Weise – und zugleich wechselt die materialistische Frechheit des Diogenes in mehreren

Schritten die Seite und verändert schließlich in den Händen der Macht ihren Charakter. An den Umschlagpunkten stehen Zwischenphänomene; Sloterdijk nennt sie nach einem Wort von Nietzsche „Cynismen“ (1983, 10). Nietzsche, de Sade und auch Mephistopheles sind solche Figuren, die sich gegen überkommene Moralvorstellungen wenden, indem sie sich zynisch zum Bösen bekennen, und dadurch in kynischer Tradition die Herrschaft des (einen) Geistes, des Christentums, über den Körper bekämpfen.

Im modernen Zynismus wechselt dieser wache Blick von einer plebejischen Kritik zu einer Frechheit der Macht selbst. Sloterdijk konstatiert: Der Zyniker hat die Kritik des Kynikers verstanden. – Aber die kynisch geforderte Aufhebung der Trennung zwischen Denken und Handeln tritt nicht ein. Ganz im Gegenteil: Die Parodie der Trennung, wie sie Diogenes vorführt, um sie als Machtgefüge zu kritisieren, dreht der Zyniker um und macht aus ihr eine Affirmation dieser Trennung. Damit nimmt er der Parodie das fordernde, kritische Potential. Er entwendet die Technik des Kynikers und entwickelt seine eigene Sprache der Sprachlosigkeit, die schlicht auf die Faktizität selber verweist: „So ist es eben“. Von dieser Ergebnisheit an die Tatsachen führt kein Weg mehr zur Veränderung. Dass mit Denken das Handeln beeinflussbar wäre und andersherum, wird dadurch illusorisch, weil der qualitative Unterschied zwischen Denken und Handeln geleugnet wird. Der Zyniker ist einer, der aus der Frechheit des Kynikers einen frechen Konformismus macht und das tut, was eben getan werden muss, auch wenn er die Kritik des Kynikers verstanden hat. Im Fall der *Bild-Zeitung* wissen die Macher, dass ihre Zeitung gefährlich ist, aber sie produzieren sie dennoch und bewerben sie mit diesem Slogan. Der Zyniker weiß und handelt dennoch, als ob er es nicht weiß. Sloterdijk schreibt, dass im Zynismus

etwas von der Trauer um die „verlorene Unschuld“ [ist] – von der Trauer um das bessere Wissen, gegen das alles Handeln und Arbeiten gerichtet ist.“ Zynismus ist das „aufgeklärte falsche Bewusstsein [...], an dem Aufklärung zugleich erfolgreich und vergeblich gearbeitet hat. (1983, 37).

In seinem frühen Text *The Sublime Object of Ideology*, in dem er auf Sloterdijk Bezug nimmt, radikalisiert Slavoj Žižek diese Formel des Tuns trotz besseren Wissens, das „ich weiß es, aber dennoch...“ (1989, auch für das Folgende; hier 24ff). Er untersucht den Freudschen und Marxschen Fetisch-Begriff, der sich in dieser Formel

niederschlägt, und kommt zum Schluss: Dass wir etwas wissen und dieses Wissen verkennen und anders handeln, beschreibt – anders als Marx und Freud annehmen – unsere Wirklichkeit, in der wir systematisch *im Tun* unser Wissen verkennen. Als ein Beispiel dient Geld: Wir wissen, dass Geld sich abnutzt, seine Gestalt verändert, das Material ausgetauscht wird, aber wir handeln so, als ob es eine ewige Substanz hätte. Im Tun müssen wir uns regelmäßig so verhalten, als ob wir nicht wüssten. Wir handeln nach einer Illusion, die wir durchblicken, aber im Tun verkennen (25).

Marx beschreibt Fetischisierung ebenfalls als einen Prozess der Verkennung; Eigenschaften, die wir den Dingen selber zuschreiben, sind eigentlich Ausdruck eines sozialen Gefüges, das den Dingen diese Eigenschaften verleiht. Ein falsches Bewusstsein von der Welt, in der wir leben, entsteht. Wenn man sich diese ideologische Verdrehung bewusst macht, kann man laut Marx etwas an den herrschenden gesellschaftlichen Zuständen ändern.

Genau diese Emanzipation von den Illusionen ist für Žižek nicht möglich, weil die Illusionen für ihn gerade im Handeln liegen – und nicht hinter einem falschen Wissen, wie es ein klassischer Ideologiekritiker behaupten würde. Ideologie ist kein falsches Bewusstsein, von dem man sich emanzipieren könnte und hinter dem die Wirklichkeit liegt. Es gibt kein *Hinter* der Illusion. Die Illusionen sind unsere Wirklichkeit, indem wir ihnen gemäß handeln; sie sind das Gewebe, aus dem unser Zusammenleben gemacht ist, sie sind sinn- und gemeinschaftsstiftend. Sie öffnen einen gesellschaftlich relevanten Raum des Als-Ob.

Was eigentlich immer schon Eigenschaft von Ideologie war, zeigt sich, so Žižek, im gegenwärtigen Kapitalismus offen: Es muss nicht mehr vorgeblich an Werte geglaubt werden, um ein Handeln scheinbar zu begründen, weil im Grunde doch jeder weiß, dass niemand daran glaubt. Die Einheit von Wissen und Handeln wird erst gar nicht mehr versucht zu behaupten. Ideologie ist mechanisch, grundlegend ironisch, äußerlich: sie ist das, was man nach außen vollzieht, während man im Innern denken kann, was man will. Die Formel „ich weiß zwar, dennoch...“ wird nun zu einer unüberwindbaren Trennung zwischen Wissen und Handeln.

Eine solche These der radikalen Trennung von Wissen und Handeln, vielleicht stärker als sie bei Platon je war, könnte man als zynische Antwort auf Marx kynisch-bürgerliche Kritik begreifen. Der Trennung wird uneingeschränkte und unveränderliche Gültigkeit eingeräumt; damit fällt Žižeks Gedanke mit der Performanz des Zynischen zusammen. – Wenn man auf diese Art weiß, kann man dann anders Theorie machen, als so, dass sie automatisch latent zynisch wäre? Die zur Farce werden würde, weil sie den aufklärerischen Auftrag, der ihr innewohnt, zugleich durchstreicht? Das Beispiel der *Bild-Zeitung* nötigt, genauer hinzusehen, wie es wäre, wenn das stimmte.

Die Vorstellung einer Illusion, die gesellschaftskonstituierend ist, weil Menschen gemeinsam danach handeln, diese Vorstellung von einem Als-Ob, das als solches erkannt wird, aber dennoch Wirklichkeit zeitigt, erzeugt, wenn es plötzlich auffällig wird, ein unwahrscheinlich erscheinendes Durcheinander von Wirklichem und Unwirklichem. Die ganze Tragweite dieses Durcheinanders zeigt sich vielleicht in den Momenten, die man erschrocken als *Farce* bezeichnet. Wenn man damit nicht eine Gattung dramatischer Literatur für das Theater meint, sondern im Leben ausruft, „Das ist doch eine Farce!“, oder wenn eine Zeitung schreibt, etwas verkomme zur Farce, wird ein Moment im profanen Leben mit einer theatralen Form gleichgesetzt. Aber man sagt nicht *etwas ist eine Farce*, weil es so leicht und schön wie im Theater wäre, sondern weil es schrecklich ist, dass etwas so unwirklich ist wie im Theater, aber dennoch wirkt. Das Geschehen ist nur ein Als-Ob-Geschehen. Aber weil alle danach handeln und es dadurch intersubjektiv gültig machen, ist es dennoch wirklich. Weil es sich dabei nicht um ein falsches Wissen handelt – das man nur erkennen müsste und der Spuk wäre vorbei –, erscheint die ganze Situation unglaubwürdig und unwirklich. Man ist offensichtlich Teil eines Theaters, es sind offene Lügen, jeder weiß darum, aber dennoch sind sie nicht weniger wirksam.

Durch diese Ununterscheidbarkeit von Theater und Welt, gerät die Welt aus den Fugen. Wenn Wissen und Handeln nicht mehr in einem Zusammenhang stehen, erscheint das, was geschieht, unmotiviert. Schreckliches wird nicht mehr als in begründete Zusammenhänge integriert erfahren, und nicht integriert ist das Schreckliche sinnlos. Die intuitive Einheit zerfällt, in der man das, was tatsächlich geschieht, immer auch als wahr erfährt; man hat das Gefühl, in einer lügenhaften Welt

zu leben. Žižek zitiert in diesem Zusammenhang den Türwärtler aus Kafkas *Prozess*: „Man muß nicht alles für wahr halten, man muß es nur für notwendig halten.« »Trübselige Meinung«, sagte K. »Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht.«“ (Kafka 1960, 160).

3. Mimesis und Als-Ob

Die umrissenen Phänomene, die Zynismen und das Gefühl der Farce zeichnen sich dadurch aus, dass in ihnen die geordnete und unserem Leben Sinn gebende Aufteilung von Als-Ob und Nicht-Als-Ob durcheinandergeraten ist; dass diese Sortierung, die wir intuitiv vornehmen, nicht zu halten ist. Mit der Unmöglichkeit, in diesen Phänomenen Illusion und Wirklichkeit klar zu trennen, wird noch etwas anderes problematisch, das auf eben der Aufteilung beruht: Die aristotelische Idee von Kunst als einer guten Lüge.

Während bei Platon Nachgeahmtes noch unter einen politisch-ethischen Blick fiel und die Kunst deshalb als Lüge verdammt wurde, konnte Aristoteles der Lüge ein utopisches, heilendes Potential zuschreiben, gar die Fähigkeit das Schlimme ins Gute zu verkehren, gerade weil er eine Trennlinie zog zwischen der Lüge in der Polis und der Lüge auf der Bühne, zwischen Ethischem und Ästhetischem, zwischen Als-Ob und Nicht-Als-Ob. Mit der Erfahrung der Farce, in der Als-Ob und Nicht-Als-Ob ineinander verschlungen sind, wird nichts weniger fraglich als diese aristotelische Unterscheidung; die Demarkationslinie, die Aristoteles in Reaktion auf Platon eingezogen hatte, ist wieder offen.

Wirkung der Nachahmung: platonische Ansteckung, aristotelische Heilung

Die Unterscheidung zwischen einem Als-Ob und der Wirklichkeit, diskutieren Aristoteles und Platon in ihrem Nachdenken über Mimesis und kommen zu unterschiedlichen Schlüssen. Für Platon birgt Nachahmung, obwohl sie doch nur Abbild der Ideen ist, immer die Gefahr, wirksam zu werden. Denn je weiter man die Abbild-Hierarchie hinabsteigt, umso loser wird das Band, das die Welt Dinge ans Original der Idee bindet, und umso größer ist die Möglichkeit, dass etwas außer Rand und Band gerät, seinen Platz verlässt und die gerechte Ordnung des Seins stört. Deshalb ist bei Platon nie sicher, ob Nachahmung nicht plötzlich zur Produktion von etwas Neuem wird an einem Ort, wo es nicht hingehört, und dadurch das Potential

hat, die festen Positionen durcheinander zu bringen, die zwischen Ideen und ihren Abbildern bestehen. In einem Staatsmodell, in dem die vollkommene Handlung die Kontemplation ist, in der alle herkömmlichen Merkmale des Handelns stillgestellt sind, birgt Nachahmung die Möglichkeit von Veränderung. Sie ist deshalb gefährlich, anarchisch und hässlich und Platon verbannt sie – mit Ausnahmen – aus seinem Staat (1957, Bd. 3).

Aristoteles (2006) verbannt die Nachahmung auch, aber nicht aus dem Staat. Er domestiziert eine bestimmte Klasse von Nachahmungen, indem er ihr einen Ort zuweist, der in seinem kategorischem Außerhalb überraschend an den jenseitigen Ort der platonischen Ideen erinnert: es ist der Ort der Kunst. Wir können das Hässliche im Gemälde als Schönes genießen, weil es nachahmt, aber nur in Farbe und nicht echt. Der Unort der Bildoberfläche oder der Theaterbühne gewährleistet, dass das Nachgeahmte im Als-Ob bleibt. Es gibt diese Nachahmungen überhaupt nur im Modus des Als-Ob, weil sie so einen Ort haben, an dem sie nicht mit der Wirklichkeit verwechselt werden können.

So klar im Als-Ob verortet, kann Aristoteles der Mimesis zwei wichtige Aufgaben zubilligen: Einerseits heilt sie, indem sie Schrecken aussetzt, sublimiert; Aristoteles spricht von *katharsis*. Weil etwas noch einmal ist, aber ohne das Schreckliche noch einmal zu vollziehen, ohne wirklich zu sein, entsteht Signifikation: Etwas nicht Benenn- und Verdaubarem wird in der Wiederholung selbstständig eine Form gegeben, die sich begreifen lässt. Als solches gewendetes Schreckliches kann die Nachahmung andererseits im Als-Ob, in einem Raum, der nicht gestört werden kann, Welt zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügen, wie es im Nicht-Als-Ob nicht in dieser verdichteten und zusammenhängenden Weise erfahrbar ist. So schafft Nachahmung durch die Idee von wahrscheinlicher Fiktion einerseits und *poiesis* andererseits eine Verknüpfung, wodurch Narration, Verstehen und Sinn entstehen.

Beide Aspekte gehören untrennbar zusammen, da nur in der Form der Nachahmung sinnvoll *poiesis* stattfinden kann. Sie gewährleisten auch, dass Bewusstsein und Denken möglich sind und Sinn hergestellt werden kann. Diese erstaunliche Fähigkeit, durch selbst aufgeführtes Schreckliches eine Ordnung zu etablieren, die das Abwesende mit dem Anwesenden verbindet und so das Schreckliche ins Schöne (und

damit das Gute) verkehrt, führt in späteren Vorstellungen von Kunst zur dialektischen Spannung zwischen Schönerem und Schrecklichem.

Aus psychoanalytischer Sicht (Freud 1982) ist dieser Vorgang der Wiederholung im Als-Ob nicht nur Bewusstmachung, sondern auch erste Bewusstwerdung. Im Fort-Da Spiel macht sich nach Freud das Kind zum Akteur, indem es das Schrecklich-Traumatische, die Abwesenheit der Mutter, nachahmend objektiviert. Die wiederholte Nachahmung bearbeitet zunächst ein Trauma und schafft zugleich Signifikation und Distanz. Ob es die Spannung des Schrecklichen im Schönen ist oder das Fort-Da-Spiel, das die Abwesenheit ins Anwesende setzt – diese dialektischen Konstruktionen beruhen auf der Idee, dass Nachahmung oder Wiederholung des Peinigenden dieses zu heilen vermag. Mehr noch, dass das eigentlich Schreckliche, durch Wiederholung in einem Raum des Als-Ob umgewendet, zum Guten wird. Dabei darf man aber nicht übersehen, dass diese Nachahmung des Schrecklichen ursprünglich gerade nicht im Als-Ob stattfand. Die weit verbreitete Vorstellung der Entstehung des Theaters aus dem Opferkult deutet darauf hin. Was im Fort-Da-Spiel, was im Theater schon eine Inszenierung im Als-Ob ist, stellt sich im Opferkult umgekehrt dar.

Im Opferkult (für das Folgende Türcke 2008), einer der frühesten menschlichen Praktiken, wird Peinigendes wiederholt, von einem Kollektiv kontrolliert aufgeführt, damit es in der Wiederholung vertrauter wird und schließlich vergeht. Das Kollektiv wiederholt das Schreckliche an einem Mitglied seiner Gemeinschaft, um den Schrecken los zu werden. Objektiv ist die Opferung die Wiederholung des Schrecklichen, aber indem der neue Schrecken als der alte aufgeführt wird, wird dieser fassbar. In diesem Heilungsversuch, der selber schrecklich ist, sind Als-Ob und wirklicher Vollzug nicht zu trennen, sie teilen sich denselben Moment. Offensichtlich wird der Schrecken wiederholt und dadurch vermehrt, aber genau das mindert ihn.

Diese Verkettung, in der das Opfer den Schrecken bedeutet, aber zugleich die Wiederholung und Vermehrung des Schrecklichen ist, führt zu einem traumatischen Wiederholungszwang, der selber durch eine Reihe von Sublimierungen und Konstruktionen besänftigt werden musste. Das Menschenopfer wurde später durch Tiere oder Gaben substituiert und schließlich nur noch symbolisch im Als-Ob vollzogen. Erst durch diese Ersetzung entsteht eine klare Trennung, auf deren

Grundlage Aristoteles die Nachahmung in der Kunst von der im Staat unterscheiden konnte. Bei Platon ist dieses alte Wissen von einer Mimesis, die jederzeit Unruhe stiften kann und nicht in einem eigenen Raum verortet ist, die selber noch keinen Raum geöffnet hat, noch präsent.

Was in der historischen Idee von Aufklärung zur mehr oder weniger realistischen Projektion in die Zukunft wird, in der sich die Dinge wirklich bessern sollen, wenn man sich nur seines Verstandes bediene, und die sich an der Wirklichkeit messen muss, zeigt sich in seinen älteren Schichten als eine Praxis, die, indem sie nachahmt, selber schon Verbesserung ist und gleichzeitig Bewusstsein schafft, auch wenn sich objektiv vielleicht nichts ändert. Die reine Nachahmung dessen, was ist, ist schon eine Veränderung – wenn auch eine des Geistes, der Bewusstwerdung, der Emanzipation. Dass diese Bewusstwerdung genauso keine wirkliche Besserung, sondern ein Gutlügen, eine Veränderung im Als-Ob ist, ist der Grundkonflikt, in den der Kyniker seinen Finger legt. Sein Argument *ad personam* gleicht diese heilsame Lüge mit der Wirklichkeit ab und verwischt die scharfe Grenze zwischen Als-Ob und Nicht-Als-Ob.

Zynisch-aufgeklärte Nachahmung

Die zynische Aufgeklärtheit, die das kynische Wissen annimmt, aber den Glauben des Kynikers an eine mögliche Aufklärung verspottet, stellt sich in die aristotelische Tradition der Nachahmung, allerdings in verdrehter Weise, in der die Mimesis eher zu einer Art Mimikri von Nachahmung funktionalisiert wird.

Allein das Aussprechen dessen, was ist, („wir manipulieren Meinung“ – sicherlich unter der hinzukommenden ironischen Gegenteilsbehauptung) scheint im Fall der *Bild-Zeitung* die Situation schon zu heilen. Es entsteht ein Gefühl von Bewusstheit und Wahrheit. Aber zugleich steht dieses vorgeblich heilende Als-Ob im Dienste dessen, das geheilt werden soll: es manipuliert tatsächlich Meinung. Die *Bild-Zeitung* ahmt nicht nur eine Technik der Kunst nach; sie tut letztendlich nur so, als ob es ein Als-Ob gäbe. Das Als-Ob mitsamt seinem Anspruch auf Besserung ist nur vorgespielt; was als Maske ausgegeben wird, entpuppt sich doch als angewachsen, als das wirkliche Gesicht. Die Nachahmung ist nur nachgeahmt, besser gesagt findet eine Mimikri von Nachahmung statt. Denn tatsächlich fällt das Als-Ob mit dem zusammen, was durch das Als-Ob geheilt werden sollte und verschärft es dadurch sogar. Wenn die *Bild-*

Zeitung mit ihrem Slogan nahelegt, dass sie Meinung manipuliert, verliert dieses Aussprechen jeden heilenden Charakter, jedes Potential zur Veränderung, weil diese Äußerung direkt dazu beiträgt, Meinung *noch besser* zu manipulieren, gerade weil sie mit dem utopischen Potential und der Heilung spielt. Durch diese Verstärkung gibt es nur noch die fatalistische Bejahung dessen, was ist, einer unveränderbaren Faktizität, und ein nur gespieltes Als-Ob, das aber dennoch irgendwie nicht seine Wirkungskraft verloren hat. Es ist das zutiefst Beunruhigende an diesem Zynismus gerade aus ästhetischer Sicht, dass er das, was als besondere Kraft der Kunst gilt, auslöscht, aber zugleich zu seinem eigenen Vorteil in pervertierter Weise am Leben hält. Zynisch wird es verwendet und zugleich durchgestrichen. Es funktioniert und zugleich nicht. Die Idee von Aufklärung und die Praxis der Mimesis werden gegeneinander ausgespielt und dabei gänzlich entleert und parodiert. Letztendlich bleibt eine Welt, in der die Differenz von Als-Ob und Nicht-Als-Ob nur noch vorgegaukelt (im Als-Ob) gedacht werden kann.

Wenn man auf diese Zynismen wie das Beispiel der *Bild-Zeitung* blickt, muss man sich allerdings erinnern, dass dieses Zugleich-Vorhandensein von Als-Ob und Nicht-Als-Ob, ja sogar das Vorgaukeln eines Als-Ob immer schon die Praxis der Mimesis war, dass im Opferkult das Vorspielen der Heilung der Beginn der Heilung ist. Was mit dem Opfer am Anfang dieser emanzipierenden Bewegung offensichtlich wird, wird mit dem „aufgeklärten falschen Bewusstsein“ (Sloterdijk 1983, 37) in einem Abstand wissender Distanz wieder erstaunlich aktuell.

Klassische Kunst-Zynismen thematisieren diese Ambivalenz und Doppeldeutigkeit der Mimesis: Nero ist in der Legende eine Karikatur eines Künstlers, malt er doch den Brand Roms nicht in Farbe, sondern brennt seine eigene Stadt wirklich nieder, genießt dieses Schauspiel aber aus sicherer Distanz, um es als tragisch zu besingen. Die Ambivalenz der Katastrophe, die man aus der Ferne genießt, beziehungsweise noch mehr das ungläubige Erstaunen und Erschrecken, dass man das, was eigentlich doch genossenes Trugbild ist, plötzlich als Bild einer wirklichen Katastrophe geliefert bekommt, ist spätestens seit dem Attentat auf das World Trade Center eine viel besprochene Erfahrung. Für die Behauptung Stockhausens, hierin das größte Kunstwerk aller Zeiten zu sehen, mag es eine Rolle gespielt haben, dass die

Phantasmen sich mit einem Mal spukartig als die Wirklichkeit entpuppten; dass die Lüge also doch auf verwirrende und perfide Weise eingetreten ist.

4. Die Ambivalenz des Als-Ob als Möglichkeit

Das grundlegend ironische Gesicht der Ideologie im (demokratischen) Kapitalismus ist selbst super-subversiv. Selbst schon untergraben und untergrabend, ironisch, ahnt man, dass Ideologie immun ist gegen jegliche Subversionsversuche (Žižek 1989, 25). Aus einem extremen Blick – man könnte ihn zynisch nennen – heraus, bleibt nichts als eine Mechanik übrig, nämlich genau jene Illusionen, nach denen wir handeln. Und weil man darum weiß, ist Wissen ironisiert, beziehungsweise auf eigenartige Weise mit dem, was sowieso ist, identisch, wodurch ein von diesem Wissen abgekoppelter und deshalb sinnloser Wiederholungszwang herrscht. Das lässt Zynismen verschiedenster Form entstehen und führt dazu, dass Gesten der Subversion, die auf Unterlaufen von Ideologie beruhen, genau diesen Verhältnissen in die Hände spielen. Sie können nur noch ironisch sein und ändern am grundlegenden Zynismus nichts.

Eine Antwort auf dieses Problem wäre eine Kunst, die sich klar in den Rahmen des Als-Ob zurückzieht und die Dinge wieder in aristotelischer Tradition sortiert. Aber dem Problem, das gerade auf dieser strikten Trennung beruht, weicht man damit nur aus. Wenn man es mit einer zynischen Unverbundenheit von Denken und Handeln zu tun hat, lässt eine Subversion, die sich klar im Feld des Als-ob verortet, die Mechanik, nach der wir handeln, unberührt. Die kynische Forderung ist gerade dann aktuell. Gerade weil unsere Realität durch Illusionen strukturiert ist, die im Handeln liegen, müssen wir eine Weise finden zu handeln, ganz unzynisch zu etwas zu stehen.

Wahrscheinlich berührt diese Frage, was man denn angesichts solcher Zynismen als KünstlerIn noch tun kann, einen Grundwiderspruch, den Kunst im Allgemeinen berührt. Traditionell will Kunst etwas sinnlich Erfahrbares und zugleich Denken sein, und sie soll darum diese Verbindung nicht nur bedeuten, sondern auch sein. In langer Tradition wird Kunst als etwas verstanden, das zwischen Idee und Wahrnehmung vermittelt. Selbst in modernen Formen der Verneinung einer harmonischen Einheit schimmert diese Forderung nach Einheit noch durch. Weil Kunst aber dieses Doppelte, Denken und Welt, sein will, geht es ihr auch immer schon darum, das Als-Ob, das sie ist, zu überschreiten und mehr zu sein als Kunst. In Diogenes verbildlichter

Forderung an den Philosophen Sokrates, nicht zu trennen, kann man so eine Tradition der Kunst vorformuliert sehen, welche die Kunst in der Nicht-Kunst sucht.

Diderot sagt, dass man einen Fehler im Theater auf keinen Fall begehen darf, nämlich die Kunstlüge durch etwas Echtes zu ersetzen. Die Folge wäre dann nämlich nicht eine bessere Repräsentation, sondern im Gegenteil: Jegliche Würde und Sinnhaftigkeit ginge verloren, eine Posse oder Farce entstünde. Dieses Verbot erinnert an die Übertretung des Diogenes durch seine umgekehrte Mimesis, mit der er die Idee Platons reinkarnierte. Es erinnert an das kynische Argument *ad personam*, das etwas in den Bereich des Denkens aufnimmt, das ausgeschlossen wurde, um die Aussage überhaupt möglich zu machen, sozusagen das Unbewusste der Aussage. In der Tradition der Übertretung dieses Verbotes kann man weit verbreitete und durchaus verschiedene Techniken der Bildenden Kunst seit Dada und Duchamp sehen. Aspekte des Dada kann man als kynische Bewegung beschreiben, die eine verdeckte enorme Indiskrepanz zwischen den Produkten einer Kultur und der gleichzeitigen politischen Entwicklung wahrnahm und diesem latenten Zynismus antwortete. Das wurde erreicht, indem man zum Beispiel nicht mehr ein Wort hören ließ, sondern nur noch die Laute selber. Was heute zu einer kodifizierten Praxis der Kunstproduktion geworden ist, hat damals das Publikum gespalten: Die Kunst wurde mit der Wirklichkeit betrogen. Weil unklar blieb, ob es sich um ein Als-Ob handelte, war eine hoch emotionalisierende Situation geschaffen, die bei der einen Hälfte des Publikums das Gefühl eines direkten Angriffs hervorrief – sie hatten ja schließlich Kunst erwartet, und bekamen sinnlose Wirklichkeit – die andere Hälfte genoss es genau deshalb.

Heute erzeugt Damien Hirst eine ähnliche Situation des geteilten Publikums, indem sein Leben, der Verkauf seiner Werke und ihre Wertsteigerung als Teil einer großen Performance rezipierbar werden, die einen kynisch-materiellen Blick auf das in vieler Kunst gerade nicht Thematisierte wirft. In seiner Lebensweise schließt Damien Hirst die Objekte, die er produziert, mit dem Kontext zusammen, der sie wertvoll macht. Er ist selbst das Argument *ad personam*. Aber die verkörperte Repräsentation führt in diesem Fall zu Reproduktion: Hirst verdient mit seinem kynischen Blick auf den Kunstmarkt viel Geld. Auf einer Auktion für wohltätige Zwecke sagte U2-Sänger und Ko-Initiator Bono „Rechnet das doch mal aus – eine Skulptur für 100.000 Dollar, ein

1,5-Millionen-Gemälde – das ist eine ganze Menge Medizin für eine Menge Leute in Afrika, die sich die Medikamente nicht leisten können, die wir in jeder Drogerie bekommen. Ich muss das erst mal sacken lassen.“ Und Damien Hirst versprach: „Ich werde für eine ganze Weile nicht mehr zynisch sein.“ (zit. n. Bosetti 2008). Der Spaß an dieser Performance, die bewusst macht, was sonst als latenter Zynismus verschwiegen wird, ähnelt allerdings in ihrer Klarsicht dem distanziert-wissenden Genuss, den man an der *Bild*-Werbung hat. Das Zynische ist nur einen winzigen Schritt vom Kynischen entfernt.

Wenn es einen Unterschied gibt, wo liegt er genau? Man könnte darüber nachdenken, in welcher Weise der Körper von Diogenes und der Körper von Damien Hirst jeweils als Argument *ad personam* zu ihrem Werk treten. Der Eine ist Verkörperung der zynischen Spaltung, der Andere ein asketisches Bild der Einheit. Man könnte darüber nachdenken, welche Rolle der Ort spielt, den diese Körper einnehmen – der eine als Hedonist und erfolgreicher Künstler, der andere Asket und Plebejer.

Damien Hirsts kynisch-zynische Performance macht die sonst ausgeklammerte kapitalistische Ebene bewusst. Aber – das führt sein Werk genauso eindrücklich vor – gerade dieses Wissen ändert nichts, wenn man es mit einem aufgeklärten (falschen) Bewusstsein zu tun hat, in dem Wissen und Handeln getrennt sind.

Wenn Als-Ob und Nicht-Als Ob auf eine Weise so dialektisch miteinander verbunden sind, dass gerade im Emanzipiertesten, im Sublimiertesten, da, wo die Trennung am striktesten ist, das Traumatische zurückkehrt, nötigt das zum Gedanken, die Hoffnung nicht nur in der aristotelischen Sublimation zu suchen, sondern zugleich in der staatsgefährdenden Doppelnatur der Lüge, wie sie Platon fürchtete. Die Praxis der Nachahmung galt Platon als verbotenswert, wenn sie am falschen Ort und ohne Berechtigung Wirklichkeiten zeitigte und so eine verwirrte Welt zu produzieren drohte. Offensichtlich falsche Behauptungen und Lügen, die aber trotzdem wirklich sind, weil die Leute nach ihnen handeln (auch wenn sie wissen), erzeugen etwas Spukhaftes; die Vorgänge werden unwirklich-wirklich und man findet sich in einer Welt, in der das, was ist und wirklich ist, nicht mehr als sinnvoll und motiviert erfahren wird. Wenn Kunst, weil unsere Welt zuweilen genau auf diese Weise unglaublich wirkt, selber zur Farce zu verkommen scheint, wie es einem die Werbung der *Bild*-

Zeitung aufdrängt, muss die Antwort vielleicht sein, sich genau dieser Doppelnatur des Lügens zu bedienen. Selber ein Als-Ob zu schaffen, das unverhofft und unberechtigterweise wirklich wird, weil Menschen danach handeln: Im Leben eine Farce aufführen. Es wäre vielleicht in einem sehr traditionellen Sinne die adäquate Darstellung und Nachahmung genau dieses Lebens-Gefühls. Aber zugleich läge in dieser Praxis, die sich von dem entfernt, was traditionell als Kunst bezeichnet wird, die Möglichkeit, Handeln und Wissen für einen Moment zu vereinen.

Man müsste eine Situation schaffen, in der mit einer Lüge, nach der gehandelt wird, Wirklichkeit gesetzt wird. Das mechanische Handeln dieser Lüge gemäß wäre aber von Anfang an mit einem Zweifel versehen, weil von einem unautorisierten Ort aus gesprochen wird. Die Reaktionen und Geschehnisse in der Situation, die so entsteht, ähnelt einem Versuchsaufbau; die Situation wäre eine *poiesis*, die aber nicht im Als-Ob, sondern in der Wirklichkeit stattfindet. Diese ambivalente Situation, in der reagiert und gehandelt wird, könnte eine Art Maschine sein, in der im Nicht-Denken mit dieser Mechanik gedacht wird. Diesen *turn* zur Lüge, die wirkt, hat vielleicht auch Damien Hirst vollzogen, wenn das weitverbreitete Gerücht stimmt, dass sich hinter dem Pseudonym *Banksy* in Wirklichkeit Hirst selbst versteckt, dem sein bisheriges Leben angeblich zu langweilig wurde und der sein Schaffen von seiner Werkstatt fortführen lässt. In seinem Film *Exit through the Giftshop* zeigt er Kisten voll Falschgeld, von dem er sagt, er hatte vor, es unter die Leute in London zu bringen, wenn es ihm nicht doch schließlich zu brenzlich geworden wäre.

Referenzen

- Aristoteles: *Poetik*. Manfred Fuhrmann (Hg.). Stuttgart 2006.
- Bosetti, Petra: „'Ich werde eine ganze Weile nicht mehr zynisch sein““ *Art. Das Kunstmagazin* von 2008, http://www.art-magazin.de/kunstmarkt/4068/benefizauktion_bono_hirst (Anm. d. Red.: Homepage nicht mehr verfügbar).
- Diogenes Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*. 2. Aufl. Hamburg 1967.
- Freud, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips.“, in: Mitscherlich, Alexander/Richards, Angela/Strachey, James (Hg.): ders. *Studienausgabe, Bd. III*. Frankfurt a.M. 1982, S. 213-273.
- Kafka, Franz: *Der Prozess*. Frankfurt a.M. 1960.
- Pfaller, Robert: *Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*. Frankfurt a.M. 2002.
- Platon: *Sämtliche Werke*. Friedrich Schleiermacher et al. (Hg.). Hamburg 1957.
- Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt a. M. 1983.
- Türcke, Christoph: *Philosophie des Traums*. München 2008.
- Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*. London 1989.

Aumüller, Tilman/Schmidt, Ruth: „Die Kunst mit der Wirklichkeit betrügen“, in: Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): *theôria* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2014 / Vol. 5 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 7-24, DOI 10.21248/thewis.5.2014.57

Mimesis und Wiederholung

Zu Lacoue-Labarthes Lektüre von Diderots Paradox

Georg Döcker

Abstract

Die volle Dimension der Probe, der Wiederholung und der Zeitlichkeit in Diderots *Paradox* wird allerdings erst ermessbar, wenn man jenes ungleich größere Problemfeld des Theaters hinzuzieht, mit dem dessen gesamte Theoretisierung in der Antike begann: das der Mimesis.

I Eine Frage der Probe

„Et savez-vous l’objet de ces répétitions si multipliées?“ (Diderot 1996, 1389) Kennen Sie den Zweck der vielen Proben? – das ist eine der vielen Fragen aus dem *Paradoxe sur le comédien*, das Denis Diderot zwischen 1770 und 1773 verfasst hat. Der Erste stellt sie seinem Gegenüber, dem Zweiten, und wie so oft in diesem Dialog der ungleichen Gesprächspartner wartet der Erste nicht auf eine Antwort des Zweiten, er hatte ohnehin keine Antwort mehr erwartet. Denn die Dynamik des Gesprächs ist an dieser Stelle, nach etwa fünfzehn Seiten im Text, bereits bestens etabliert:

das formal als Dialog ausgewiesene Sprechen ist von Anfang an mehr ein Monolog des Ersten mit sich selbst, der Zweite ist der argumentativ stets unterlegene Konterpart, oft nur Stichwortgeber oder Aufbereiter der Ausführungen des Ersten – auch wenn es einige wenige Stellen gibt, an denen die Anmerkungen des Zweiten den Ersten doch auf ungeahnte Weise herausfordern und auf das Ungelöste in dessen Rede hinweisen, ich werde darauf am Ende des Textes noch einmal zurückkommen.

Die Dominanz des Ersten hat Kommentatoren dazu bewegt, in ihm den Autor selbst, Diderot, zu sehen, der das Paradox spricht, und es gibt tatsächlich mehrere Textstellen, die diese Lektüre nahelegen. Dennoch muss man wohl darauf beharren, dass der Erste nichts anderes ist als der Erste, und auch der Zweite nichts anderes als der Zweite, das heißt Sprecher, die gerade durch die absolute Namenlosigkeit ihrer Namen, durch die Leere der Ziffern sprechen können. Das zumindest müsste man aus Philippe Lacoue-Labarthes Frage nach der Autorschaft des *Paradoxes* folgern, mit der er seine Lektüre beginnt: „Qui énonce le paradoxe?“ (1986b, 15) Lacoue-Labarthe wird seine Analyse beenden, ohne darauf eine Antwort zu geben, denn es kann, wie er sagt, darauf keine Antwort geben. Die Unmöglichkeit einer Antwort jedenfalls kann man in der Namenlosigkeit vom Ersten und vom Zweiten verorten. Es kann wohl niemand sein, es kann nur ein Niemand oder können nur zwei Niemande sein, nur zwei Figuren, die nichts sind außer die leere Hülle der theatralen Form des Dialogs, die vom Paradox sprechen können.

Und damit ist nur eine von einigen formalen wie inhaltlichen Vielschichtigkeiten angesprochen, die Diderots Text so rätselhaft, wenn nicht geheimnisvoll machen, dass er sich jeder eindeutig signifizierenden Lesart immerzu entzieht. Die Unabschließbarkeit des Textes bleibt damit der Horizont jeder Auseinandersetzung mit dem *Paradox*, will man es nicht seiner eigenen Verfasstheit berauben. Wie Marian Hobson es so lapidar wie unumgänglich festgehalten hat: „Le Paradoxe sur le comédien est un paradoxe.“ (Zit. n. Heeg 2000, 99) In diesem Sinn will ich mich der Frage des Ersten nähern, „Et savez-vous l’objet de ces répétitions si multipliées?“ – nicht um diese Frage zu beantworten, sondern um mit ihr eine weitere Facette des *Paradoxes* als Paradox erahnbar zu machen.

Die Frage nach dem Zweck der vielen Proben ist in einer spezifischen Passage eines längeren Monologs situiert, in dem der Erste von der Problematik des Zusammenspiels mehrerer Schauspieler spricht. Er sieht die Lösung des Problems in den Proben und wartet wie gesagt nicht auf eine Antwort des Zweiten, er gibt sie sich sogleich selbst. Die vielen Proben, sagt er, „[c]’est d’établir une balance entre les talents divers des acteurs, de manière qu’il en résulte une action générale qui soit une;“ (Diderot 1996, 1389) Dass da nämlich, einfach formuliert, nicht nur ein Schauspieler auf der Bühne steht, sondern oft mindestens zwei, und dass diese

beiden in irgendeiner Weise sich zu einander verhalten müssen, ist sicherlich eine große Aufgabe für jede Theaterpraxis und bedürfte einer genauen Untersuchung. Ich glaube aber, dass die Frage nach dem Ziel der vielen Proben über die spezifische Stelle und Thematik hinausweist, in der sie auftaucht. Die Frage wird auch an mehreren anderen Stellen in Diderots *Paradox* implizit verhandelt und an diesen anderen Stellen wird ihre gesamte Tragweite offenbart, die zutiefst das Paradox berührt. Denn mit der Frage nach den Proben steht viel mehr auf dem Spiel als das Zusammenwirken der Akteure. Diderot hebt so stark wie wohl kein anderer die Schwierigkeit hervor, von der die Praxis und das Konzept der Probe bestimmt ist. In seinem Text ist ein unglaublich luzides Bewusstsein für das Problem vorhanden, auf das die Probe reagieren soll. Es lässt sich mit folgenden Fragen umkreisen: warum proben wir im Theater eigentlich so viel? Das heißt vor allem mit Blick auf das französische *répétition* zuallererst: Warum wiederholen wir eigentlich so viel? Warum wiederholen wir vor der Aufführung, das heißt in den Proben so oft, was wir in der Aufführung zeigen wollen? Und, darüber hinaus, aber damit verbunden, warum wiederholen wir im Theater auch Aufführungen?

All diese Fragen betreffen nicht nur das schauspielerische Machen, sondern allgemeiner die Zeitlichkeit des Theaters und um die Subjektivität des Schauspielers als wesentlich durch die Zeit des Theaters bestimmte. Es sind darüber hinaus Fragen, die, und deshalb habe ich sie in der Wir-Form gestellt, relevant sind für das Theater der Gegenwart, trotz der historischen Unterschiede zwischen Diderots Probenbegriff und der Probenpraxis der Gegenwart. Mehr noch, nicht nur das gegenwärtige Theater, auch Tanz und Performance sind heute in ihrer Produktion von der Wiederholung bestimmt. Egal, ob Schauspieler, Tänzer oder Performer, sie alle proben heute Wochen oder Monate lang, sie alle spielen die Aufführungen ihrer Projekte mehrere Male. Auszunehmen wären einzig jene Performance-Praktiken, die in der Tradition der Performance Art gerade ohne jede Wiederholung zu arbeiten versuchen und die absolute Einmaligkeit des Aufführungseignisses behaupten, die aber gerade deshalb *ex negativo* nur umso stärker auf die Wiederholung und alles, was mit ihr im Spiel ist, bezogen bleiben; auch das ist allerdings ein Aspekt, der gesondert zu behandeln wäre. Die angedeutete Parallele von Diderot und dem Theater der Gegenwart spricht jedenfalls nicht so sehr für die Aktualität Diderots, sondern umgekehrt eher dafür, dass wir heute gewissermaßen sehr alt sind und deshalb immer

noch sehr modern, weil wir immer noch mit einer Herausforderung kämpfen, die Diderot als früher Moderner schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts so pointiert in eine Frage verpackt hat. „Et savez-vous l’objet de ces répétitions si multipliées?“, das wäre mithin eine Kernfrage für die Produktionsanalyse oder Probenforschung der Theaterwissenschaft. Der Stellenwert der Probe und der Wiederholung sind vielleicht der blinde Fleck in der zeitgenössischen Praxis, der die Ästhetik des Theaters auf unsichtbare Weise so stark prägt wie kaum ein anderer Produktionsmechanismus.

Die volle Dimension der Probe, der Wiederholung und der Zeitlichkeit in Diderots *Paradox* wird allerdings erst ermessbar, wenn man jenes ungleich größere Problemfeld des Theaters hinzuzieht, mit dem dessen gesamte Theoretisierung in der Antike begann: das der Mimesis. Und derjenige, der so sehr wie kein anderer dazu beigetragen hat, die Bedeutung der Mimesis für das *Paradox* zu erhellen, ist natürlich der schon erwähnte Philippe Lacoue-Labarthe. Mit seiner Analyse von Diderots Schrift, die er 1979 in dem Vortrag mit dem programmatischen Titel *Paradox und Mimesis* entfaltete, werde ich einsteigen, um mich davon ausgehend an die oben gestellten Fragen zu wenden.

II Die Mimesis des Schauspielers

Diderots *Paradoxe sur le comédien* ist für Lacoue-Labarthe nicht irgendeine Schrift zur Mimesis, sie hat, wie er schreibt, „à bien des égards“ zu gelten als “le texte «matriciel» de la moderne réélaboration de la question de la *mimèsis*.” (1986a, 10, Herv. i. O.). Denn Lacoue-Labarthes These lautet, dass die Logik des Paradoxes nichts anderes ist als die Logik der Mimesis selbst. Die herkömmliche Auffassung vom *Paradox*, die etwa Jens Roselt folgendermaßen zusammenfasst: „Schauspieler können Gefühle auf der Bühne nur dann glaubhaft vermitteln, wenn sie dabei emotional völlig unberührt, also kalt bleiben“ (2009, 134f.), eben diese Lesart des *Paradoxes* greift nach Lacoue-Labarthe zu kurz, weil sie nur den Effekt des tatsächlich zugrundeliegenden Paradoxes der Mimesis ausdrückt. Die Aufgabe des Schauspielers, des „grand comédien“ (erstmalig Diderot 1996, 1378) besteht nämlich zuallererst nicht darin, auf der Bühne Empfindungen oder Empfindsamkeit nachahmen zu können, sondern darin, eine Rolle zu spielen, das heißt, einen anderen zu spielen als denjenigen, der er selbst ist. Darüber hinaus hat er die Aufgabe, nicht nur einen anderen zu spielen, sondern potentiell jeden Menschen nachahmen zu

können, kurz: alles spielen zu können, was sich nur spielen lässt. Um dies zu erreichen, muss der Schauspieler paradoxerweise sich selbst negieren, er muss selbst nichts werden, muss vollkommen substanzlos, essenziell, uneigentlich werden, um alles sein zu können. „Le paradoxe tient donc en ceci“, schreibt Lacoue-Labarthe: „pour tout faire, tout imiter – pour tout (re)présenter ou tout (re)produire, au sens le plus fort –, il faut n’être *rien* par soi-même, n’avoir rien en *propre*, sinon une «égale aptitude» à toutes sortes de choses, de rôles, de caractères, de fonctions, de personnages, etc.“ (1986b, 27, Herv. i. O.)

Lacoue-Labarthe belegt seine These unter anderem anhand folgender Textstelle, die besonders eindrucksvoll ist: der Zweite resümiert, wieder einmal, was der Erste gerade eben gesagt hatte: „A vous entendre, le grand comédien est tout et n’est rien.“ Darauf der Erste: „Et peut-être est-ce parce qu’il n’est rien qu’il est tout par excellence, sa forme particulière ne contrariant jamais les formes étrangères qu’il doit prendre.“ (Diderot 1996, 1401) In dem Momentum, alles sein zu können, liegt ein qualitativer Sprung in der Mimesis, denn die Möglichkeitsbedingung des Vermögens, alle möglichen Rollen hervorbringen zu können, liegt in der Kraft begründet, die Hervorbringung selbst hervorbringen zu können. Der große Schauspieler ahmt nicht mehr ausschließlich die Phänomene der Natur nach, sondern das Prinzip der Natur selbst, ihre Kraft zur Schöpfung der Phänomene. Lacoue-Labarthe schreibt, der Schauspieler wird

don de rien, si ce n’est de l’«aptitude» à présenter, c’est à dire à se substituer à la nature elle-même, à se faire (la) nature, pour, à l’aide de sa force et de son pouvoir propres, suppléer à son incapacité et mener à terme, effectuer ce qu’elle ne peut mettre en œuvre – ce à quoi son énergie, sans relais, ne peut suffire. (1986b, 28, Herv. i. O.)

Was Lacoue-Labarthe allerdings zu wenig akzentuiert, ist, dass es zur Vervollkommnung der Natur noch eines weiteren Elements bedarf. In der Gabe der Kraft liegt zwar das Potential zur Perfektion der Natur, damit es realisiert wird, muss allerdings die Einsetzung dessen hinzutreten, was Diderot das „modèle idéal“ nennt (erstmalig 1380): kein Abbild der Natur, sondern ein Inbild der Natur, das der Schauspieler mit seiner Einbildungskraft entwirft, das heißt kein natürlich gegebenes, sondern ein menschliches, ein künstliches, rational geschaffenes Ideal; wobei man, wie etwa Günther Heeg ausgeführt hat, dieses *modèle idéal* nicht platonisch

verstehen darf, denn Diderot versteht das Ideal zunächst als die Summe aus der Beobachtung aller empirisch bestehenden Naturphänomene und ihrer Eigenschaften (2000, 112ff). Führt der Schauspieler jedenfalls die schöpferische Kraft diesem idealen Modell zu, dann vollendet er die Natur. Im *Paradox* ist damit, wie Lacoue-Labarthe schreibt, ein unüberhörbares Echo jenes Paradigmas der Mimesis vernehmbar, das von Aristoteles ausgeht und nach dem die *téchne* die *physis* nicht nur nachahmt, sondern sie zugleich vervollkommnet (1986b, 23).

Was hat all das nun mit der Frage nach dem Zweck der vielen Proben zu tun? Erstaunlicherweise streift Lacoue-Labarthe in seiner Lektüre des *Paradox* die Fragen von Probe, Wiederholung und der Zeitlichkeit höchstens, wenn auch auf bedeutende Weise, und zwar mit dem Begriff des Gegenwärtigen. Er legt damit eine erste Fährte: die Zeit der Mimesis ist eine Zeit der Vergegenwärtigung – das wird auf Diderot, wie ich zeigen möchte, in einem ganz bestimmten Sinn zutreffen. Mehr allerdings erfährt man darüber in Lacoue-Labarthes Text nicht. Man kann über dieses Schweigen Lacoue-Labarthes zur Bedeutung von Wiederholung und Zeit bei Diderot nur mutmaßen, es ist jedenfalls insofern verwunderlich, als Lacoue-Labarthe bei einem anderen modernen Denker der Mimesis die Zeitlichkeit geradezu im Zentrum der Angelegenheit annimmt, und zwar in seiner Beschäftigung mit dem eigentlichen Helden seines Mimesis-Projekts, dem tragischen oder besser: nicht mehr tragischen Helden dieses Projekts, nämlich Hölderlin. Auch wenn ich auf Lacoue-Labarthes Hölderlin-Rezeption an dieser Stelle nicht weiter eingehen kann, möchte ich erwähnen, dass sie mir den Horizont dessen eröffnet hat, was ich im Folgenden zu Diderot zu entwickeln versuche.

III Die Wiederholung der Mimesis

Noch einmal zurück zum Anfang von Diderots Text. An einer bekannten Stelle, gleich nachdem der Erste zum ersten Mal artikuliert hat, dass der Schauspieler über gleiches Vermögen für alle möglichen Rollen verfügen muss, spricht er indirekt an, was die vielen Proben notwendig macht. Er sagt:

Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. Au lieu qu'imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature, la première fois qu'il se présentera sur la scène sous le nom d'Auguste,

de Cinna, d'Orosmane, d'Agamemnon, de Mohamet, copiste rigoureux de lui-même ou de ses études, [...]“ (1996, 1380)

Auch hier ist die Frage der Empfindsamkeit nur der Effekt eines anderen Problems, das ungleich grundlegender für das Theater ist und zugleich ungleich einfacher: der Schauspieler muss nicht nur eine Aufführung, sondern viele Aufführungen ein und derselben Inszenierung spielen. Dass eine einzige Aufführung nicht ausreicht, dass sich das Theater immer mehrmals zeigen muss, ist auf die zeitliche Verfasstheit des Theaters zurückzuführen, denn das Theater ist schließlich im wahrsten Sinn des Wortes eine Kunst der Zeit: die einzige Zeit, in der es sich präsentiert und für das Publikum wahrnehmbar wird, ist die Gegenwart. Es existiert nur in der Aufführung als einem flüchtigen, ephemeren Gegenstand.

Diese Exklusivität der Theaterzeit lässt sich zweifach akzentuieren, wobei die zwei Akzente in ihrem Inneren verbunden sind, und zwar durch ein gewissermaßen selbst paradoxes Verhältnis. Zum einen ist das Theater aufgrund des Modus seines Erscheinens der prädestinierte Auftrittsort der Unmittelbarkeit, der Präsenz. Nachdem es nur im Moment sichtbar wird, ist es in diesem Moment voll gegenwärtig und erfahrbar. Zum anderen aber ist diese Unmittelbarkeit wiederum nur möglich durch das immer simultan sich ankündigende Verschwinden der Gegenwart. Nur weil der Moment, so wie er da ist, auch schon wieder weg ist, kann er als gesteigerte Erfahrung der Zeit fungieren. Nur weil die Aufführung, sobald sie endet, auch schon unwiederbringlich vergangen ist, erhält der Moment ihres Erscheinens retrospektiv den Glanz der Präsenz. Letztlich ist die Möglichkeitsbedingung der Unmittelbarkeit also nichts weniger als die radikale Bezogenheit auf das Ende der Zeit, den Tod. Die Gegenwart, die Zeit selbst wird erst durch ihr absolutes Außen konstituiert, den selbst nie gegenwärtigen Tod. Damit ist die absolute Anwesenheit im Moment nie als solche vorhanden, sondern immer schon selbst gespalten durch die Abwesenheit, die sie bedingt.

Die Konsequenz für das Theater ist deshalb so simpel wie tiefgreifend: die Aufführung muss, weil nicht sie von Dauer ist, wiederholt werden, um immer wieder sichtbar zu werden, und sie muss, weil sie in ihrer Gegenwart schon von der ihrem Ende durchzogen ist, geprobt werden, um wiederholbar zu sein – das ist letztlich der

Kontext, in dem die Frage des Ersten nach dem Zweck der vielen Proben ihre volle Bedeutung entfaltet.

Das Subjekt, das mit dieser Komplexität der Theaterzeit zu kämpfen hat und in dem sie sich verkörpert, ist niemand anderer als der Schauspieler. Der Schauspieler ist gewissermaßen das paradigmatische Subjekt der Endlichkeit, weil alles, was dieses Subjekt macht und was es ausmacht, verloren ist, sobald es aufhört zu spielen. Die gesamte Kunst des Schauspielers hat keinen Bestand über die Zeit seines Machens hinaus und ist auf die absolute Endlichkeit seiner Aktivität und seiner Subjektivität bezogen. Dennoch soll und kann in Diderots *Paradox* niemand anderer als der Schauspieler selbst es zustande bringen, gerade diese Endlichkeit seiner Verfasstheit zu überwinden. Er soll seine Leistung, wie der Erste sagt, nicht nur einmal zufällig in einer Aufführung abrufen, sondern in vielen Aufführungen, immer und immer wieder, letztlich also in jeder Aufführung, die er spielt. In der radikalsten Konsequenz wird deshalb von ihm verlangt, dass er jederzeit, zu jedem beliebigen Zeitpunkt, wann auch immer eine Aufführung stattfindet, das unmögliche Kunststück vollbringen kann, in dem das Paradox besteht. Er soll immer und jederzeit nichts werden können, um alles spielen zu können und zu einem idealen Modell der Natur zu werden.

Auf diese Weise sind die Problemfelder der Mimesis und der Zeitlichkeit in Diderots *Paradox* verbunden: die Mimesis ist nicht nur eine Zeit des Gegenwärtigen, wie Lacoue-Labarthe sagt, mehr noch ist sie eine Zeit des immerwährenden Gegenwärtigen, es ist eine Zeit der absoluten Gegenwart ohne Ende, eine Zeit der ungebrochenen Präsenz. In dem unbedingten Streben, der Flüchtigkeit des Theaters zu begegnen, entwirft der Erste eine Zeit, die sich gewissermaßen selbst abschafft, weil sie nicht mehr vom Tod determiniert ist. Das zeitliche Phantasma des Paradoxes ist deshalb nicht weniger, als dass der Schauspieler seine eigene Endlichkeit transzendiert, dass er letztlich unendlich, ja unsterblich wird.

Die vielen Proben, das strenge Studium und die oftmalige Wiederholung sollen das Verfahren für die Überschreitung der Endlichkeit darstellen. Wie groß das Ausmaß der notwendigen Proben sein kann, erwähnt der Erste in einer weniger bekannten Passage in der Mitte des Textes. Er erzählt dort von einem Fall, bei dem sechs Monate Proben zum Erfolg nötig waren:

Il [ein neapolitanischer Dichter] exerce ses acteurs pendant six mois, ensemble et séparément. Et quand imaginez-vous que la troupe commence à jouer, à s'entendre à s'acheminer vers le point de perfection qu'il exige? C'est lorsque les acteurs sont épuisés de la fatigue de ces répétitions multipliées, ce que nous appelons blasés. De cet instant les progrès sont surprenants, chacun s'identifie avec son personnage; et c'est à la suite de ce pénible exercice que les représentations commencent et se continuent pendant six autres mois de suite, [...]" (1416. Meine Herv.)

Dieses Beispiel einer Theaterproduktion führt zum Kern des Paradoxes in seiner zeitlichen Dimension. In den vielen Proben ist, dem Beispiel folgend, ein doppelläufiger Prozess am Werk: durch die sechs Monate lange Wiederholung stumpft der Schauspieler ab, er erschöpft sich, das heißt er löscht sich aus und aktiviert zugleich das Potential, alles zu sein. Er lernt dieses Potential einem idealen Modell zuzuführen, das er schließlich, wie es heißt, in jeder Aufführung für weitere sechs Monate abrufen kann. Aus dieser Dynamik lässt sich der entscheidende Punkt ableiten. Denn wenn Lacoue-Labarthe sagt, dass das Paradox darin besteht, dass der Schauspieler nichts werden muss, um alles sein zu können, dann lässt sich diese Aussage nun in Hinblick auf die Zeitlichkeit der schauspielerischen Subjektivität zuspitzen. Das Paradox lautet dann, und das ist meine These: der Schauspieler muss sich töten, um unsterblich zu sein. Er muss seine Endlichkeit überwinden, indem er den Tod radikal bejaht und dadurch überwindet. Nur wenn er tot ist, nur wenn er also dauerhaft nichts ist, kann er immer alles sein. Nur wenn er nicht mehr nach jeder Ausführung das mimetische Potential, alles zu sein, an die Gegenwart verliert, sondern unendlich behält, nur dann kann er jederzeit, in jeder Aufführung das Potential hervorrufen und in dem Ideal der Natur aktualisieren. Der Schauspieler muss also tot sein, um nicht dem Problem seiner Praxis ausgesetzt zu sein, dass sie nur in der Gegenwart existiert. Und die vielen Proben sind das Mittel, mit dem dieser Tod herbeigeführt werden soll. Proben heißt bei Diderot demnach sterben lernen, sterben lernen, um unsterblich zu werden. Das *Paradox* gehorcht in diesem Sinn einer zutiefst spekulativen Logik, beziehungsweise muss man sagen, dass vielmehr umgekehrt, wie Lacoue-Labarthe herausgearbeitet hat, die Spekulation ihre Logik aus der Struktur der Mimesis erhalten hat, aber ich kann darauf nicht näher eingehen, sondern will das Argument noch etwas vertiefen.

Inwiefern kann man bei Diderot tatsächlich vom Tod sprechen, von einem toten Schauspieler, und inwiefern von Unsterblichkeit? Der Schauspieler als Leiche fungiert als absolute Grenze dieser Vorstellung, wird aber von Diderot nicht aufgegriffen. Der

Schauspieler tötet sich in den langen Proben in dem Sinn, dass er seine Empfindsamkeit durch etliche Wiederholungen vollkommen abstumpft, seinen Körper vollkommen erschöpft und damit zu einer Marionette ohne jedes Eigenleben macht. Diderot bringt den Begriff selbst ins Spiel: über die Schauspielern Clairon, das wenn man so will paradox gelebte Ideal des großen Schauspielers, schreibt er etwa, dass sie „l'âme d'un grand mannequin“ ist (1381). Die Seele, das ist eben das ideale Modell, das als Zielpunkt der Verwandlung zur Marionette fungiert. Der Schauspieler versucht seine leblosen Glieder an diesem idealen Modell auszurichten und sie identisch mit ihm zu machen, sodass der Marionetten-Körper schließlich einem Modell dient, das, weil ideal, weil rational geschaffen, auch unsterblich ist. Die Identität mit dem Modell steht als absoluter Garant für die Unsterblichkeit ein, denn das Modell ist von der Empfindsamkeit des Körpers unabhängig, existiert autonom und ist im Geist jederzeit abrufbar, das heißt, in jeder Aufführung abrufbar. In dieser Hinsicht überschreitet Diderots ideales Modell übrigens letztlich doch die Natur und die Summe ihrer Eigenschaften, denn die vollkommene Natur besiegt im *Paradox* auch das Gesetz der Endlichkeit. Auf die Identität mit dem Modell müssen sich jedenfalls alle Anstrengungen des Schauspielers ausrichten, denn nur in diesem Einswerden ist die Loslösung von der Sterblichkeit des Körpers in Aussicht. Es lässt sich zusammenfassen: der große Schauspieler des *Paradoxe sur le comédien* ist eine Gliederpuppe, die von einem Geist regiert wird.

In der Aufführung aber soll von den vielen Proben letztlich nichts mehr zu sehen sein, stattdessen soll der Schauspieler Illusion herstellen. Es ist nicht nur die Illusion, ein anderer zu sein oder die Illusion, ein Ideal darzustellen, sondern in zeitlicher Hinsicht die Illusion der Präsenz, der Unmittelbarkeit. Die Wiederholung ist demnach ein Mittel der Produktion, das sich selbst in der Aufführung, die wiederum nur eine weitere Wiederholung ist, unsichtbar machen muss, um für die Rezeption den Schein der vollkommenen Gegenwart zu produzieren. Die Gemachtheit der Unmittelbarkeit, die Mimesis als *téchne* muss verdeckt werden, um als bloße *physis* zu erscheinen.

IV Unmöglich scheitern

Diderot entwirft den Schauspieler letztlich als ein eigenmächtiges Subjekt, ein Subjekt, das am Schluss seiner Verwandlung in ein Modell idealerweise kein Subjekt mehr ist, weil es sich nicht unterwirft, sondern alles sich unterwirft. Der Schauspieler ist

omnipotent und omnipräsent, er kann jederzeit alles sein. Seine Mimesis ist eine aktive, vollkommen selbstbeherrschte. Was damit auch in Hinblick auf die Politik des Theaters auf dem Spiel steht, benennt wiederum Lacoue-Labarthe eindeutig: es geht um die Souveränität des Subjekts. Lacoue-Labarthe schreibt, „le génie impassible que décrit Bordeu dans *Le Rêve de d’Alembert* en des termes rigoureusement identiques «régnera sur lui-même et sur tout ce qui l’environne. Il ne craindra pas la mort» (1986b, 34). Und man kann nach dem bisher Gesagten hinzufügen: es wird den Tod nicht mehr fürchten, weil es sich selbst tötet und dadurch unsterblich wird. Die Formel lautet: Souveränität durch Unsterblichkeit.

Allerdings, die Unsterblichkeit des Schauspielers ist zumindest stets prekär. Sie wird von zumindest zwei Seiten bedroht: einmal vom Körper und seiner Empfindsamkeit. Wie Heeg schreibt, ist der Schauspieler eben nicht Skulptur, ist nicht „toter Stein“ (2000, 117), sondern immer noch Körper, der als widerständiges Material im Spiel bleibt, so sehr man auch probt, zum idealen Modell zu werden. Der Körper und seine Empfindsamkeit eröffnen eine andere Mimesis, eine Mimesis, die der Erste des Dialogs fürchtet, weil sie nicht kontrollierbar ist: es ist eine passive Mimesis, in welcher der Schauspieler vom Gefühl, von der Begeisterung, vom Enthusiasmus hinfortgerissen wird und auf diese Weise ein anderer wird. Sie lässt sich nicht jederzeit beliebig wiederholen, sie lässt sich nicht vom Subjekt beherrschen, denn sie gehorcht nur dem Eigenleben des Körpers. Die Gefahr droht aber nicht nur vom Körper, der nicht ganz tot zu kriegen ist, sondern auch von innen, vom idealen Modell selbst. Der Erste hat ein genaues Bewusstsein davon, denn er nennt das ideale Modell auch ein „grand fantôme“ (Diderot 1996, 1381), und sagt an einer bekannten Stelle, dass der große Schauspieler, hat er sich dem idealen Modell größtmöglich angeglichen, nicht mehr selbst handelt, sondern es handelt in ihm „l’esprit d’un autre qui le domine.“ (1415) Was hier droht, ist nichts anderes als eine weitere Passivität, nämlich der Wahnsinn: das Phantom kann sich verselbstständigen, es kann der Gewalt des Schauspielers entweichen, den Geist des Schauspielers und ebenso die Aussicht auf Kontrolle und Wiederholbarkeit seiner Aktivität hin fortnehmen.

Zuletzt muss äußerst fraglich bleiben, ob die Unsterblichkeit des Schauspielers überhaupt je erreicht werden kann, ob sie nicht vielmehr selbst ein unmögliches Ideal ist – und eben deshalb ein Paradox. Anders gesagt: nur als unmögliches Paradox

kann die Unsterblichkeit des Schauspielers bestehen. Im Dialog gibt es auch davon mehr als nur eine Ahnung. Einmal sagt der Erste, „qu'ils“, die Laute eines Schauspielers,

ne satisfont à toutes les conditions requises que par une longue étude; qu'ils sont concurrent à la solution d'un problème proposé; que pour être poussés juste, ils ont été répétés cent fois, et que malgré ces fréquentes répétitions, on les manque encore; (1383f., meine Herv.)

Nicht nur, dass selbst mehr als hundert Wiederholungen nicht ausreichen, um sicherzustellen, dass nicht doch in einer Aufführung die Mimesis misslingt; was sich in dieser Stelle andeutet ist, dass die Wiederholung selbst ist kein sicheres Verfahren ist, dass die Wiederholung selbst scheitern kann. Die Wiederholung ist also nicht so sehr nur Mittel zur Herstellung der Unsterblichkeit, sie ist zugleich immer der Ausweis dafür, dass es sich dabei um ein endloses Projekt handelt, das immer in der Schwebe bleiben muss. Man könnte im Übrigen auch die Performativität von Diderots Text selbst als Beleg dafür geltend machen: denn warum muss der Erste eigentlich immer und immer wieder seine These wiederholen, warum ist also die Wiederholung selbst ein bedeutendes Prinzip des Textes, wenn nicht deshalb, weil sich das Ideal des großen Schauspielers eben immer nur unabschließbar als Paradox umkreisen ließe.

Endgültig als unmögliches Paradox pointiert wird das Programm des Ersten schließlich durch eine ganz einfache, kurze Replik des Zweiten gegen Ende des Dialogs. Es handelt sich hier, wie zu Beginn angedeutet, um einen von jenen Momenten, in denen der ansonsten so zweitrangige Zweite mit einer simplen Frage die Unmöglichkeit der Ausführungen seines Gegenübers offenlegt.

LE SECOND. – Il ne me reste qu'une question à vous faire.

LE PREMIER. – Faites.

LE SECOND. – Avez-vous vu jamais une pièce entière parfaitement jouée?

LE PREMIER. – Ma foi, je ne m'en souviens pas... Mais attendez... Qui, quelquefois une pièce médiocre, par des acteurs médiocres. (1421)

Dass also das Paradox immer paradox ist, stellt der Text selbst augenscheinlich aus, und er kann das insbesondere durch das Format des Dialogs. Nur im Dialog, so scheint es, kann sich das Paradox artikulieren.

Vor allem in seiner Paradoxie ist das *Paradox* für die zeitgenössische Praxis bedeutsam: nicht nur, dass Diderot die Flüchtigkeit und Endlichkeit des Theaters so einzigartig zum Thema macht, mit der sich jedes aktuelle Theaterprojekt, egal ob Schauspiel, Tanz oder Performance gezwungenermaßen beschäftigen muss. Nicht nur dass jeder Schauspieler, jeder Tänzer, jeder Performer sich fragen muss, ob er sich in den Proben ein imaginäres Vorbild schafft, wie er spielen oder tanzen will, um dieses Vorbild in den Aufführungen möglichst genau umzusetzen – und wenn nicht, welches andere Verhältnis von Geprobtem und Gezeigtem er dann umzusetzen sucht. Nicht nur, dass sich jeder Theatermacher fragen muss, ob er in der Aufführung die Proben reflektiert und damit die Gemachtheit des Theaterabends ins Spiel bringt. Darüber hinaus muss sich jeder Akteur dem stellen, was das *Paradox* ausdrückt: die Möglichkeit des Scheiterns der Mimesis, des Scheiterns der Aktivierung der Kraft, die Möglichkeit des Einbrechens der Endlichkeit, der Abwesenheit in die Aufführung. In der Akzeptanz des möglichen Scheiterns und im spielerischen Umgang damit liegt wohl ein Aspekt einer anderen Politik des Theaters. Einer Politik, die nicht im Zeichen der Umsetzung von Souveränität steht. Einer Politik, die sich der Furcht annimmt, die nach Lacoue-Labarthe den sozio-politischen Hintergrund von Diderots *Paradox* ausmacht, nämlich der Furcht vor „le mouvement panique de la dissolution du lien social“ (1986b, 34). Denn mit der Mimesis ist nicht zuletzt immer schon die Frage nach der Gemeinschaft gestellt – und ob das Scheitern, die Endlichkeit, der Tod darin Platz haben oder nicht.

Referenzen

- Diderot, Denis: „Paradoxe sur le comédien.“, in: , hg. Versini, Laurent (Hg.): *Œuvres, Tome IV, Esthétique – Théâtre*. Paris 1996.
- Heeg, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 2000.
- Lacoue-Labarthe, Philippe: „Avant-propos.“, in: ders. *L'imitation des Modernes. Typographies 2*. Paris 1986, S. 9-11.
- Lacoue-Labarthe, Philippe: „Le paradoxe et la mimésis.“, in: ders. *L'imitation des Modernes. Typographies 2*. Paris 1986, S. 15-36.
- Roselt, Jens: „Schauspieler mit Verstand – Denis Diderot.“, in: ders. (Hg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*, 2. Aufl. Berlin 2009, S. 134-136.

Döcker, Georg: „Mimesis und Wiederholung. Zu Lacoue-Labarthes Lektüre von Diderots Paradox.“, in: Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): *theōría* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2014 / Vol. 5 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 25-38, DOI 10.21248/thewis.5.2014.58

“Ich habe heute leider kein Foto für dich”- Gedanken zu GNTM, Jungen-Mädchen, Subjekten und Fotos

Kathrin Ebmeier

Abstract

Einer der Impulse für diesen Vortrag war ein Satz/Sprechakt/Urteil aus der ProSieben-Produktion *Germany's Next Topmodel*: „Ich habe heute leider kein Foto für dich“ und das Pendant „Hier ist dein Foto“ bezeichnen die Logik und Auswahlstruktur der Castingshow, sind die dramaturgischen Rituale jeder Episode. Ausgehend von dieser Metapher stelle ich Überlegungen dazu vor, was ein *Mädchen* sein könnte, was ein Foto sein könnte, was ein Subjekt sein könnte und wie diese Fragen in unserer zeitgenössischen Umgebung zusammenhängen könnten. Schützenhilfe hole ich mir von Tiqquns *Grundbausteine einer Theorie des Jungen-Mädchens* in der überarbeiteten deutschen Fassung von 2009.

Der folgende Text ist als Vortrag entstanden. Ich habe mich dazu entschieden, den mündlichen Sprachgestus beizubehalten. Die Beschäftigung mit dem Themenkomplex Bilder, Fotografie und Subjektproduktion im 21. Jahrhundert wird die Basis für meine Abschlussarbeit. Für Rückmeldungen, Ergänzungen und Kritik bin ich dankbar. Schreiben Sie mir gerne: kathrin.ebmeier@gmail.com.

Giorgio Agambens Formulierung Einer der Impulse für diesen Vortrag war ein Satz/Sprechakt/Urteil aus der ProSieben-Produktion *Germany's Next Topmodel*: „Ich habe heute leider kein Foto für dich“ und das Pendant „Hier ist dein Foto“ bezeichnen die Logik und Auswahlstruktur der Castingshow, sind die dramaturgischen Rituale jeder Episode. Ausgehend von dieser Metapher stelle ich Überlegungen dazu vor, was ein *Mädchen* sein könnte, was ein Foto sein könnte, was ein Subjekt sein könnte und wie diese Fragen in unserer zeitgenössischen Umgebung zusammenhängen

könnten. Schützenhilfe hole ich mir von Tiqquns *Grundbausteine einer Theorie des Jungen-Mädchens* in der überarbeiteten deutschen Fassung von 2009.

Germany's Next Topmodel – „Mädchen“ und ihre Fotos

Alle Kandidatinnen* werden von Klum konsequent *Mädchen* genannt. Ob ein *Mädchen* eine Runde weiter ist oder nicht, entscheidet sich am Ende der Sendung. Hier wird den erfolgreichen Kandidatinnen* ein Foto des zuvor durchgeführten Shootings überreicht – oder nicht. Die zentralen Sätze dieser Prozedur sind „Hier ist dein Foto“ oder „Ich habe heute leider kein Foto für dich“. Das sind Codes für „Du bist eine Runde weiter“ oder „Du bist raus“. Die dreiköpfige Jury kann auch uneinige Mehrheitsentscheidungen treffen. Generell ist es schwierig einen Maßstab für alle Kandidatinnen* zu erkennen. Vor allem Fortschritt und Entwicklung sind Wörter, die in den Begründungen der Jury verwendet werden.

Was ist eigentlich ein Mädchen?

Was impliziert diese Benennung durch Klum? Zunächst das Offensichtliche: die Mädchen sind jung und weiblich. Die meisten deutlich unter 18 Jahre alt. Mit der Selbstinszenierung als Modelmama bezeugt Klum die Unmündigkeit und Abhängigkeit der Kandidatinnen*. Ihnen wird während der Show beigebracht, ein Model zu sein, ein *Mädchen* zu sein. Es gibt durchaus Einwände gegen spezielle Aufgaben und das Verfahren, allerdings werden diese als Manifestation von Schwäche und mangelnder Disziplin inszeniert. Wer weiterkommen möchte, der muss es richtig machen – und richtig ist, was sich bewährt hat. Der Spitzname *Baby Beyoncé* der Siegerin von 2013, Lovelyn Enebechi verweist auf dieses Unmündigkeits- und Nachahmungsverhältnis. Die Mädchen sind *so wie* oder *als ob* – aber was wird da eigentlich wie nachgeahmt?

Welches Ideal oder welche Vorstellung, welches Bild gilt es zu verkörpern? Die *Mädchen* müssen arbeiten, leisten, vor allem aber müssen sie permanent Spaß an ihrer Arbeit haben, locker und professionell sein; gekonnt zwischen Sexyness und Coolness, schüchternem Blick und Schrei sich darstellen. Sie entsprechen den Figuren wie etwa Zicke, Studentin, oder Exotin, die sie in der Sendungsdramaturgie verkörpern. Die Entscheidung, welche dieser stereotypen Charakterskizzen sie über die Staffel hinweg erfüllen, liegt bei der Regie. Das Potenzial für all diese

Persönlichkeitsfacetten soll jedoch jede* von ihnen glaubhaft vermitteln können – schließlich ist das Yogurette-Gesicht ein anderes als das Hugo-Boss-Red-Gesicht.

Mit jeder neuen Challenge, jedem Shooting, jedem Walk wird der *Fortschritt* der Mädchen gemessen: ihre Wandlungsfähigkeit, die bestmögliche Verkörperung des zu vermarktenden Bildes. Das sind die Tugenden der *Mädchen*: Anpassungsfähigkeit, Gute Laune, Profil, Arbeitseifer, Disziplin. Die Kandidatinnen* *sind* also (trotz gender und age!) keine *Mädchen* von sich aus, sondern *erarbeiten* sich ihren Mädchenstatus.

Die Anrufung (Althusser 1977) *Mädchen* meint nur diejenigen, die sich die zuvor genannten Tugenden aneignen und diese durch ihre Fotos Folge für Folge *erzeugen*.

Das Foto als Er-Zeugnis

Der gute Fortschritt, die richtige Verkörperung des Bildes, die Anpassungsfähigkeit der Mädchen und ihr Spaß an der Arbeit wird belohnt. Mit einem Foto. „Hier ist dein Foto“, ist der Satz, den die strenge Heidi Klum beim Ritual der Fotoübergabe ausspricht. Es ist geschafft, eine weitere Schlacht geschlagen – denn: das ist ein Kampf! Mit der Überreichung des Fotos bleibt die eine große Chance bestehen: „Nur eine von euch kann *Germany's Next Topmodel* werden!“

Was ist also dieses Foto? Es ist Symbol für den Verlauf der Show, es ist *glammy* (gute Retusche, professionelle Fotografen, interessantes Fotoset, hochwertiger Druck) und vor allem ist es echt. Es ist Material, das in die Hand genommen wird, in die Setcard (Modelbewerbungsmappe) gesteckt wird. Aber: es ist nicht das zentrale Produkt. Ich schlage vor: das Foto wird zum Er-Zeugnis. In diesem materialisiert sich die jeweilige Einzigartigkeit bei gleichzeitiger Erfüllung aller Regeln durch die Spielshow-Teilnehmerinnen*. In diesem wird bezeugt wie hervorragend die Leistung, die Arbeit der *Mädchen* an sich selbst war.

„Ich habe heute leider kein Foto für dich“ ist das andere Urteil das Klum im Namen der Show spricht. Zu wenig Fortschritt, Spaß, Disziplin, Anpassungsfähigkeit oder Körpergefühl führen zum Ende. Es gibt für die Teilnehmende kein Zeugnis. Beziehungsweise: das Fehlen des Fotos, die Leerstelle ist das Zeugnis für den Mangel an Leistungswillen. Indem das Foto verwehrt bleibt, ist man nicht mehr angesprochen,

wenn Klum ihre *Mädchen* ruft. Man hat die eine Chance vertan. Denn: „Nur *eine* von euch kann *Germany's Next Topmodel* werden!“

Wenn Heidi Klum kein Foto verteilt, dann sind die Mädchen raus und existieren in der Show nicht mehr. Überspannen wir diese Anordnung ein bisschen: das Foto ist nicht das Produkt, sondern Er-Zeugnis für die Arbeit des *Mädchens*. Die Konkurrentinnen* als an sich arbeitende, sich (gegenseitig) disziplinierende, gut gelaunte Charaktere sind das Produkt. Sie und vor allem ihr Körper sind der zu bearbeitende Rohstoff, sie sind die Bearbeiterinnen* und sie sind ihre eigenen Konsumentinnen*. Ich schlage vor: wenn das Er-Zeugnis der Produktion fehlt, dann gibt es das Produkt auch nicht. Dann gibt es die Arbeit auch nicht. Wenn das *Mädchensein* eigenes Produkt ist, und es kein Foto gibt, dann stellt das die Existenz des Mädchens in Frage.

Aber: es gibt sie ja, die Ausgeschiedenen. Sie sitzen bei Stefan Raab auf der Couch, lassen sich bei *Red*, dem hauseigenen ProSieben-Starmagazin, interviewen und gehen dann zurück in ihre Schulklassen. Zuschauer*innen wissen das. Egal, wie geübt oder ungeübt sie im kritischen Umgang mit Medien sind. Das ist eine Show. Was sie aber auch sehen: die Selbstverwirklichung, das An-Sich-Arbeiten-Müssen, Einzigartigkeit, Werbeträger*innen als Arbeitgeber*innen, Siegerinnen* mit Migrationshintergrund in jugendlichem Alter, Fortschritt durch Mädchenstatus, die beste Zeit ihres Lebens. Sie sehen das Bild von Menschen, die ihr Produkt sind – und nicht unglücklich. Dass die Oberfläche Show ist mit ihren expliziten Schönheitsidealen, Promis und Modelvillen in Los Angeles ist einleuchtend. Aber die Subjektproduktion dieser Charaktere, die Arbeit an der eigenen Existenz, der Spaß am Fortschritt durch Selbstregulierung – all das wird nicht als Showelement wahrgenommen. Ich denke zurecht. Denn diese Form der Subjektproduktion begegnet uns diesseits der expliziten Show. Dieses Spektakel verschleiert seine Struktur dadurch, dass es sie so offensichtlich reproduziert.

Junge-Mädchen

1999 hat Tiqqun, ein Autor*innenkollektiv, zum ersten Mal Fragmente zur *jeune-fille* veröffentlicht. 2006 wurden diese ersten Fragmente überarbeitet und erneut herausgebracht – beide Versionen auf Französisch. Der philologische Arm der deutschen Sektion der *Parti Imaginaire* hat diese überarbeitete Fassung zur

Grundlage der Übersetzung ins Deutsche gemacht. 2009 ist diese Übersetzung von Merve in Berlin veröffentlicht worden. In diesem fragmentarischen Text tragen die Autor*innen als „kollektives Äußerungsgefüge“ (Tiqqun 2009) Ideen und Beobachtungen zusammen, die die Figur der *jeune-fille*, der *Jungen-Mädchen* umreißen. Sie beobachten in diesem Text eine spezielle Form der zeitgenössischen Subjektproduktion und Selbstwahrnehmung.

Anstatt eine stringente, konsistente wissenschaftliche Form zu wählen, verschneiden sie Zitate aus Werbung, Filmen und *Junge-Mädchen*-Selbstbezeichnungen mit Textstellen von Kritiker*innen des 20. Jahrhunderts (von Kracauer, Adorno/Horkheimer, Benjamin, Debord und anderen) und Aphorismus-ähnlichen selbstformulierten Theorieteilchen des Autor*innengefüges.

Das sieht dann so aus:

II. Das Junge-Mädchen als Selbsttechnik

»*lust, was ist das?*«

Im Leben des Jungen-Mädchens und bis zu den tiefsten Bereichen seines Inneren gibt es nichts, was der entfremdeten Reflexivität, der Kodifizierung und dem Blick des Spektakels entgeht. Dieses mit Waren übersäte Innere ist voll und ganz der Werbung ausgeliefert, voll und ganz sozialisiert, aber sozialisiert *als Inneres*, das heißt es ist von einem Ende bis zum anderen einem künstlichen Gemeinsamen unterworfen, das es ihm nicht erlaubt, von sich zu sprechen. *Beim Jungen-Mädchen ist das Geheime auch das Öffentlichste.*

Das Junge-Mädchen ist in seinen Körper eingeschlossen, er ist seine Welt, und er ist sein Gefängnis.

Die Physiologie des Jungen-Mädchens ist das offensive Glacis seiner schlechten Substantialität.

*Das Junge-Mädchen begehrt das Junge-Mädchen.
Das Junge-Mädchen ist das Ideal des Jungen-Mädchens.*

»**Die Schnauze voll von Machos, warum nicht ein männliches Sexualobjekt ausprobieren...**«

Die Rhetorik des Kampfes der Geschlechter und somit für heute die Revanche der Frauen ist so etwas wie die letzte List, mit der die männliche Logik die Frauen ohne ihr Wissen besiegt: Indem sie sie um den Preis eines schlichten Rollentausches in

45

Abb. 1: Seite 45 aus Grundbausteine einer Theorie des Jungen-Mädchens. Bildrechte: Merve-Verlag.

Das Vorhaben Tiqquns ist nicht, eine eindeutige Definition des Phänomens *Junge-Mädchen* zu geben. Ich versuche, ein paar zentrale Punkte aufzuzählen, an denen sich diese Denkfigur aufspannt:

- Das *Junge-Mädchen* ist weder in *age* noch *race* oder *gender* festgelegt. Hierbei kann es sich genauso um den konsumorientierten Proteinshake-Bodybuilder wie die geliftete Witwe handeln. *Jeunesse* und *féminité* sind neue Qualitäten kapitalistischer Modellbürger*innen. Während die Frauen und die Jungen Anfang des 20. Jahrhunderts als dem kapitalistischen System feindlich gesonnen angesehen werden konnten, wurden ihre widerständigen Sphären komplett markt-kolonisiert. Nicht die herrschenden, weißen, alten Hetero-Männer, sondern Junge, Frauen, Schwule, Migrant*innen liefern die wachstumsfähigen Marktmöglichkeiten der Pseudoteilhabe, -Integration, und -Emanzipation durch Konsum. (Tiqqun 2009, 14-17)
- Das Junge-Mädchen arbeitet immer. Es arbeitet in erster Linie an sich. „Das Junge-Mädchen versteht seine eigene Existenz als ein Problem der Verwaltung, das von ihm seine Lösung erwartet.“ (52)
- „Das Junge-Mädchen ähnelt seinem Photo.“ (31) bedeutet auch, dass es zwischen Foto und *Jungem-Mädchen* keine Ursprungsbeziehung gibt. Sie sind gleichursprünglich, sozusagen Henne und zugleich Ei.
- „Für das Junge-Mädchen ist es beruhigend, genau zu wissen, was es wert ist.“ (76)

Was Tiqqun dabei ernst nehmen, ist die Textproduktion in Werbung, mündlichem Gespräch und medialer Produktion. Sie gehen darüber hinaus, diese Texte zum Gegenstand ihrer Analysen oder zu Belegen für ihre Forschungen zu machen. Sie bearbeiten Texte als Strategien, die in Reaktion mit der jeweiligen Umgebung entstanden sind. Diese Texte und Texturen (auch Fotos, Popsongs, virale Marketingvideos und Ähnliches) werden genau so platziert und verwendet wie Zitate von Siegfried Kracauer oder Guy Debord. Es gibt eine Ehrlichkeit in Sätzen wie „Weil ich es mir Wert bin“ (Werbeslogan von *L'Oréal*) die von Tiqqun als eigenständige Auseinandersetzung mit diesen kapitalistischen Gesellschaften ernst genommen werden.

Kommentierend möchte ich diesem Punkt eine Werbekampagne des Einkaufszentrums *City-Point/Drehscheibe* in Bochum vorstellen, die mir 2012 aufgefallen ist.



Abb. 2: Werbekampagne des CityPoint/Drehscheibe-Einkaufszentrums in Bochum. Bildrechte: Zum Goldenen Hirschen / ECE.



Abb. 3: Werbekampagne des CityPoint/Drehscheibe-Einkaufszentrums in Bochum. Bildrechte: Zum Goldenen Hirschen / ECE.



Abb. 4: Werbekampagne des CityPoint/Drehscheibe-Einkaufszentrums in Bochum. Bildrechte: Zum Goldenen Hirschen / ECE.

Mama hat sich das verdient. Das Geschenk, die Gabe gibt es nicht mehr. Es wird als Selbstermächtigung, als wirkliche *Wertschätzung* wahrgenommen, jemandem seinen Lohn auszuzahlen, einen Tausch einzugehen. Die sozialen Beziehungen der *Jungen-Mädchen* sind Tausch-Beziehungen (Tiqqun 2009).

Tausch

Diese Tauschbeziehung kann nahezu alles. Ich kann einen Tisch gegen ein Schaf tauschen. Ich kann einen Tisch gegen Geld tauschen. Ich kann irgendetwas gegen Geld tauschen und Geld gegen irgendetwas tauschen. Ich kann Alles durch Alles austauschen, wenn ich den Geldweg nehme. Alles ist austauschbar.

Es scheint so als gäbe es kein Ganzes mehr, nur noch einzelne Organe, Elemente die sich zu etwas zusammensetzen lassen. Und die kann ich jederzeit operieren, austauschen, reparieren. Das nennen Einige auch anpassungsfähig oder integrationswillig. Die Qualität von Klums *Mädchen* zum Beispiel ist die immer mögliche andere Komposition ihres Materials (Geste, Körper, Frisur, Blick, Bewegung, Mimik, Kleidung etc.). Sie sollen nicht Spezialistinnen* sein, sondern im besten Fall für die komplette Produktpalette einsatzfähig gemacht werden. Das soll ihre grundlegende Qualität sein: ihre Substanz ist der Tausch. Sie sind Ware.

Als weiteres Beispiel für systemstabilisierende Veränderung durch Tausch könnte man die Diskussion um die Ehe anführen: man ersetze *hetero* durch *homo* und aktualisiere damit eine patriarchale Struktur auf die Art und Weise, die das Bild an der Oberfläche unangreifbar macht. Man füge also der hegemonialen ökonomischen Komposition ein fortschrittliches Oberflächenelement hinzu. Fertig.

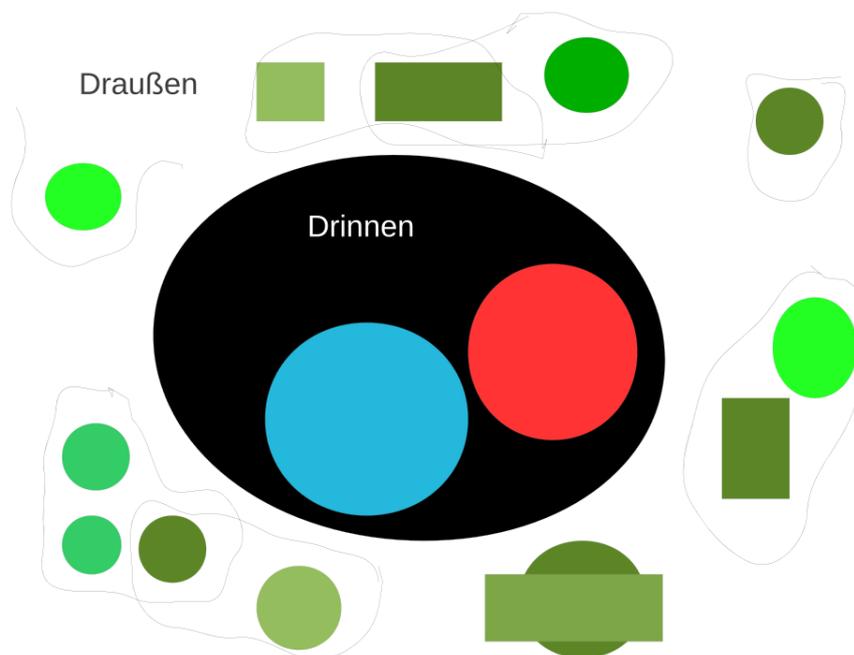


Abb. 5: Heterosexuelle Ehe (vereinfacht dargestellt)

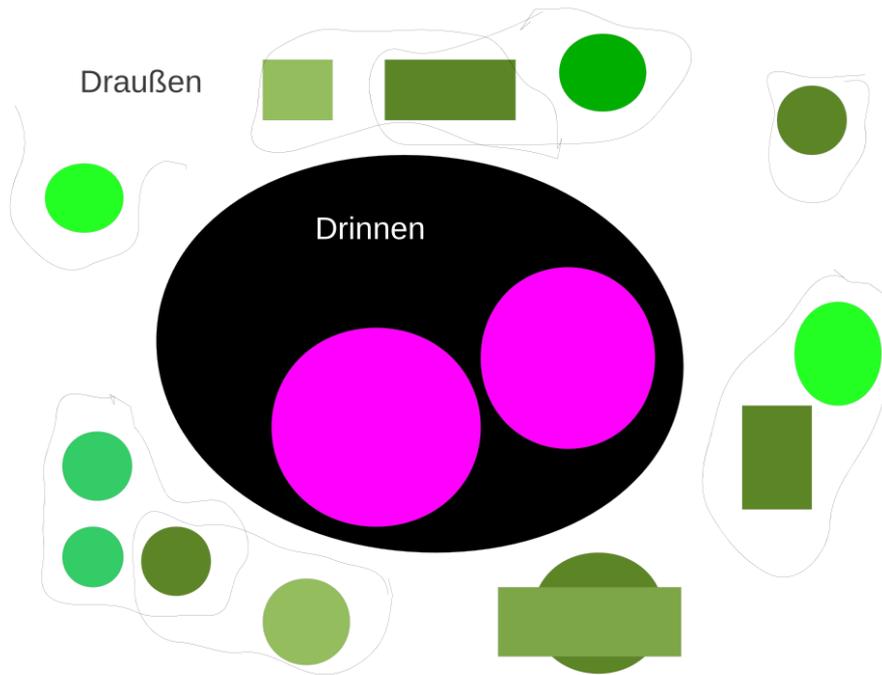


Abb. 6: Homosexuelle Ehe (vereinfacht dargestellt)

Dass dieses neue, fortschrittliche System immer noch Ausschlüsse produziert und Normen bestätigt, wird nicht mehr diskutiert. Eine Veränderung funktioniert auch hier nach dem Tauschprinzip: wenn ein System kritisiert, in Frage gestellt wird (in diesem Beispiel: Heteronormativität) dann erfolgt eine Reaktion nicht, indem die grundsätzliche Anordnung zur Diskussion gestellt wird. Einfacher und einfacher als Erfolg vermittelbar ist es, in der etablierten Anordnung lediglich ein Organ auszutauschen, zu verändern. Damit bleibt die Stabilität des altbewährten erhalten und trotzdem ist die Form, die Oberfläche eine fortschrittlichere, andere geworden. Das kritisierte Bild, das Ideal ist eigentlich das gleiche geblieben, aber man verwendet nun andere Farben dafür.

Abschließende Angebote

Was ist ein Bild?

Ein Bild von etwas zu haben, bedeutet, sich einen Idealzustand vorstellen zu können. Dieser Idealzustand ist imaginär: ich kann ihn mir vorstellen, aber als Ideal begegnet er mir so nicht, ich kann diesen Zustand auch nicht so produzieren (siehe dazu Lacan 1986). Dabei geht es um etwas mir Äußerliches, an dem ich mich orientieren kann, das aber etwas anderes ist als mein Ich. Diese grundsätzliche Anordnung eines mir

Äußerlichen impliziert auch, dass etwas subjektiv Neues von außen eine Veränderung hervorrufen kann.

Was ist ein Foto?

Das Foto ist der real-existierende Ästhetizismus. Noch das dokumentarischste, realistischste Kriegsfoto ist schön. Die einzelnen Elemente sind aufeinander abgestimmt durch Bildausschnitt, Farbe, Belichtung und seit einigen Jahren die digitale Bildbearbeitung. Aber nicht zum Er-Zeugnis einer Situation in der Welt. Sondern zu einem Er-Zeugnis des Bildes von der Welt. Umgekehrt gibt es keine Situation mehr, die nicht permanent von Smartphones bezeugt wird. Dabei sieht eine Katze aus wie die andere.

Was ist ein Subjekt in Bezug auf das Foto?

Wir sind Teil dieser Bild-Welt. Über den Zugriff an der Oberfläche, der Bildkomposition soll das *Junge-Mädchen* den eigenen Körper, das auf den ersten Blick sichtbare Benehmen disziplinieren. Es nimmt sich selbst als Objekt wahr. Auf der anderen Seite ermöglicht das Foto auch immer wieder die Gewissheit der eigenen Ganzheit. Als Spiegelstadium in Endlosschleife sozusagen. Mit Sicherheit sind die Erscheinungsformen unserer Realitäten komplexer geworden. Damit stellt sich auch unser Ich immer wieder auf die Probe. Wenn in der jüngeren digitalen Realität des Internets die sozialen Netzwerke vor Selbstporträts im Spiegel wimmeln, dann ist das eine Entwicklung des Selbst-Bildnisses, des Fotos, das es so noch nicht gab.

Interessant ist hierbei auch der Umstand, dass diese Bestätigung der eigenen Ganzheit sich auch auf Situationen übertragen lässt. Konzerte, Feiern, Alltäglichkeiten werden festgehalten, als würde man nicht die Situation erinnern wollen, sondern die Realität eines Moments festhalten wollen, eine Situation realer machen wollen.

Das Begehren des *Jungen-Mädchen* richtet sich auch hier auf sich Selbst. Es will und muss sich immer wieder als ein Ich dokumentieren. Diese festgehaltene, abgelichtete Realität ist dabei wirklicher als die eigene Selbstwahrnehmung. Vor allem für unsere Positionen in digitalen Realitäten. Es ist das Ziel des *Jungen-Mädchen* mit sich selbst identisch zu sein, und das bedeutet: mit seinem eigenen Foto identisch zu sein.

Das Er-Zeugnis dieses einzigartig-regelkonformen Ichs ist das Foto. An ihm können Oberflächenkompositionen durchgeführt werden. Tausche Lächeln, tausche Kleid, tausche Pose, tausche Partner*in, tausche Umgebung, tausche Licht, tausche Stimmung. Der Fortschritt von Klums Modelshow-Kandidatinnen* ist diese antrainierte Austauschbarkeit. Durch ihre genaue Kenntnis dieser austauschbaren Elemente sind sie immer wieder eine Andere. Nur wenn sie als Foto überzeugen, sind sie auch Model, werden sie weiter ausgebildet. Noch das Zufälligste, Lebendigste, Widerständigste wird im Foto zum Teil der Komposition und wird damit ein überprüfbarer Teil des Ichs.

Abschließende Thesen:

Das Foto er-zeugt von der / die Identität des *Jungen-Mädchens*.

Ob das *Junge-Mädchen* von anderen auf diesem Foto erkannt wird oder nicht, angerufen wird oder nicht, ist die Bestätigung oder Verweigerung seiner Existenz. „Ich habe heute leider kein Foto für dich“.

Die Tauschbeziehung des *Jungen-Mädchens* ist sein subjektives Handeln und die Show der Echoraum, aus dem das *Junge-Mädchen* seine Bildkomposition bezieht.

Referenzen

- Althusser, Louis: „Ideologie und ideologische Staatsapparate. Anmerkungen für eine Untersuchung.“, in: Schöttler, Peter (Hg.): *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg 1977, S. 108-153.
- Lacan, Jaques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.“, in: ders. *Schriften I*, 2. Aufl. Olten 1986. S. 61-70.
- Tiqqun: *Grundbausteine einer Theorie des Jungen-Mädchens*. Berlin 2009.

Abbildungen

- Abb. 1: Tiqqun. 2009. *Grundbausteine einer Theorie des Jungen-Mädchens*. Berlin: Merve. 45. Bildrechte: Merve-Verlag. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Merve-Verlags.
- Abb. 2-4: <http://www.city-point-bochum.de>. (Letzter Zugriff 09.07.2013). Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung von ECE Projektmanagement G.m.b.H. & Co. KG, Drehscheibe / City-Point Bochum und Zum Goldenen Hirschen Hamburg GmbH. Bildrechte: Zum Goldenen Hirschen / ECE.
- Abb. 5-6: Grafiken der Autorin.

Ebmeier, Kathrin: „‘Ich habe heute leider kein Foto für dich‘- Gedanken zu GNTM, Jungen-Mädchen, Subjekten und Fotos.“, in: Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): *theória* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2014 / Vol. 5 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 39-50, DOI 10.21248/thewis.5.2014.59

Subalternität als Notwendigkeit – Jérôme Bels Pichet Klunchun and myself

Jan-Tage Kühling

Abstract

Theater- und Tanzproduktionen, die sich zuweilen als interkulturell, zuweilen als multikulturell bestimmen, sind immer in mindestens doppelter Weise an das Problem der Repräsentation gekoppelt: zum einen im Rahmen des Theaters als Repräsentationsmaschine, die nicht nur repräsentiert, sondern diese Repräsentation zugleich vorführt, und zum anderen im Sinn der Repräsentation fremder, das heißt für unser Verständnis: außereuropäischer Kulturen.

Theater und Postkolonialismus

Theater- und Tanzproduktionen, die sich zuweilen als interkulturell, zuweilen als multikulturell bestimmen, sind immer in mindestens doppelter Weise an das Problem der Repräsentation gekoppelt: zum einen im Rahmen des Theaters als Repräsentationsmaschine, die nicht nur repräsentiert, sondern diese Repräsentation zugleich vorführt, und zum anderen im Sinn der Repräsentation fremder, das heißt für unser Verständnis: außereuropäischer Kulturen. Der Begriff des Postkolonialismus verschiebt hierbei den Fokus von der bloßen Beschreibung der Berührung oder Vermischung von Kulturen – einem Ansatz, der mit den problematischen Begriffen des Inter- und Multikulturalismus verbunden ist (Lehmann 1999, 453) – hin auf die Analyse der Strukturen einer solchen Begegnung. Postkolonialismus soll demnach für das Theater heißen, die gegenwärtigen Möglichkeitsbedingungen dieser doppelten Repräsentation zu thematisieren. Der Begriff soll helfen, die „noch heute wirkenden Langzeiteffekte des Kolonialismus“ (Kerner 2012, 9f.) zu thematisieren. Dabei spielen ökonomische, soziale und kulturelle Faktoren eine Rolle, aber auch eine Tradition von

Denk- und Blickweisen auf das (Post-)Kolonialisierte, die Machtverhältnisse und Hierarchien impliziert. Eine postkoloniale Betrachtung des Theaters muss dieses historische Gewicht der Repräsentation immer mitdenken (Regus 2008, 11).

Die Geschichte des Kolonialismus ist implizit immer auch an theatrale Kategorien gebunden, wird doch hier wie da die Frage nach der Repräsentation des Fremden verhandelt (Fischer-Lichte 1995). Die Modi des Umgangs mit dem Fremden in der jüngeren Theatergeschichte können kritisch entweder als ästhetischer Eklektizismus oder als Suche nach einem kulturellen Universalismus beschrieben werden. Exemplarisch können Arbeiten der Siebziger- und Achtzigerjahre von Robert Wilson auf der einen, von Tadashi Suzuki, Jerzy Grotowski und Peter Brook auf der anderen Seite genannt werden (Regus 2008, 22ff.). Beide Modi zeigen sich nicht als *postkolonialer* Umgang mit dem Thema des Fremden. Im einen Fall wird die historische Situation des Fremden vollkommen ausgeblendet und das Fremde zum Materialfundus für die zumeist westlichen Künstler. Im anderen Fall wird dem Fremden die Historizität zugunsten eines utopischen Ideals abgesprochen, das in der westlich fundierten Ästhetik liegt. Der Weg ist der einer Negierung oder der einer utopischen Integration – in beiden Fällen mit demselben Ergebnis, die Bedingungen der Begegnung mit dem kolonisierten Anderen nicht thematisiert zu haben.

Seit den Neunzigerjahren kann allerdings beobachtet werden, dass sich durch die Kritik dieses Umgangs mit dem Fremden auch dessen Darstellung verändert hat (Regus 2008). Der Umgang mit der postkolonialen Frage hat seinen Platz nicht mehr in der *epischen* Betrachtung von Kultur *als solcher* – als bestes Beispiel sei Brooks *Mahabharatha* genannt (Lehmann 1999, 453) – oder der Auslöschung von Differenz: „Kulturen sind niemals in sich einheitlich, und sie sind auch nie einfach dualistisch in ihrer Beziehung des Selbst zum Anderen“ (Bhabha 2000, 54), schreibt Homi Bhabha über die Notwendigkeit, kulturelle Identität zu überdenken. In diesem Sinn sehe ich den Körper des Performers in seiner je singulären Verflochtenheit in Netze verschiedener symbolischer Ordnungen als Ort, an dem nicht dichotome Bilder von Kultur (re-)präsentiert, sondern Prozesse von theatraler, kultureller und schließlich postkolonialer Subjektivierung auf der Bühne sichtbar gemacht und verhandelt werden.

Pichet Klunchun und Jérôme Bel

Als Beispiel einer solchen Auseinandersetzung wird im Folgenden Jérôme Bels *Pichet Klunchun and myself* betrachtet, eine Arbeit, die 2004 in Thailand als Lecture-Performance entstand. Diese Tanzperformance scheint eine Gegenüberstellung von Vertretern zweier Kulturen darzustellen, handelt es sich doch um einen Dialog zwischen dem französischen Choreographen Jérôme Bel und dem thailändischen Khon-Tänzer Pichet Klunchun. Es soll allerdings gezeigt werden, wie die beiden Performer sich gerade nicht als binäre Körper voneinander abheben, um sich in Differenz zueinander zu konstituieren, sondern wie diese binäre Anordnung alternative Möglichkeiten der Subjektivierung anbietet. Bel und Klunchun bilden dabei nur *funktional* eine Opposition, um andere Plätze der Subjektwerdung zu eröffnen. Dualität ist in diesem Fall eine Funktion, die konstitutiv eine Leere bezeichnet. Eine Leere, die einerseits beide Tänzersubjekte, sowohl Bel als auch Klunchun, einholt, und die andererseits speziell den Ort von Pichet Klunchun als unbestimmbar markiert. Damit ist die Frage nach den Möglichkeitsbedingungen der Repräsentation des postkolonialen Subjekts gestellt. Zugleich deutet sich an, welche Folgen diese Unbestimmtheit oder Unbestimmbarkeit für eine Praxis des postkolonialen Theaters hätte.

Die Analyse von *Pichet Klunchun and myself* soll drei Aspekte beleuchten, die in je spezifischer Weise das Verhältnis vom Subjekt und den es bestimmenden Ordnungen beschreiben:

1. Den Namen der Performance und damit verbunden das Verhältnis von Autorschaft und Subjektivität.
2. Den Gebrauch des Bühnenraums als Signifikant der Ordnung des Subjekts und die Frage, wie der Bühnenraum die Tänzersubjekte als spezifische Art von Zeichen konstituiert.
3. Die Szene, in der Bel eine von Klunchun vorgegebene Bewegungsfolge wiederholt und beide dann – scheinbar – als Original und Kopie Khon tanzen. Dabei soll die Beziehung von Choreographie und Subjekt Thema sein, wobei zu zeigen ist, dass an

dieser Stelle die Frage von Postkolonialität und Subalternität zur Debatte steht, und zwar in der Geste des Abbrechens des Tanzes von Seiten Bels.

Zentren der Autorschaft, Zentren des Blicks

Die Bedeutung der Titel von Jérôme Bels Choreographien wurde vielfach beschrieben (unter anderem: Lepecki 2006, 50ff; Siegmund 2012, 41ff.), ist doch das linguistische Spiel von Signifikation, Repräsentation und Autorschaft grundlegend für Bels Arbeiten und deren theoretische Reflexion. Andre Lepecki schreibt dazu: „Bel’s insistence on the power of naming, on the pervasive rustle of language, on syntagmatic games, is particularly significant for dance studies, for his insistences propose for the dancing body an undeniable linguistic materiality [...]“ (2006, 55) Auf die insgesamt dreifache Funktion des Eigennamens geht Gerald Siegmund in Bezug auf jene Performances von Bel ein, deren Titel die Namen der Protagonisten sind (2012, 41). Es handelt sich um *Veronique Doisneau*, *Cedric Andrieux*, *Isabell Torres*, *Lutz Förster* und schließlich *Pichet Klunchun and myself*. Alle drei von Siegmund bestimmten Funktionen – das Sprechen der Titelfiguren aus der ersten Person Singular, ihre Begründung als unter Diskurse unterworfenen Bühnensubjekte wie auch die Objektivierung dieses Subjekts als *Thema* der Choreographien – können auf *Pichet Klunchun and myself* übertragen werden. Jedoch ist zu beachten, dass *Pichet Klunchun* sich in diese Reihe nur mit einer entscheidenden Auslassung eingliedern lässt, denn der Titel wird durch das für den postkolonialen Ansatz entscheidende *and myself* ergänzt.

Diese Wendung impliziert zweierlei: In den anderen benannten Titeln erscheint der Eigenname als fast menetekelgleiche Funktion, die unheilvoll noch vor Beginn der Performance kennzeichnet, dass das auf der Bühne zu zeigende Subjekt immer schon qua Sprache und Benennung in die Ordnung von Gesellschaft und Gesetz eingeschrieben ist. Das bedeutet zwar nicht, dass es darum geht, eine Identifikation herzustellen, denn diese Arbeiten kreisen um die Redefinition der Grenze dieser Ordnung, aber es demonstriert, dass man sich immer vor dem Horizont von Gesetz, Name und Sprache bewegt. Darin liegt auch die dramaturgische Funktion im Sinn der Erwartung von Subjektivierung und deren Änderung auf der Bühne.

Bei *Pichet Klunchun* ist der Fokus anders gelagert. Nicht allein ist es das zu bestimmende Subjekt, das in die Leerstelle von juristischem Namen fällt und gegen diesen sich wehren kann. Pichet Klunchun hat einen *anderen, myself*, einen Partner wie Referenzpunkt in Beziehung zu dem er die einzunehmende Stelle von *Pichet Klunchun* bestimmen muss. Subjektivität entsteht hier vor dem Hintergrund des Gesetzes und der Sprache in der Differenz zu diesem anderen im Titel genannten Ich, zu *myself*. Konstituiert sich der Protagonist *als Solist* zwischen Struktur, Körper und Publikum, so ist die Achse hier zunächst als Horizontale zu denken, die zwischen den beiden Protagonisten verläuft und diese Bindung innerhalb der Sprache zulässt.

Allerdings impliziert die Signifikanz der benannten Subjektstellen sowohl von *Pichet Klunchun* wie auch von *myself* eine Dichotomie, die das horizontale Verhältnis aus der Balance bringt. Es ist eben nicht *Cedric Andrieux, Isabell Torres* oder *Lutz Förster*. Es ist *Pichet Klunchun*. Dies als Titel zu setzen, macht deutlich, dass die auf der Bühne konstruierte Alterität nicht nur auf Körper und Sprache als solche zielt, sondern dass die Perspektive eine außereuropäische, eine globale ist. Der Titel eröffnet der Imagination die Konstruktion von Bildern der Fremdheit. Der Andere ist also *a priori* durch seinen Namen im Titel der Performance thematisch *als Fremder* beschrieben. Dazu sei auch auf die ersten Worte der Performance hingewiesen: Jérôme Bel zu Pichet Klunchun: „Okay, first question: What is your name?“

Pichet Klunchun wird letztendlich gerade deshalb als Fremder identifiziert, weil auf der anderen Seite ein Titelsubjekt mit dem Namen *myself* steht. Dieses *myself* kann als Stelle bezeichnet werden, an welcher einerseits die Autorfunktion aufscheint: Man denkt an dieser Stelle an Bel selbst. Doch muss der Autor als zu besetzende Leerstelle, als *Autorfunktion* betrachtet werden. Und damit schon auf eine Verschiebung der Abhängigkeit der Bühnensubjekte hingedeutet wird, ist dieses *myself* zugleich der Ort, der vom Zuschauer besetzt werden kann: *Myself*, das bin *ich* im Lesen oder Sprechen des Titels. Das bin auch *ich*, der ich mir *Pichet Klunchun* vorstelle als das Fremde, durch das ich *ich selbst* werden kann. Doch das Subjekt, dem auf sich selbst über *Pichet Klunchun* Zugriff geboten wird, greift in die reflexive Leere, denn *myself* ist auch: *mein Selbst*. Wo sprachlich schon getrennt wird zwischen mir und meinem Selbst, zerfällt eine reflexive Schließung des Subjekts –

das sich einholende Denken wird in das Außerhalb des Selbst gesetzt. *Pichet Klunchun* und *mein Selbst* sind leere Bestimmungen, welche die Schizophrenie des Subjektes als sich im Begreifen Begreifendes artikulieren. Hier gilt was Sigmund analog über den doppelten theatralen Blick schreibt: „[Das Theater] installiert [...] ein Subjekt, das sich im begehrten Blick fremd wird, sich aber zugleich entlang dessen Bahn entwirft und verortet. Das Subjekt des Theaters ist ein gespaltenes.“ (2012, 49)

Was verbleibt, sind die binäre Struktur und die Perspektive, die das unbestimmte Subjekt-Autor-Zuschauer-Ich als Ausgangspunkt wählt, von dem aus sich Pichet Klunchun als Fremdbild abzeichnet. Kontextualisiert man das *myself* als Du-und-ich-westeuropäischer-Zuschauer und Pichet Klunchun als den Fremden, der außerhalb dieses Kulturkontextes steht, so ist diese Perspektive eine *eurozentristische*. Das dies jedoch nicht unreflektiert bleibt, sondern als bewusste Setzung deutlich wird, soll im Folgenden gezeigt werden.

Raum der Distanz und Hybridität

Ich möchte nun beschreiben, wie dem Publikum diese eurozentristische Struktur durch die theatrale Raumordnung als Markierung vor Augen geführt wird. Damit möchte ich ein Argument entfalten, das im Folgenden weitergeführt wird, nämlich dass die eurozentristische Position, die in dieser Performance aufscheint, als *Konstruktion* von Eurozentrismus, sprich: als *Konstruktion* eines stereotypen Zugriffs auf das Fremde sichtbar gemacht wird. Dies kann einer Kritik an Bels Performance, wie sie etwa Susan Leigh Foster geäußert hat (2011), eine andere Richtung verleihen.

Über die Bedeutung der gegenseitigen Abhängigkeit von Repräsentation und Raum bei Bel schreibt Lepecki: „Two constant elements in Bel’s work: his use of isolated bodies (even in his group pieces, bodies appear as if wrapped in solipsism), and his interrogation of the architecture of the theatre itself as spatial representative of the isolated and isolating interiority of representation.“ (2006, 49). Distanzierte, isolierte Körper auf Bels Bühnen lassen keinen Schluss auf klare Subjekte zu. Tanztechnik als Subjektivierungsmechanismus, eine räumliche Struktur, in der Subjektivierung seinen Platz findet – diese Kategorien werden von Bel hinterfragt. Muster der Repräsentation werden gebrochen, da die Körper in Isolation als zusammenhangslose wie als je besondere erscheinen. So auch hier: Die Entfernung, die Bel und Klunchun

zueinander auf der Bühne auf ihren Stühlen einnehmen (schätzungsweise vier Meter), ist nicht die eines gewöhnlichen Zwiegesprächs, obwohl sie über Leben, Arbeit und Tanz sprechen, also Themen, die beiden sehr nahe sind. Wird der Dialog als spontaner verstanden, wie es bisweilen in Kritiken zu lesen war – “there isn’t a sign of interpretation, it all looks fresh and honest, nearly genuine“ (Ziemilski 2006) –, so missversteht man die Theatralität dieses Arrangements. Stattdessen sollte von einer spezifischen Ordnung der theatralen Zeichen gesprochen werden, die durch die große Entfernung den Blick auf andere Aspekte freigibt: auf die Relation zwischen blickendem und angeblicktem Subjekt, zwischen Bühne und Publikum und schließlich zwischen europäisch ausblickendem Zentrum und objektiviertem postkolonialem Subjekt. Das Gespräch wird zur Versuchsanordnung, in der Sprache und Körper als Theaterzeichen gegeneinandergestellt werden und in der auch der eurozentrische Blick thematisiert wird. Dazu noch einmal Lepecki: „Bels pieces constantly indicate that both performers and audiences are coextensively trapped in those particularly charged representational machines: language and theatre.“ (2006, 49)

Der Raum, der zwischen Stühlen besteht, der Raum, in dem Bel und Klunchun tanzen, kann in diesem Sinn in Anlehnung an Bhabha als „dritter Raum“ oder auch als „hybrider Raum“ (2000, 5) beschrieben werden, in dem die Beziehung zwischen Kolonist und Kolonisiertem (um bei der Begrifflichkeit Bhabhas zu bleiben) zur Verhandlung stehen. Damit wäre der Raum auf der Bühne als Raum der gegenseitigen Durchdringung gekennzeichnet, in der (post-)koloniale Subjektivität zur Disposition steht, und zwar als theatrale Repräsentation, als *Zeichen des Zeichens* von postkolonialer Subjektivität. Dies wird besonders anschaulich in der schon eingangs erwähnten Szene, in der Bel Klunchuns Khon-Tanz imitiert.

Nachahmen, Verschwinden:

Nachdem die beiden über Biographisches wie auch über Khon-Tanz gesprochen haben, bittet Bel Klunchun, ihm etwas Khon-Tanz beizubringen. Sie stehen nebeneinander, frontal zum Publikum. Klunchun führt Bewegungen aus dem Repertoire des Khon aus, beschreibt diese. Bel macht sie nach, den Blick unsicherprüfend an seinen Partner geheftet. Nachdem einige Bewegungen von Klunchun auf diese Weise zu Bel übergegangen sind, erklärt Klunchun immer weniger; er führt

flüssig eine Sequenz aus und achtet nicht mehr auf seinen Schüler. Bel versucht zu folgen, strauchelt, bricht ab und bedankt sich – mit einer Andeutung von ironischer Höflichkeit – bei Klunchun für diese Lektion. Das Publikum lacht.

Bei der Beschreibung dieser Geste stehen zwei Perspektiven offen: Die eine beschreibt in Bhabhas Sinn diese Nachahmung als produktive Geste. Gabriele Brandstetter sieht hierin „eine der schönsten Szenen“ des Abends. „Differenz“, so Brandstetter, würde hier unmittelbar anschaulich und in diesem Sinn wertvoll und produktiv für die „Verflechtung von Tanzkulturen“ (2008, 17ff.). Die andere Sichtweise wäre, den Akt des Nachahmens als doppelte Aneignung zu bestimmen. Nicht nur erscheint die Darstellung des Khon-Tanzes im Licht des Publikums im Rahmen der Aufführung als exotistisch (Foster 2011), die Nachahmung des Tanzes durch Bel und deren plötzlicher Abbruch aufgrund des Unvermögens, Klunchun weiter zu folgen, verursachen außerdem ein Lachen beim Publikum. Ein Lachen, das von Bel sicherlich nicht intendiert war: Stellt Bel in der Konstellation *Pichet Klunchun und myself* für das europäische Publikum die Identifikationsfigur dar, muss Bels Körper als der Körper des Publikums gelesen werden. Bel spricht im Übrigen selbst davon, *demokratisch* tanzen zu wollen, also so, wie es jeder tun könnte, und stellt damit einen Gegensatz zum trainierten Körper Klunchuns dar. Bels Körper ist unserer und damit die Norm, vor der das Fremde als Abweichung, sogar als das Groteske erscheint, welches umso mehr als Exotisches auf die Performance zurückfährt. Man könnte Foster folgen und konstatieren: „Like the nineteenth century folk dances that fortified classical ballet, revving it up with a veneer of the exotic, Klunchun can only service Bel’s radical artistry.“ (203)

Die Überlegungen aus dem letzten Abschnitt zu Raum und Zeichen aufgreifend, möchte ich diese Beobachtung Fosters aufnehmen, jedoch in eine andere Richtung lenken: Man kann die Wiederholung des Khon-Tanzes durch Bel zwar als Aneignung und damit als Besetzung der Position von Klunchun betrachten, die diesem keine Möglichkeit eröffnet, aus sich selbst heraus zu sprechen. Foster: „The performance as a whole [...] makes it impossible to access Klunchun on his own terms.“ (203) Dennoch sollte man dem Abbrechen der Wiederholung eine andere Bedeutung geben: Dieser Abbruch ist als Einspruch gegen das Regime einer fremden Tanztechnik und Kulturtradition zu lesen, die den Körper auf für uns *groteske* Weise formt. Versteht

man in diesem Fall Choreographie als Repertoire von normierenden Techniken, welche die Unterwerfung unter sowie eine Aneignung und Verschiebung von ihren Codes erfordern, und ist es Bel, der sich in dieser Szene an eine bestimmte Technik durch Wiederholung annähert, so wird Klunchun als vermittelnde Autor-beziehungsweise Choreographeninstanz, als Funktionsstelle in einer Struktur durchscheinend – unsichtbar.

Indem das Verhältnis von Bestimmung und Unterwerfung umgekehrt wird (Klunchun bestimmt als *Norm* Bel), verschwindet Klunchun als individuelles *Subjekt*, und wird zum Inbegriff der symbolischen Ordnung, zum radikalen Anderen, der für Bel zur choreographischen Machtinstanz wird. Wir können sagen, er hat also nicht nur keine Möglichkeit, aus sich heraus zu sprechen, sondern mehr noch: er wird tatsächlich *abwesend*.

Subalternität als Notwendigkeit

Natürlich muss betont werden, dass diese *Abwesenheit* Klunchuns eine theoretische Volte darstellt, die als Konstruktion sichtbar bleiben sollte. Diese Konstruktion jedoch erlaubt es, einen Blick auf die Diskurse zu werfen, die in der Tanzperformance zur Debatte stehen. Gayatri Spivak schreibt in ihrem Essay *Can the subaltern speak?* im Rückgriff auf Derrida vom „Problem des europäischen Subjekts, das einen Anderen zu produzieren sucht, der ein Drinnen und damit den eigenen Subjektstatus zu festigen erlaubt.“ (2008, 70) Sie beschreibt das Begehren, „etwas zu bewahren, das paradoxerweise sowohl unaussprechlich als auch nicht-transzendental ist.“ Weiter schreibt sie: „Im Zuge der Kritik an der Produktion des kolonialen Subjekts wird dieser unaussprechliche, nicht-transzendente („historische“) Ort durch das subalterne Subjekt besetzt.“ (70) Das subalterne Subjekt ist eines, das – wie der Titel ihres Essays andeutet – nicht sprechen kann, genauer: dem die Möglichkeitsbedingung der Artikulation nicht gegeben ist, da es immer nur als das radikal fremde erscheint, das somit keinen Sprechakt in einem gemeinsamen Diskurs durchführen kann.

Pichet Klunchun nimmt – um auf Bels Performance zurückzukommen – diese Position des subalternen Subjekts ein. Er verschwindet als abwesende Struktur hinter dem sich vor diesem Grund als europäisches Autor-Zuschauer-Subjekt konstituierenden Bel. Er ist zwar noch anwesend, das heißt schlicht, dass er auf der Bühne steht, wird aber

paradoxerweise abwesend gemacht, wird nicht-sprechend *unaussprechlich*. In diesem Sinn ist er nicht das *unterdrückte* Subjekt, das Foster in ihm sieht. Klunchun ist ein *subalternes* Subjekt, da er außerhalb außerhalb der Möglichkeit seiner Repräsentation steht. Ein Subjekt, das verschwunden ist, während es da war, das abwesend anwesend ist. Dies ist das öffnende, (selbst-)kritische Moment der Aufführung, das die Bedingungen der Abhängigkeit vom Fremden und Eigenen aussetzt und gleichzeitig den Blick auf den Diskurs des Subalternen freimacht. Ganz im Gegensatz zu Foster, die *Pichet Klunchun and myself* aufgrund seines Exotismus ablehnt, möchte ich behaupten, dass die Wendung über den Exotismus hinaus zur Subalternität der Performance ihren Wert verleiht. Ist das Theater der Ort, der Repräsentation zeigt, so macht es auch die Unmöglichkeit von Repräsentation sichtbar. Das Subalterne hingegen auf der Bühne zur Sprache kommen zu lassen, würde die Mechanismen, die das Subalterne konstruieren, verschleiern. Die Tatsache, dass Pichet Klunchun im Dialog mit Bel immer wieder die Sprache verliert und im eurozentrischen Blick verschwindet, kann somit als Versuch verstanden werden, die Strukturen der Herstellung von Subalternität ästhetisch offenzulegen.

Abschließend ließe sich schlussfolgern, dass interkulturelle Theaterproduktionen immer mit einer gewissen strukturellen Unmöglichkeit konfrontiert sind, das fremde außereuropäische Subjekt zu repräsentieren und es aus dem Blick des Zuschauers zu lösen, der ebendieses *Fremde* begehrt und es damit exotisiert. Eklektizismus wie Universalismus waren nach Regus Modi, mit dem Fremden umzugehen, welche die Strukturen der (post-)kolonialen Mechanismen nicht hinreichend reflektierten. Das Fremde wurde einer Negierung oder utopischen Integration unterzogen und somit verleugnet wie exotisiert. Durch die Öffnung des Diskurses des Subalternen erscheint die Möglichkeit, ebendiese Strukturen zur Disposition zu stellen. Das Theater kann hierdurch zum Ort werden, an dem die Politik des subalternen Subjekts und die Problematik der Repräsentation des Fremden verhandelt werden können.

Referenzen

- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.
- Brandstetter, Gabriele: „Verflechtungen von Tanzkulturen. Pichet Klunchun und Jérôme Bel.“, in: Weiler, Christian/Roselt, Jens/Risi, Clemens (Hg.): *Strahlkräfte. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*. Berlin 2008, 16-28
- Fischer-Lichte, Erika: „Inszenierung des Fremden.“, in: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung, Körper, Sprache*. Tübingen 1995, 156-242
- Foster, Susan Leigh: *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*. New York 2011.
- Kerner, Ina: *Postkoloniale Theorien zur Einführung*. Hamburg 2012.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M. 1999.
- Lepecki, André: *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. New York 2006.
- Regus, Christine: *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus*. Bielefeld 2008.
- Siegmund, Gerald: „Theater und Subjekt.“, in: Kreuder, Friedemann/Bachmann, Michael/Pfahl, Julia/Volz, Dorothea (Hg.): *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Bielefeld 2012, S. 41-55.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld 2006.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien 2008.
- Ziemilski, Wojtek: „Jerôme Bel by Pichet Klunchun by Jerôme Bel.“ New Art. Notes on installation art, performance, theater, cinema, painting, sculpture, digital art and more. 2006. <http://new-art.blogspot.com/2006/06/jerme-bel-by-pichet-klunchun-by-jerme.html> . (Letzter Zugriff 02.09.2025)
- Die Analyse von Jérôme Bels Pichet Klunchun and myself beruht auf einer Videoaufzeichnung gefunden auf: http://www.ubu.com/dance/bel_pichet.html

Kühling, Jan-Tage: „Subalternität als Notwendigkeit – Jérôme Bels Pichet Klunchun and myself“, in: Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): *theôria* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2014 / Vol. 5 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 51-62, DOI 10.21248/thewis.5.2014.60

Jenseits des Theaters – (Aktions-), „Kunst“ und die politische Differenz

Michael Neil McCrae

Abstract

Ausgangspunkt dieses Textes sind Erfahrungen, die ich im Zuge einer „Kunst“-Aktion Ende März 2013 machen durfte. „Kunst“ möchte ich in diesem Zusammenhang in Anführungszeichen setzen – nicht, weil ein künstlerisches Scheitern oder eine ironische Distanz markiert werden soll, sondern da dieses *In-Anführungszeichen-Setzen* bereits auf den Kern der theoretischen Auseinandersetzung verweist, die ich im weiteren Verlauf ausführen werde. Doch beginnen möchte ich mit einer Beschreibung dieser „Kunst“-Aktion.

Einleitung

Ausgangspunkt dieses Textes sind Erfahrungen, die ich im Zuge einer „Kunst“-Aktion Ende März 2013 machen durfte. „Kunst“ möchte ich in diesem Zusammenhang in Anführungszeichen setzen – nicht, weil ein künstlerisches Scheitern oder eine ironische Distanz markiert werden soll, sondern da dieses *In-Anführungszeichen-Setzen* bereits auf den Kern der theoretischen Auseinandersetzung verweist, die ich im weiteren Verlauf ausführen werde. Doch beginnen möchte ich mit einer Beschreibung dieser „Kunst“-Aktion.

Über den 31. März und 1. April 2013 hatte das Maxim-Gorki-Theater (MGT) zum 6. Osterfestival der Kunsthochschulen nach Berlin geladen. Thematisch eingerahmt wurde die Veranstaltung mit dem Titel *Aufstand proben*. Die Nachwuchskünstler*innen aus den Kaderschmieden des deutschsprachigen Theaters wurden in der Einladung zum Festival dazu angehalten, in ihren Arbeiten den

kommenden Aufstand zu reflektieren und der Frage nachzugehen, wofür man heute auf die Straße gehen würde, um das Wort zu erheben, denn, ich zitiere die Eigendarstellung des Festivals: „Nicht nur in der arabischen Welt, in Griechenland, London und in den USA wird über den kommenden Aufstand geredet. Occupy ist längst auch vor unserer Haustür angekommen.“ (Maxim-Gorki-Theater, 2013) Das Festival wurde damit beworben, den jungen Künstler*innen die Möglichkeit zu bieten, ihre Arbeiten einem breit gefächerten Publikum zugänglich zu machen, und zwar in einem professionellen Rahmen und ohne Druck. Bei genauerem Studium der Ausschreibung wurde allerdings deutlich, dass sich das MGT an keinerlei Kosten beteiligen würde – weder an Produktion, Unterkunft noch an der Anfahrt. Gagen oder zumindest Aufwandsentschädigungen waren ebenfalls nicht eingeplant. Der professionelle Rahmen erschöpfte sich in der Bereitstellung der Bühnen, der Unterstützung von Seiten der Haustechnik und der Möglichkeit, ein renommiertes Stadttheater zu bespielen.

Aus diesen Gründen beschloss die Vollversammlung der Studierenden der Angewandten Theaterwissenschaft im Oktober 2012 fast einstimmig, das Osterfestival geschlossen zu boykottieren. Allerdings wurde die Möglichkeit offengelassen, dass sich eine Gruppe interessierter Studierender zusammenschließen könnte, um einen kreativen Umgang mit der Situation zu finden und auf die Diskrepanz zwischen politischem Anspruch und ökonomischer Realität des Festivals hinzuweisen. In den folgenden Monaten formierte sich eine Arbeitsgruppe zu der auch ich gehörte, die sich unter anderem mit den Themen prekäre Arbeit, Aufmerksamkeitsökonomie in der Kulturindustrie, aber auch grundlegenden Fragen wie der nach dem Wert und der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst auseinandersetzte – immer in Hinblick auf das anstehende Osterfestival und eine Aktion, die man dort durchführen könnte. Ergebnis der Zusammenarbeit war eine Aktion, die, getarnt als 60-minütige und damit den Vorgaben entsprechende Performance, beim Festival angemeldet wurde, und das unter dem etwas sperrigen Titel: *Leaving the 21st century – Sozialistische Schauspieler waren schwerer von der Idee eines Regisseurs zu überzeugen (Ist jetzt aber nicht mehr so!). Boycotts are now much easier!* Unter dem Vorwand, dass der Bühnenaufbau sehr zeitintensiv sein würde, war es möglich, den Beitrag als Eröffnungsaufführung des Festivals auf der Hauptbühne zu platzieren.

Die Besetzung – Kunst oder politische Aktion?

Was um 15 Uhr am Samstag den 31. März 2013 begann, erschien – zumindest in der ersten halben Stunde – wie eine Performance, welche die eigenen Produktionsbedingungen zum Gegenstand hatte. Neben der Verlesung der Eigendarstellung des Festivals und einer Begriffsdefinition des Boykotts im Allgemeinen erstellten die dreizehn Performer*innen an der Bühnenrückwand jeweils eine individuelle Kalkulation für die Beteiligung an der Aufführung. Dabei wurden unterschiedliche Posten wie „Unterbringung und Anfahrt“ aber auch „Talent“ oder „Selbstmanagement“ in Rechnung gestellt, von denen auch wieder einzelne gestrichen wurden, so dass am Ende jede/r Performer*in 100 Euro veranschlagte. Die Summe der einzelnen Kalkulationen ergab 1300 Euro Produktionskosten, die aber, wie den Zuschauer*innen mitgeteilt wurde, durch eine Förderung der Hessischen Theaterakademie und der Fachschaft der Angewandten Theaterwissenschaft gedeckt wären. Allerdings wurde auf der Kostenseite ein weiterer Posten als „Stück“ vermerkt und mit 1000 Euro veranschlagt. Auf der Einnahmenseite wurde hingegen die nicht vorhandene Unterstützung des MGT mit null Euro angegeben. Die daraus folgende Differenz von 1000 Euro wurde wie folgt erläutert: Eigentlich hatte man eine Performance geplant, in der die Zuschauer*innen die Möglichkeit gehabt hätten, gegen die Performer*innen in Spielen anzutreten, um am Ende die besagten 1000 Euro zu gewinnen. Durch die fehlende finanzielle Unterstützung vom MGT wäre diese Performance nicht durchführbar. Jedoch hätte man sich Gedanken gemacht und wäre zu einer Alternative gekommen: Anstatt gegen die Performer*innen anzutreten, könnten die Zuschauer*innen nun gemeinsam mit den Performer*innen gegen das Maxim-Gorki-Theater um das Geld spielen.

Zu diesem Zweck würde die Trennung von Zuschauer- und Bühnenraum aufgehoben. Um 15.33 Uhr wurde die Bühne als besetzt erklärt und die Zuschauer*innen darauf hingewiesen, dass sie allein aufgrund ihrer weiteren Anwesenheit Teil der Aktion wären. Doch erst als die Besetzung die vorgegebenen sechzig Minuten für die Performance immer deutlicher überschritt, wurde endgültig jedem klar, dass die Programmplanung des Festivals nicht durchführbar sein würde – die nächste Performance auf der besetzten Bühne war auf 17 Uhr angesetzt. Bis 23 Uhr wurde die Hinterbühne des Maxim-Gorki-Theaters von durchschnittlich siebzig bis neunzig

Personen besetzt, wobei das Vorgehen im Plenum von allen Anwesenden – Unterstützer*innen wie Kritiker*innen – basisdemokratisch entschieden wurde. Die Aktion entwickelte enorme Sprengkraft. Übergreifend auf alle Beteiligten des Festivals entbrannte eine Diskussion darüber, inwieweit die Besetzung gerechtfertigt wäre, welchen Wert Kunst hätte und ob dieser überhaupt ökonomisch messbar wäre. Die Institution Stadttheater zeigte die Zähne, verschloss sich der Verhandlung über die Forderung der Besetzer*innen und versuchte durch verschiedene Aktionen ein Ende der Besetzung zu erzwingen. Der geprobte Aufstand hatte sich in einen realen verwandelt.

An dieser Stelle könnte genauer auf den Umgang des MGT mit der Aktion eingegangen werden, um ein Schlaglicht auf die Institution Stadttheater zu werfen und der Frage nachzugehen, inwieweit dessen Strukturen es zulassen, politisch Theater zu machen. Auch wäre es möglich, über prekäre Arbeit und neoliberale Arbeitsmodelle in der freien Szene beziehungsweise in der Kulturindustrie zu referieren. Doch soll hier ein anderer Aspekt der Aktion beleuchtet werden, der bereits angeklungen ist und die Unterscheidung zwischen realem und geprobtem Aufstand in den Fokus rückt. Dafür möchte ich auf zwei bemerkenswert widersprüchliche Aussagen verweisen, die während der Besetzung wiederholt als Kritik gegenüber der Aktion geäußert wurden:

Besonders in den ersten Stunden der Besetzung wurde behauptet, die Aktion wäre nicht Kunst, sondern in erster Linie politisch und es wurde die Frage gestellt, ob man als Theaterschaffende nicht in der Lage gewesen wäre, die Kritik am Festival künstlerisch zu thematisieren.

Als entschieden wurde, die Besetzung um 23 Uhr mit dem Feierabend der Bühnentechniker zu beenden, obwohl der – aus einer fiktiven Kalkulation entstandenen – Minimalforderung von 1000 Euro nicht nachgekommen worden war, äußerten diverse Personen (auch solche, die am Anfang der Aktion den ersten Punkt angebracht hatten) die Kritik, dass man ja doch nur Kunst gemacht hätte und gar nichts hätte verändern wollen.

Augenscheinlich hatte das Theater seinen ästhetischen Rahmen gesprengt und sich mit einer politischen Aktion verknüpft, der es allerdings an Konsequenz fehlte. Dies

führte bei vielen Zuschauer*innen zu deutlicher Verunsicherung. Die Ununterscheidbarkeit zwischen Kunst und Politik ließe sich leicht als Schwäche der Arbeit abtun, was auch von unterschiedlichen Seiten als Kritik an die Initiator*innen herangetragen wurde. Doch im Gegensatz dazu möchte ich an dieser Stelle ansetzen, um zu fragen, ob nicht genau diese Verunsicherung als Ergebnis einer künstlerischen Strategie zu fassen ist, welche produktives Potential für das Denken eines politisch gemachten Theaters bieten könnte.

Die politische Differenz

Untersucht man den kunstpolitischen Diskurs der letzten Jahre, lässt sich nach dem Ende des 20. Jahrhunderts eine Dringlichkeit in Theorie und Praxis hinsichtlich neuer Artikulationsformen des Politischen in der Kunst konstatieren. Zahlreiche Künstler*innen – ob in den Bereichen Performance, Theater oder bildende Kunst – entwickelten diverse Strategien, die weniger politische Inhalte als vielmehr die Verfasstheit der Kunst selbst und deren politisches Potential in den Fokus rückten. Ob Lars von Trier im Film, Performancekollektive wie das Nature Theatre of Oklahoma und Rimini Protokoll oder die russischen Kunstaktivist*innen von Voina, all diese Beispiele vereint die Reflexion über die eigenen Ausdrucksmittel.

In der kunsttheoretischen Auseinandersetzung lässt sich, trotz der Unterschiedlichkeit der jeweiligen Versuche, eine zentrale Denkfigur dieser heterogenen künstlerischen Strategien identifizieren: die politische Differenz. Diese unterscheidet zwischen Politik und dem Politischen (etwa Müller-Schöll, Schallenberg und Zimmermann 2012 oder Deck und Sieburg 2011).

Diese Denkfigur entstammt der politischen Philosophie und bildete in letzten Jahrzehnten den Kern diverser Ansätze, die ein Denken des Politischen versuchten – so zum Beispiel in den Arbeiten Jean-Luc Nancys, Alain Badiou, Giorgio Agambens oder Jaques Rancière. Sie lassen sich als Reaktionen auf eine postfundamentalistische historische Konstellation begreifen, die besonders mit dem Zerfall des real existierenden Sozialismus 1989 und der aktuellen Finanzkrise ein Ende oder zumindest ein *Brüchigwerden* der Gewissheiten beschreibt, auf denen sich Gesellschaft gründete. Trotz ihrer jeweiligen Eigenständigkeit führen all diese Ansätze die politische Differenz ins Feld, um die Abwesenheit des Sozialen für politisches

Denken produktiv zu machen. Vereinfacht formuliert steckt dahinter die Idee, dass gerade durch die Abwesenheit einer Letztbegründung für Gesellschaft eine Leerstelle entsteht, die einen stetigen Kampf um zumindest temporäre Neugründungen notwendig macht (Marchart 2010, 7ff.).

Wie kann das Begriffspaar Politik und das Politische, die beiden Seiten der politischen Differenz unterschieden werden? Wie Oliver Marchart in seinem Überblickswerk *Die politische Differenz* schreibt, sagte Pierre Rosanvallon, ein Schüler Claude Leforts, bei seiner Inauguralrede für den Lehrstuhl der modernen und zeitgenössischen Geschichte des Politischen am Collège de France über das Politische:

Sich auf das Politische und nicht auf die Politik beziehen, d.h. von Macht und von Gesetz, vom Staat und der Nation, von der Gleichheit und der Gerechtigkeit, von der Identität und der Differenz, von der *citoyenneté* und Zivilität, kurzum: heißt von allem sprechen, was ein Gemeinwesen jenseits unmittelbarer parteilicher Konkurrenz um die Ausübung von Macht, tagtäglichen Regierungshandelns und des gewöhnlichen Lebens der Institutionen konstituiert. (zit. n. Marchart 2010, 13)

In dieser Aussage erscheint das Politische in Abgrenzung zur Ausübung von (Staats-)Macht, von Institutionen und Regierungshandeln – kurz: von Politik. Es manifestiert sich in der zivilgesellschaftlichen Verhandlung, einem Gemeinwesen, das sich aus dem *Sprechen über* die Voraussetzungen von Politik speist. Es steht vor und fragt nach einem Konsens hinsichtlich der richtigen Politik – es besitzt somit eine ethische Dimension und lässt sich, im Sinn eines postfundamentalistischen Denkens, nur als steter Prozess fassen. Denkt man diese Figur weiter, wird deutlich, dass die politische Differenz das Politische nicht nur von der Politik unterscheidet, sondern dass das Politische und die Politik sich gegenseitig ermöglichen, im Sinn einer sich kontinuierlich neubegründenden Gesellschaft. Denn während Politik institutionalisierend, *rechtssetzend* und –erhaltend wirkt, befragt das Politische kontinuierlich diese Strukturen hinsichtlich ihrer ethischen Voraussetzungen, wirkt somit *entsetzend* und ist zugleich der Ort zivilgesellschaftlicher Konsensfindung, die wiederum *Voraussetzung* von Politik ist.

Kunst und die politische Differenz

Welche Konsequenzen lassen sich aus einem Denken der politischen Differenz für politisch gemachte Kunst beziehungsweise speziell für politisch gemachtes Theater

ziehen? Und in welchem theoretischen Verhältnis steht die Sphäre der Kunst zur Sphäre des Politischen?

Hans-Thies Lehmann schreibt in seinem Aufsatz „Wie politisch ist Postdramatisches Theater?“ über das Theater: „Das Politische ist ihm eingeschrieben, durch und durch, strukturell und ganz unabhängig von seinen Intentionen.“ (2011, 32) Zwar sei es nicht direkt politisch, da es aufgrund seiner Produktionsweise zu langsam sei, um auf die Tagespolitik Einfluss zu nehmen, es sei „aber doch in der Praxis seiner Entstehung und Produktion, seiner Darbietung und seiner Rezeption durch die Zuschauer eine eminent soziale, eine gemeinschaftliche Sache.“ (32) Die Analogie zum Politischen, das als ein vorinstitutionelles Übereinkommen und die Konstitution eines Gemeinwesens jenseits von Machtausübung beschrieben wurde, scheint offensichtlich. Natürlich lässt sich einwenden, dass *Theater-Machen* in einem Verhältnis zur Institution Theater steht und als Praxis nicht immer unabhängig von zum Beispiel Hierarchien ist. Das Osterfestival der Kunsthochschulen im Maxim-Gorki-Theater ist ein Beleg dafür. Doch möchte ich vorerst einen weiteren theoretischen Exkurs wagen, der die Einschreibung des Politischen in den Strukturen des Theaters erhellen soll.

In seinem geschichtsphilosophischen Aufsatz „Zur Kritik der Gewalt“ untersucht Walter Benjamin das Verhältnis von Recht und Gewalt (1965). Dabei konstatiert er, dass das moderne Staatswesen sich auf dem Rechtsvertrag gründe. Die Bürger des Staates gingen mit diesem einen Vertrag ein, in dem sie ihr natürliches Recht auf Gewaltausübung an das Gewaltmonopol des Staates abgäben, der ihnen dafür den Anspruch und den Schutz ihrer bürgerlichen Rechte garantiere. Doch in der weiteren Analyse schlussfolgert Benjamin, dass „eine völlig gewaltlose Beilegung von Konflikten niemals auf einen Rechtsvertrag hinauslaufen kann“ (45), mit welchen friedfertigen Absichten er auch geschlossen sei. Jeder Rechtsvertrag beruhe nämlich darauf, dass einer vertragsbrüchigen Partei Konsequenzen drohen – in Form von Gewalt. Und nicht nur der Effekt, sondern auch der Ursprung jedes Rechtsvertrags beinhalte Gewalt. Denn die Macht, die ihn garantiere, sei ebenfalls gewaltsamen Ursprungs, da sie sich erst aus der Möglichkeit von Gewaltausübung speise. Auch Institutionen gründeten so – da sie Ergebnis beziehungsweise Agenten rechtssetzender und rechtserhaltender Praxis seien – auf Gewalt (46). Dabei seien

rechtssetzende beziehungsweise rechtserhaltene und damit gewaltsame Mittel immer Mittel zum Zweck. Zum Beispiel dienen die Befugnisse der Polizei dem Erhalt von Ordnung und Sicherheit; oder die Kontrollfunktion eines Verfassungsgerichts dem Erhalt des den Staat konstituierenden Rechtsvertrags selbst (29ff.).

Anhand dieser Beispiele lässt sich eine Analogie zum Denken der Politik innerhalb der politischen Differenz ziehen. Wenn Politik die Ausübung von Macht, das Handeln von Institutionen oder die Konkurrenz von Parteipolitik beschreibt, kann sie der Sphäre des Rechts und somit einem gewaltsamen Ursprung zugeordnet werden, deren Mittel immer einem Zweck dienen. Politik will Recht setzen und erhalten, ist angewiesen auf Institutionen und versucht diese daher zu verteidigen.

Benjamin stellt den gewaltsamen Mitteln zum Zweck die zweckfreien und gewaltlosen *reinen* Mittel gegenüber. Diese meint er in „Verhältnissen zwischen Privatpersonen“ zu finden, „wo die Kultur des Herzens den Menschen reine Mittel der Übereinkunft an die Hand gegeben hat“ und gibt dafür einige Beispiele wie „Herzenshöflichkeit, Neigung, Friedensliebe, Vertrauen“, die er als die „subjektive Voraussetzung“ der reinen Mittel benennt (47). Besonders die Unterredung beschreibt er als solch eine Technik der zivilen Übereinkunft. Diese reinen Mittel wirken *rechtsentsetzend*, wie er am Beispiel des proletarischen Generalstreiks deutlich macht, den er den reinen Mitteln zuordnet, da er keine sozialpolitischen Forderungen kenne. Seine einzige Aufgabe sei die „Vernichtung der Staatsgewalt“ selbst (51). Der proletarische Generalstreik beinhalte keine sozialpolitischen Reformbestrebungen, da die Parteigänger jede Reform als bürgerlich ansähen. Damit sei der proletarische Generalstreik gewaltlos, da er nicht neues Recht setze, sondern im Gegenteil mit der Vernichtung des Staates das Recht *entsetze*. Dahinter stehe der Entschluss „nur eine gänzlich veränderte Arbeit, eine nicht staatlich erzwungene, wieder aufzunehmen, ein Umsturz, den diese Art des Streiks nicht sowohl veranlasst als vielmehr vollzieht.“ (51)

Dieses Beispiel des Streiks scheint aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbar und kann kritisiert werden, denn es beruht auf einem marxistisch geprägten geschichtsphilosophischen Denken. Außerdem wäre zu fragen, wie ein gewaltloser Streik ohne Forderungen vorstellbar sein könnte. Doch bedenkt man Benjamins Aussagen hinsichtlich der Unterredung als reinem Mittel zur zivilen Übereinkunft,

könnte man gerade die Sphäre der Kunst als prädestinierten Ort solch gewaltloser Verhandlung anführen, da diese im Sinn einer Rechtssetzung oder des Rechtserhalts keinem Zweck dient.

Theater und Potentialität

Das Theater verfügt über eine besondere strukturelle Disposition des *Entsetzens*. Die Potentialität des Theaters beschreibt der Theaterwissenschaftler Nikolaus Müller-Schöll in seinem Text *Theater der Potentialität* wie folgt:

Das Theater stellt die eigene Theatralität aus und macht so die Suspension des historischen Wissens erfahrbar, auf die die Rede vom Ende der Geschichte in allen ihren Variationen hinweist – eine Suspension im Widerstreit zwischen zwei Polen: Zwischen einer Ereignishaftigkeit, die wir in unserer Darstellung nicht greifen können, auf der einen Seite und einer Produktion von nur fiktiven Erzählungen auf der anderen. (1999, 73)

In dieser Aussage wird der *Als-ob-Charakter* des Theaters in einen geschichtsphilosophischen Kontext gerückt. Denn selbst wenn die Geschehnisse auf der Bühne auf historische Ereignisse verweisen, können wir letztere nicht wirklich fassen, was uns umso mehr die Fiktionalität des Bühnengeschehens erfahren lässt. Mehr noch: dieser *Als-Ob-Charakter* birgt ein eigenes Potential der Verhandlungsfähigkeit des Theaters.

Zur Verdeutlichung ein Verweis auf die Sprechakttheorie: Dort kann der performative Akt als schlechthin „absoluter, präkonventioneller, Konventionen und Rechtsverhältnisse allererst setzender“ und somit – nach Benjamin – rechtssetzender Akt gelesen werden, wie Werner Hamacher in seinem Text *Affirmativ, Streik* schreibt (1994, 345). Dazu ein berühmtes Beispiel: Wenn der Standesbeamte erklärt: „Hiermit erkläre ich Euch zu Mann und Frau“, hat das Konsequenzen für den Rechtsstatus der nun verheirateten Personen. Geschieht dieser Sprechakt allerdings auf einer Theaterbühne, entsetzt der *Als-Ob-Charakter* des Kunstrahmens eben diese Konsequenz. Der Zweck des Sprechakts wird suspendiert und kann – im besten Fall – einen Verhandlungsraum öffnen, der etwa nach der gesellschaftlichen Funktion von Ehe oder der Bevorzugung hetero-normativer Beziehungsmodelle fragt. Lehmann nennt diese Funktion in seinem schon zitierten Aufsatz über das postdramatische Theater die „eigentümliche Charakteristik des ästhetischen Handelns, nicht wirklich Handeln zu sein.“ (2011, 38) Der Unterredung bei Benjamin ähnlich, erscheint das

Theater somit als eine Praxis des zweckfreien und gewaltlosen Verhandeln. Doch unterscheidet es sich in einem wesentlichen Punkt von der Unterredung. Während Benjamin letztere als zivilgesellschaftliche Praxis der Konsensfindung versteht, suspendiert der *Als-Ob-Charakter* des Theaters diese Konsensfindung und stellt diese gleichsam aus.

Theater und das Politische

Die vorangegangenen Ausführungen sollten verdeutlichen, wie die Aussage Lehmanns, dass das Politische dem Theater strukturell eingeschrieben sei, zu verstehen sein könnte. Es ist diese besondere Fähigkeit des Entsetzens und der Verhandlung, die Nähe zur Unterredung bei Benjamin, die dem Theater als bestimmter Versammlungsort eigen ist, und somit in einer genuinen Beziehung zum Politischen steht. Es wäre aber unproduktiv zu behaupten, dass aufgrund dieser Verfasstheit bereits das politische Potential von Kunst beziehungsweise Theater per se erfasst wäre. Diese Aussage würde implizieren, dass jede Form von Theater *a priori* politisch und somit das Theater als Praxis mit der Unterredung bei Benjamin gleichzusetzen wäre. Doch das Politische sei das, was, wie Lehmann schreibt, „von der Sprache bis zu den Gesetzen, Rechten und Pflichten – ein gemeinsames Maß gibt, eine Regel, die Gemeinsamkeit konstituiert, ein Regelfeld für potentiellen Konsens.“ (35) Innerhalb dieses Regelfelds würden aber die Ausnahmen nicht berücksichtigt. Es gäbe Stimmen, die dort nicht angehört würden, da sie nur außerhalb des Konsens hörbar seien, beziehungsweise unter Allgemeingültigkeit subsumiert würden und somit in ihrer Singularität verstummen müssten (35). Hier nimmt das postdramatische Theater für Lehmann eine besondere Stellung ein. Denn im Gegensatz zum politischen Diskurs, dessen Agenten oftmals eine scheinbare Feindschaft, ein Gut gegen Böse inszenierten um zum Beispiel mit Rückgriff auf Moral Entscheidungen der Politik zu rechtfertigen (man denke etwa an den Krieg in Afghanistan und den Hinweis auf die Menschenrechte), kritisiere das politische gemachte Theater diesen moralpolitischen Diskurs, um durch die Unterbrechung des Politischen auf die „schwankende Voraussetzungen des eigenen Urteils“ (37) zu verweisen. Damit schärfe es den Sinn für die Ausnahme. Denn nur die Ausnahme der Regel ließe uns die Regel erkennen (37f.).

Doch wie denkt Lehmann dann ein dezidiert politisches Theater? Welche Strategien bietet er an? Das politisch gemachte Theater definiert er nicht über den politischen Inhalt, sondern die Form, die ein politisches Potential in sich birgt und nicht „übersetzbar oder rückübersetzbar ist in die Logik von Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit“ (35) – ein Plädoyer für das postdramatische Theater.

Verständlich wird dies erst, wenn man berücksichtigt, dass Lehmann letztendlich die Verbindung des Theaters zum Politischen zieht, indem er Guy Debord folgend eine Ausweitung der Sphäre des Ästhetischen in alle Bereiche der Gesellschaft zu erkennen meint. Denn in Debords *Gesellschaft des Spektakels* ist für den Bürger das gesamte öffentliche Leben zum Schauspiel geworden (1996). Lehmann schlussfolgert daraus: „Insofern nimmt nur ein solches Theater eine genuine Beziehung zum Politischen auf, das nicht irgendeine Regel erschüttert, sondern die eigene; nur ein Theater also, dass das Theater der Schaustellung unterbricht.“ (2011, 35) Die Unterbrechung des Politischen ist in Lehmanns Denken also eine Unterbrechung von ästhetischen Regeln. Er fordert ein Theater, welches das eigene ästhetische Programm angreift. Das Potential für das Politische im Theater könnte man unter anderem folgenden künstlerischen Strategien zuordnen: die Brechung von Sehgewohnheiten, die Verschiebung des Repräsentationscharakters, wenn zum Beispiel Performer*innen keine Figuren darstellen, sondern sich selbst repräsentieren, oder die ästhetische Intervention in das Reale wie es in Formen des *site-specific-theatres* durchgespielt wird.

Versucht man sich einen Überblick über die Theorien politisch gemachter Kunst beziehungsweise politisch gemachten Theaters der letzten Jahre zu verschaffen, erkennt man die immense Wirkung dieser Überlegungen Lehmanns. Politisch gemachtes Theater wird oft auf dessen Fähigkeit zur ästhetischen Unterbrechung hin untersucht (etwa Müller-Schöll, Schallenberg und Zimmermann 2012 oder Deck und Sieburg 2011). Doch dieser Ansatz kann die Besetzung des Maxim-Gorki-Theaters nur ungenügend fassen. Zwar kann man auch in dieser Aktion eine Unterbrechung des Ästhetischen erkennen, denn die Aktion berührte etwa die Frage nach der Produktionsweise und deren ökonomischen Voraussetzungen und kommt ohne Figuren aus. Doch mit dem Übergang in eine reale Besetzung inszenierte diese Aktion

nicht nur Realität, sondern wurde zu einer scheinbar originär politischen Aktion. Denn wenn laut Lehmann ästhetisches Handeln im eigentlichen Sinn kein Handeln ist, wird deutlich, dass die Besetzungsaktion im MGT die Sphäre des Ästhetischen verließ.

Doch findet man bei Lehmann auch Beobachtungen hinsichtlich solcher Öffnungen hin zum Politischen. Er nennt unter anderem die Aktionskunst Christoph Schlingensiefs, „die im besten Fall durch konsequente Ununterscheidbarkeit zwischen Unsinn und politischem Ernst [...] eine Verknüpfung von theatralischer Bestimmung und politischer Aktion [herstellt].“ (2011, 34) Lehmann grenzt solche Öffnungen von einem Theater, das einfach nur politische Inhalte vermitteln möchte, klar ab, bezeichnet letzteres gar als im eigentlichen Sinne unpolitisch:

Gegenüber solch riskanten Eröffnungen (deren Gelingen im Einzelnen diskutabel bleiben wird, sogar muss) mit ihren veränderten Wahrnehmungs- und Diskurspotential bleibt die Vermittlung von politischen Ansichten, Einstellungen und Gestimmtheiten der Autoren oder Regisseure in einem genauen Sinn unpolitisch. Und zwar in dem Maße, in dem nicht die Form des Theaters selbst angegriffen wird. (34)

Jenseits des Theaters

Doch wie lässt sich das politische Potential solcherlei Öffnungen erfassen und welche Strategien verknüpfen theatrale Bestimmung und politische Aktion? Zwei Jahre vor Erstveröffentlichung des Aufsatzes „Wie politisch ist Postdramatisches Theater?“ führte Christoph Schlingensief in Wien eine Kunst-Aktion durch, die als paradigmatisch für die von Lehmann beschriebene Öffnung – und meines Erachtens als die vielleicht denkbar radikalste Unterbrechung der Form – gelten kann. Um diese These zu stützen, möchte ich die Aktion Schlingensiefs kurz umschreiben, sie mit der Aktion im MGT abgleichen und beide Arbeiten auf ihre jeweiligen künstlerischen Strategien hin untersuchen.

Im Jahr 2000 realisierte Christoph Schlingensief bei den Wiener Festwochen die Kunst-Aktion *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche*, vielen besser bekannt unter dem Titel *Ausländer raus*. Eine Woche lang wurden dafür mehrere kameraüberwachte Container auf einem Platz neben der Wiener Staatsoper aufgestellt. In diese Container zogen zwölf angebliche Asylbewerber. Auf dem Dach eines Containers wurden Flaggen der rechtspopulistischen Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ), sowie ein Transparent mit der Aufschrift „Ausländer raus“ gehisst.

Schlingensief, der selbst während der Aktion als eine Art Moderator auftrat, erklärte den neugierigen Wiener*innen, dass sie nun – ganz ähnlich dem damals sehr erfolgreichen Fernsehformat *Big Brother* – die Möglichkeit hätten, per Telefon jeden Tag zwei unliebsame Bewohner aus den Containern herauszuwählen. Diese würden daraufhin direkt in ihre Heimatländer abgeschoben werden. Die Ereignisse im Container wurden live ins Internet übertragen. Dem am Ende übrigbleibenden Asylbewerber würden eine Geldprämie und die Möglichkeit auf ein Bleiberecht winken. Letzteres allerdings nur gesetzt den Fall, dass sich eine heiratswillige Einheimische finden würde. In den folgenden Tagen entwickelten sich auf dem öffentlichen Platz turbulente Szenen. Einige Schaulustige stellten öffentlich ihre rassistischen Ressentiments zur Schau, wobei ihnen Schlingensief auch gerne das Mikrofon überließ. Zudem formierte sich eine Protestgruppe aus links-autonomen Aktivisten, die vor Ablauf der Aktion die vermeintlichen Asylbewerber aus ihrer misslichen Lage befreiten (Schlingensief 2000; Poet 2002).

Folgt man Lehmann dahingehend, dass Theater, das nur die politischen Ansichten des Künstlers wiedergibt im eigentlichen Sinn unpolitisch sei, da ein solches nur eine moralische Position innerhalb des politischen Diskurses einnehmen würde, wird deutlich, inwieweit sich Schlingensiefs Aktion einer klaren moral-politischen Position entzog. Hier schien gerade die Behauptung einer – wenn auch aus linkspolitischer Sicht – unmoralischen Position Kern der Aktion zu sein, die nicht rückführbar war auf die Gesinnung des Künstlers. Für eine implizite moralische Wahrheit hinter dem Geschehen bot die Aktion keine Hinweise. Zwar war sie scheinbar moralische Setzung – Ausländer sollten abgeschoben werden – allerdings verblieb hier, im Sinn des entsetzenden Charakters der Kunst, diese Setzung in einer Potentialität. Denn das Setting war derart konstruiert, dass der Kunstcharakter der Aktion nicht gänzlich aufgelöst werden konnte.

Im Falle der Besetzung des MGT erweist sich solch eine Analyse als schwieriger. Denn hier hatten die Künstler*innen die Moral anscheinend auf ihrer Seite. Sie forderten auf einem Festival für junge Künstler*innen, dessen Publikum in erster Linie aus jungen Künstler*innen bestand, eine angemessene Bezahlung für Künstler*innen – eine Forderung, die bei allen Beteiligten also erst einmal zustimmendes Kopfnicken hätte hervorrufen müssen. Jedoch darf man nicht außer Acht lassen, dass es anderen

Gruppen durch die Besetzung nicht möglich war, auf dem Festival ihre Kunst zu zeigen. Erst dieser Umstand macht die heftigen Reaktionen auf die Aktion erklärbar. Die Fragen, die aufgeworfen wurden, konnten nicht endgültig durch die Aktion aufgelöst werden: Ist die Forderung der Künstler*innen richtig? Sind die Mittel zur Durchsetzung der Forderung richtig? Ist es richtig oder überhaupt möglich, politisches Theater in diesem Rahmen zu machen? Und wenn nicht, ist es dann nicht auch richtig, die anderen Künstler*innen zu boykottieren? Ganz im Sinne Lehmanns wurden hier anscheinend die Voraussetzungen für ein eigenes Urteil ins Schwanken gebracht.

Doch wieso meine ich in den beiden Beispielen die vielleicht sogar denkbar radikalste Unterbrechung der theatralen Form zu entdecken? Die Beantwortung dieser Frage verweist auf das *In-Anführungs-Zeichen-Setzen* von Kunst im Titel dieses Textes.

Ich möchte die These aufstellen, dass in beiden Aktionen mehr als eine Unterbrechung innerhalb der ästhetischen Sphäre zu entdecken ist. Vielmehr ist es die ästhetische Sphäre selbst, die suspendiert wird. Während ihr *Als-Ob-Charakter* das Gezeigte oftmals in Anführungszeichen setzen mag, wird hier die Kunst selbst in Anführungszeichen gesetzt. Zwar mögen sich die Arbeiten in ihren Strategien unterscheiden, doch im Ergebnis sind sie durchaus vergleichbar. Bei Schlingensiefel war es die Behauptung einer realen Konsequenz – die angebliche Abschiebung der Asylbewerber – die zwar angezweifelt wurde, aber eben nicht endgültig als fiktional aufgelöst werden konnte. Anders ist es nicht zu erklären, dass eine Protestgruppe meinte, die Containerbewohner befreien zu müssen. Im Falle der Besetzung des MGT war es die reale Präsenz der Besetzer*innen auf der Bühne, die das Zeigen anderer Aufführungen unmöglich machte und somit die vorgegebene Festivalstruktur sprengte.

In beiden Fällen wurde der Kunstcharakter, der fiktionale Rahmen selbst, aufs Spiel gesetzt. Ganz aufgelöst wurde er dabei nicht – und darf er hinsichtlich dieser Strategie meines Erachtens auch nicht. Denn wenn die jeweiligen realen Setzungen ihren Behauptungscharakter verlieren, würden die Aktionen wirklich zur Institution oder (partei-) politischen Position im politischen Diskurs werden. Schlingensiefels Container wären dann nichts anderes als ein besonders pervernes und reales Abschiebegefängnis. Und die Besetzung des MGT wäre einfach eine politische Aktion,

die in ihrer Konsequenz zum Beispiel die Gründung einer Künstlergewerkschaft nach sich ziehen müsste. In diesem Sinn würden beide Arbeiten schlicht auf moralische Positionen zurückgreifen – ohne deren Voraussetzungen ins Schwanken zu bringen. Der Boykott in Berlin, könnte man einwerfen, war ab dem Zeitpunkt der Überschreitung der angesetzten Dauer der Performance nichts anderes als eine Besetzung und somit politische Aktion. Doch möchte ich diesem Einwand entgegenhalten, dass die Beendigung der Besetzung an die Forderung von 1000 Euro geknüpft war – eine Forderung, die aus einer fiktiven Kalkulation resultierte. Zudem wurde die Aktion recht inkonsequent um 23 Uhr abgebrochen und im Anschluss in einer Art Kritikgespräch im Foyer des MGT besprochen. Außerdem hatten die Initiatoren für die Dauer der Besetzung Spiele vorbereitet, die eine Rezeption der Arbeit als ausschließlich politische Aktion unterminierte.

Fazit

Politische Aktion oder Kunst – in beiden Beispielen ist eine Unterscheidung nicht möglich. Es kann sogar als Kern der ihnen zugrunde liegenden künstlerischen Strategie gelten, diese Ununterscheidbarkeit zu generieren. Eine Strategie, die im Vergleich mit den verschiedenen Ansätzen eines politisch gemachten Theaters eine besondere Wirkmächtigkeit entfalten kann. Denn diese Strategie umgeht ein grundsätzliches Problem politisch gemachter Kunst, welche die Unterbrechung innerhalb der Sphäre des Ästhetischen sucht. Diese Kunst braucht für ihre Unterbrechungen immer zuerst eine ästhetische Setzung, die sie unterbrechen kann. Doch was passiert, wenn die Strategien der Unterbrechung selbst zu ästhetischen Setzungen geworden sind? Sind die von Lehmann beschworenen Formen des postdramatischen Theaters nicht längst Teil unserer Sehgewohnheiten geworden? Und ist nicht gerade das Osterfestival im MGT ein besonders eindrucksvolles Beispiel für eine Institutionalisierung der politischen Kunst? Frei nach dem Motto: Seid politisch (auch gerne postmodern), aber bitte im Rahmen der *Voraussetzungen*, die wir euch bieten. Dagegen erzeugt die Unterbrechung der ästhetischen Sphäre eine Ununterscheidbarkeit zwischen dem *Als-Ob-Charakter* der Kunst und einer realen Konsequenz, was eine Vereinnahmung und damit Konsumierbarkeit doch zumindest stark erschweren sollte.

Des Weiteren kann die Unterbrechung innerhalb der ästhetischen Sphäre den politischen Diskurs, und damit die rechtssetzende Gewalt nach Benjamin, nur dahingehend *entsetzen*, dass sie die Regelfelder des darunter liegenden moralischen Diskurses offenlegt beziehungsweise brüchig werden lässt. Dagegen verfügt die Unterbrechung der ästhetischen Sphäre selbst über das Potential, sich in ein direktes Verhältnis zu dieser Gewalt zu setzen und diese spürbar zu machen. So war das Maxim Gorki Theater durch die Besetzung gezwungen, sich selbst als Institution zu verteidigen beziehungsweise mussten die anderen Künstler*innen sich fragen, zu welchem Preis und mit welchen Mitteln sie ihr Recht durchsetzen könnten, um das Zeigen ihrer Arbeiten zu ermöglichen. Und die Gewalt von Ausgrenzung und Abschiebung wurde bei Schlingensiefel nicht einfach nur offengelegt, sondern zugleich als reale Handlung mit deren Konsequenzen erfahrbar.

Berücksichtigt man diese Beobachtungen, erscheinen die heftigen Reaktionen auf beide Arbeiten nicht verwunderlich, da die beschriebene künstlerische Strategie eine einfache Zuschauerposition verhinderte. Denn gerade durch die scheinbare Setzung von moralischen Positionen wurde der moralpolitische Diskurs ausgesetzt, wobei diese Art der Unterbrechung weitere Äußerungen fast zwangsläufig einforderte. Beide Aktionen stehen daher für ein politisch gemachtes Theater jenseits des Theaters, das im besten Sinn politisiert.

Referenzen

- Benjamin, Walter: „Zur Kritik der Gewalt.“, in: *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Mit einem Nachwort von Herbert Marcuse*. Frankfurt am Main 1965, S. 29-66.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin 1996.
- Deck, Jan/Sieburg, Angelika: *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. Bielefeld 2011.
- Hamacher, Werner: „Afformativ, Streik.“, in: Hart Nibbrig, Christiaan (Hg.): *Was heißt ‚Darstellen‘?*. Frankfurt a. M. 1994, S. 346-360.
- Lehmann, Hans-Thies. 2011. „Wie politisch ist Postdramatisches Theater?“ In *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, hg. von Jan Deck und Angelika Sieburg, 29-40. Bielefeld: Transcript.
- Marchart, Oliver: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin 2010.
- Maxim-Gorki-Theater: „Aufstand proben. 6. Osterfestival der Kunsthochschulen.“
2013. http://www.gorki.de/spielplan/6_osterfestival_der_kunsthochschulen/
(Anm. d. Red.: Homepage nicht mehr verfügbar)
- Müller-Schöll, Nikolaus: „Theater der Potentialität.“, in: Fiebach, Joachim (Hg.): *Theater der Welt. Theater der Welt in Berlin 1999*. Berlin 1999, S. 69-74.
- Müller-Schöll, Nikolaus/Schallenberg, André/Zimmermann, Mayte (Hg.): *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*. Berlin 2012.
- Poet, Paul (Regie): *Ausländer Raus! – Schlingensief's Container*. Bonus Film, DVD 2002.
- Schlingensief, Christoph: „Bitte Liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche.“ 2000. <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t033>

McCrae, Michael Neil: „Jenseits des Theaters – (Aktions-)„Kunst“ und die politische Differenz“, in: Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): *theôria* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2014 / Vol. 5 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 63-80, DOI 10.21248/thewis.5.2014.61

Habitat: Weltenräume, Spielräume

Bettina Rychener

Abstract

Bettina Rychener betrachtet in ihrem Artikel das Habitat als Spielwelt.

Unterwegs im Gehäuse

Nach acht Monaten Reise durch das All schwenkt die bemannte Raumkapsel in die Umlaufbahn um den Mars ein. Nun wird das Landungsmodul in Betrieb genommen. Zwölf Tage später wird dieses Modul vom Mutterschiff abgekoppelt. Nach einem kurzen Flug landet es auf der Marsoberfläche. Am 14. Februar 2011 betreten der Russe Alexander Smolejewski und der Italiener Diego Urbina als erste Menschen den Mars. Im Orbiter, der um den Mars kreist, verfolgen die restlichen Teilnehmer der Marsexpedition diesen bedeutenden Schritt am Bildschirm. Die Euphorie ist groß – und echt. Nicht echt hingegen ist der Mars, den sie betreten. Die beiden Marsonauten, die, in ihre Raumanzüge gehüllt, Gesteinsproben aus dem Boden entnehmen, tun dies in einer Halle in der Nähe von Moskau. Einige Tonnen Sand und ein blinkender LED-Sternenhimmel täuschen nicht darüber hinweg, dass dies noch kein großer Schritt für die Menschheit war.

Diese Marslandung war Teil eines langjährigen Projekts, das am Institut für Biomedizinische Probleme in Moskau durchgeführt wurde. Hauptpartner für das Experiment waren die russische Raumfahrtagentur Roskosmos und die Europäische Weltraumorganisation ESA. Für das Isolationsexperiment *Mars500* ließen sich sechs

Freiwillige während 520 Tagen in eine Konstruktion aus fensterlosen Containern einsperren und verbrachten dort die Zeitspanne, die ein wirklicher Flug zum Mars und zurück voraussichtlich einnehmen würde. Während diesen anderthalb Jahren, vom 3. Juni 2010 bis zum 4. November 2011, führten sie zahlreiche Experimente durch, sammelten Urin- und Luftproben, bewirtschafteten ein kleines Treibhaus, führten strenge und ausgeklügelte Diäten durch und veränderten durch blaues Licht ihren Schlaf-Wach-Rhythmus. Vor allem aber sollten sie Erkenntnisse darüber liefern, wie eine Gruppe von sechs Leuten mit einer derart langen Isolation umgeht.

Die beiden europäischen Teilnehmer des Experiments, der Franzose Romain Charles und der Italiener Diego Urbina verfassten regelmäßig aufschlussreiche Tagebuch- und Videoblogeinträge. Im Internetarchiv kann man ihre Alltagsprobleme mitverfolgen, die interkulturellen Schwierigkeiten, die schönen Momente, zum Beispiel wenn Geburtstag gefeiert wird. Oder eben das große Erfolgserlebnis, dass nach vielen Monaten der Mars erreicht wird. Die mediale Aufbereitung von *Mars500* ist allerdings nur ein peripheres Ereignis des wissenschaftlichen Experiments. Das eigentliche Publikum dieser Versuchsanordnung sind die Forscher außerhalb des Containers. Sie blicken von außen auf die von ihnen geschaffenen Räume, sie analysieren die Geschehnisse in der Raumkapsel und gewinnen daraus im besten Fall Erkenntnisse zur physiologischen und psychologischen Verfassung ihrer Probanden. Die Forscher haben einen Raum geschaffen, der nach bestimmten Gesichtspunkten gebaut und eingerichtet wurde: Er sollte einem Raumschiff, das zum Mars fliegen könnte, möglichst ähnlich sein. Dem Bauen und Beleben des Versuchsraumes ging ein Prozess voraus. Der Raum wurde antizipiert, er war zunächst ein bloßer Gedankenraum.

Interessanterweise taucht der Raum oft als Metapher auf, wenn Denktätigkeiten beschrieben werden sollen. Über die Vorzüge eines begrenzten Denkraumes, schreibt zum Beispiel Karl Jaspers. In *Psychologie der Weltanschauungen* widmet er ein Kapitel den „Gehäusen“, die für den „Halt im Begrenzten“ stehen (1971, 304).

[Das Gehäuse gibt] eine Festigkeit und Sicherheit durch etwas schließlich mechanisch Anwendbares in geradlinigen, aussprechbaren Grundsätzen und einzelnen Imperativen. Der im Gehäuse existierende Mensch ist der Tendenz nach abgesperrt von den Grenzsituationen. Diese sind ihm durch das fixierte Bild der Welt und der Werte ersetzt. So kann er, dem

schwindelerregenden Prozess entronnen, sich gleichsam in einem behaglichen Wohnhaus einrichten. (305)

Jaspers beschreibt hier das rationale Denken als begrenztes Denken, das zu bestimmten Weltansichten, Handlungsmustern und Lebenshaltungen führt. In einer bestimmten Denkhaltung, die durch den geschlossenen Raum symbolisiert wird, kann man Grundsätze und Imperative, Prinzipien und Regeln etablieren und benutzen. Innerhalb des so eingerichteten Denksystems muss man sich nicht mit dem Außerhalb der festgelegten Parameter auseinandersetzen. Im kleinen Raum reduziert man die Möglichkeiten. Bestimmte Aspekte werden ausgegrenzt, um andere genauer in den Blick zu nehmen. Das ist eine erleichternde Vereinfachung, die allerdings, so klingt es bei Jaspers an, auch dazu verführen kann, sich auf die Einfachheit des Modells soweit einzulassen, dass man die Kompliziertheit des Außerhalb vergisst.

Karl Jaspers Begriff vom Gehäuse, vom „Halt im Begrenzten“ möchte ich ganz wörtlich, also räumlich, nehmen. Das Gehäuse als tatsächlicher Raum ist genauso ein abgeschlossenes System, eine begrenzende Hilfestellung. Die Raummetapher bezieht sich für mich auf den konkreten Ort, auf den Versuchsraum von *Mars500*, und die Qualitäten, die diese Begrenzung mit sich bringt.



Abb.1: Probespaziergang auf der simulierten Marsoberfläche. Bildrechte: ESA/IBMP.



Abb.2: Die Crew von Mars500 in ihrem Wohnzimmer. Bildrechte: ESA.

Der Container als Spielfeld

Eine der Qualitäten, die eine Begrenzung auf einen engen Raum bieten kann, ist die eingeschränkte Handlungsmöglichkeit. Wenn man danach fragt, wie dieser Raum, dieses Gehäuse, in *Mars500* benutzt wird, fallen Ähnlichkeiten zu einem Spielfeld auf. Auch auf dem Spielfeld findet man die Grenze, die es vom Leben trennt, auch auf dem Spielfeld gelten bestimmte Regeln. Die Spieldefinition von Roger Caillois, die er 1958 in den ersten Kapiteln von *Die Spiele und die Menschen* vorstellt, lässt sich auf das Isolationsexperiment *Mars500* anwenden:

Das Spiel ist:

1. eine freie Betätigung, zu der der Spieler nicht gezwungen werden kann, ohne dass das Spiel alsbald seines Charakters der anziehenden und fröhlichen Unterhaltung verlustig ginge;
2. eine abgetrennte Betätigung, die sich innerhalb genauer und im Voraus festgelegter Grenzen von Raum und Zeit vollzieht;
3. eine ungewisse Betätigung, deren Ablauf und deren Ergebnis nicht von vornherein feststeht, da bei allem Zwang zu einem Ergebnis zu kommen, der Initiative des Spielers notwendigerweise eine gewisse Bewegungsfreiheit zugewilligt werden muß.

4. eine unproduktive Betätigung, die weder Güter noch Reichtum noch sonst ein neues Element schafft und die, abgesehen von einer Verschiebung des Eigentums innerhalb des Spielerkreises, bei einer Situation endet, die identisch ist mit der zu Beginn des Spiels;
5. eine geregelte Betätigung, die Konventionen unterworfen ist, welche die üblichen Gesetze aufheben und für den Augenblick eine neue alleingültige Gesetzgebung einführen;
6. eine fiktive Betätigung, die vom spezifischen Bewusstsein einer zweiten Wirklichkeit oder in bezug auf das gewöhnliche Leben freien Unwirklichkeit begleitet wird. (1982, 16)

Für Caillois ist ein Spiel also eine freie, vom gewöhnlichen Leben räumlich und zeitlich abgetrennte, ungewisse, unproduktive, geregelte und fiktive Betätigung.

Betrachtet man *Mars500* als Spiel, treffen diese sechs Definitionen zu. Die Versuchspersonen nehmen freiwillig teil. Die Dauer und das Spielfeld sind klar abgegrenzt, es dauert genau 520 Tage und findet in den Containern des Instituts für Biomedizinische Probleme in Moskau statt. Der Ausgang ist ungewiss: Ziel des Spiels wäre es, 520 Tage Isolation in einer Gruppe von sechs Menschen auszuhalten. Das kann auch scheitern, wie ein früherer Testlauf zeigte, der nach einigen Wochen abgebrochen werden musste. Es werden keine Güter hergestellt, es ist also auch unproduktiv, zumindest wenn man unter Produktivität nur die Herstellung von Waren versteht.

Am Interessantesten aber scheint mir das Verhältnis von Regel und Fiktion im Mars-Experiment. Analysiert man ein Spiel, ist die Frage ‚Woher kommen die Regeln?‘ zentral. Es gibt Spiele mit abstrakten Regeln, die sich aus sich selbst erklären und aus sich selbst einen fiktiven Rahmen schaffen, aber keinen Bezug zu Dingen außerhalb des Spiels haben, etwa das Mühlespiel. Diese Spiele sind mit Caillois’ fünftem Definitionspunkt von der Regelbasiertheit der Spiele angesprochen. Der sechste Punkt dagegen lautet: „[Das Spiel ist] eine fiktive Betätigung, die vom spezifischen Bewusstsein einer zweiten Wirklichkeit oder in Bezug auf das gewöhnliche Leben freien Unwirklichkeit begleitet wird.“ (16) Weiter schreibt er: „Obwohl diese

Behauptung paradox klingt, würde ich sagen, dass [...] die Fiktion, also das Gefühl des *als ob* die Regel ersetzt und genau die gleiche Funktion erfüllt.“ (15. Herv. i. O.)

Die Fiktion erhält den gleichen Stellenwert wie die Spielregel. Das ‚als ob‘ stellt sich ein, weil dem Spiel eine Fiktion zugrunde gelegt wird, die es strukturiert. Das ‚als ob‘ ist eine Regel. Hält man sich nicht an diese Regel, dann funktioniert das Spiel nicht, dann ist es zu Ende. In der Spielzeit von 520 Tagen und auf dem Spielfeld der Containeranlage ist es die Fiktion, welche den Spielverlauf gestaltet. Allerdings sind die fiktionalen Hypothesen, dennoch auf die reale Welt bezogen, etwa die Regel der Spieldauer. Zum Mars und zurück dauert es 520 Tage, daraus ergibt sich die Regel der Spieldauer. Weitere solche Annahmen geben den Fahrplan des Projekts vor. Zum Beispiel tritt das Raumschiff nach acht Monaten in die Umlaufbahn des Mars ein, daraufhin wird das Landungsmodul vorbereitet und die Marsonauten fliegen damit zur Marsoberfläche. Die aus einer wissenschaftlichen Hypothese abgeleitete Fiktion strukturiert das Handeln und Denken der spielenden Versuchspersonen. Wenn Caillois von einem „Gefühl des als ob“ (15) im freien Spiel spricht, bedeutet das, dass das Spiel einerseits darin besteht, das Leben nachzuahmen, aber andererseits auch darin, innerhalb des Spieles Regeln zu etablieren, die eine andere Wirklichkeit produzieren. Diese Regeln leiten sich aus Fiktionen ab. Wenn Polizeibeamte eine des Raubüberfalls verdächtige Person verfolgen, dann ist das kein Spiel. „Räuber und Gendarm“ hingegen ist ein Spiel. Die Regel des Spiels lautet: Die Gendarmen verfolgen die Räuber. Sie leitet sich einerseits aus der Lebenswelt der Spielenden ab, in der es tatsächlich Polizisten und Polizistinnen gibt, die Verdächtige verfolgen. Andererseits sind die Beteiligten selbst in den meisten Fällen weder Polizeibeamte noch Straftäter, sie ahmen die Verfolger-Verfolgter-Struktur im Spiel lediglich nach. Im Spiel wird also nie ganz das Bewusstsein dafür verloren gehen, dass die Haltung eine fiktionale ist. Nach Caillois bewirke das Bewusstsein der absoluten Irrealität das gleiche wie die willkürliche Gesetzgebung anderer Spiele: Die Abtrennung vom gewöhnlichen Leben (15). Das Eintreten in das Spiel, in die Illusion, das Eintauchen in die Fiktion, in die Immersion ist das, was das Spiel ausmacht. Wenn die Probanden nach mehreren Monaten scheinbar auf dem Mars ankommen, freuen sie sich aufrichtig und echt.

Auf der Seite des Instituts für Biomedizinische Probleme findet man einen Fragebogen, den fünf der Crewmitglieder nach 365 Tagen in der Isolation ausgefüllt haben. Eine Frage interessierte mich besonders: „Did you feel yourselves really flying to another planet?“ (IBMP 2011; gilt auch für alle weiteren Zitate des Absatzes; das gesamte Interview zur Nachlese: http://mars500.imbp.ru/en/520_crew_interview.html). Das chinesische Crewmitglied Wang Yue antwortet: „Sometimes I have a feeling like this.“ Auch die beiden Europäer beschreiben dieses ‚als ob‘-Gefühl. Romain Charles hält fest, dass er zwar nicht das Gefühl hatte, dass er zum Mars geflogen sei, aber dass es ihm schwer gefallen sei, sich vorzustellen, dass da draußen, außerhalb der Container, ein Vorort von Moskau wäre. Es wäre ihm eher vorgekommen als müsste er sich in einer abgeschiedenen, einsamen Weltgegend befinden. Auch er reiste also in der Vorstellung, zwar nicht zu einem anderen Planeten, aber in die Wüste, die Einsamkeit. Die Antwort des italienischen Probanden Diego Urbina ist besonders bemerkenswert. Er antwortet: „[...] when we were arriving to Mars it felt a lot like we were arriving there.“ Es hätte für ihn innerhalb der Versuchsanordnung *Mars500*, innerhalb des Spiels ein tatsächliches Ankommen auf dem Mars gegeben. Er schreibt: „when we were arriving to Mars...“. Er wusste gleichzeitig, dass es nicht der echte Mars war, das zeigt sich im zweiten Satzteil „...it felt a lot like we were arriving there“. Und doch war es ‚ein Mars‘. Die Marsonauten tauchten tief in ihr Spiel ein, so tief, dass sie von ihrer Tätigkeit absorbiert und vereinnahmt waren. Auf ihrem Spielfeld waren sie von der Außenwelt so sehr abgeschirmt, dass sie gar nicht anders konnten, als sich ganz von ihrer Tätigkeit einnehmen zu lassen. Sie changierten ständig zwischen dem Bewusstsein, dass das alles nicht echt ist – und dem Glauben an die Fiktion ihres Spiels.

Ich fasse meine Beobachtungen zusammen. *Mars500* lässt sich wie ein Spiel beschreiben. Es gibt ein hermetisch vom normalen Leben abgetrenntes Spielfeld, das nicht verlassen werden kann. Die Raumschiffscontainer sind eine Umgebung, die für die Beteiligten, die hier zu Mitspielern werden, eingerichtet wurde. Sowohl die Dinge in dem Container als auch die am Experiment beteiligten Personen weisen einander gegenseitig Bedeutung zu. Diese Bedeutung generiert sich durch die Fiktion der Mars-Reise, welche das Geschehen während der klar begrenzten Zeit von 520 Tagen lenkt. Das System wird durch die Fiktion strukturiert.

Beachtenswert ist hier, dass das, was die Forscher in einem Vorort von Moskau aufgebaut haben, zunächst einmal ein Gedankenspiel ist: Was wäre, wenn eine Gruppe von Menschen zum Mars reisen würde? Wie würde sich diese Reise gestalten? In der Versuchsanlage werden diese Gedanken verräumlicht. Allen Bauvorhaben geht eine Planung voraus, die eine Gedankenleistung darstellt. Alle geplanten Bauwerke werden zu Gegebenheiten und werden als solche von den Menschen in verschiedener Weise benutzt. Der Gedankenraum, der in *Mars500* manifest wird, unterscheidet sich aber von anderen Räumen dadurch, dass er ein abgeschlossenes System darstellt, das – mit einem zentralen Punkt der Spieldefinition von Johan Huizinga gefasst – als „außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird.“ (2006, 22) *Mars500* ist ein Raum-im-Raum, der in sich funktioniert und in dieser Abgeschlossenheit anders funktioniert als andere Räume. Aus ihm spricht eine Absicht, nämlich jene, für etwas zu stehen und etwas zeigen zu wollen.

Einleuchtender wird diese Annahme, wenn man sich vom wissenschaftlichen Experiment entfernt und Kunsträume in den Fokus nimmt. Es gibt Räume der Kunst, die als Spielwelten ähnliche Qualitäten haben wie *Mars500*: Sie sind Raum-im-Raum-Konstruktionen; sie sind in sich geschlossene Systeme, die außerhalb des normalen Lebens stehen; sie verräumlichen eine Vorstellung, sind auf diese Idee hin absichtsvoll eingerichtet und werden von Menschen besucht und benutzt.

Habitat als künstlerische Spielwelt

Allan Kaprow verwendet Anfang der Sechzigerjahre in einem Essay über die New Yorker Happening-Szene einen Begriff, um Kunsträume zu beschreiben. Er bezeichnet sie als *Habitat*, als Wohnstätte und Lebensraum der Kunst.

The place where anything grows up (a certain kind of art in this case), that is, its ‚habitat‘, gives to it not only a space, a set of relationships to the various things around it, and range of values, but an overall atmosphere as well, which penetrates it and whoever experiences it. (1993, 18)

Er bringt damit einige Dinge ins Spiel, die mir im Blick auf die darstellenden Künste wichtig scheinen: Das Habitat ist ein der Ort, an dem etwas wächst, es gibt einen Raum frei, innerhalb dessen spezifischer Bedingungen sich etwas entwickeln kann und soll. Es schafft Beziehungen und Verbindungen zwischen den Dingen, die sich

innerhalb dieses Raums befinden. Der eingerichtete Raum hat eine Atmosphäre, von der er selbst und alle, die ihn erleben, durchdrungen werden. Das Kunsthabitat wird durch die Atmosphäre erlebt und diese wird durch die Bedeutungszusammenhänge geschaffen.

Als Gegenstand der Forschung interessieren mich künstlerische und künstliche Habitate, die durch eine Praxis des Menschen entstehen. Unter einem *Habitat* verstehe ich: Ein Setting von Gegenständen, Figuren und Beziehungen. Ein eingerichteter, begrenzter Ort als Welt. Eine bewohnte Welt. Ein Ort, der zeitlich begrenzt ist oder zumindest eine Zeitlichkeit hat. Es ist ein Setting mit einem *mindset*, mit einer Denkhaltung und einer Mentalität, mit Regeln, Abläufen, gegenseitigen Bedingungen.

Das Habitat ist ein Gehäuse. Jene Denk- und Arbeitsstube, in der Albrecht Dürer seinen Heiligen Hieronymus in dem Kupferstich von 1514 wohnen lässt, ist eine sinnbildliche Darstellung eines Habitats. Hieronymus sitzt am Schreibpult; neben den beiden schlafenden Tieren sind auch allerlei Gerätschaften und Bücher sorgsam im Raum platziert.; Kardinalshut, Kreuz, Kürbis, Totenschädel, Bücher, sie alle weisen auf die inhaltlich zentrale Figur, auf Hieronymus hin. Wir sehen eine Figur, umgeben von ihren Dingen. In dem Raum wird festgehalten, was Hieronymus' Lebenswelt ist. Sie drückt sich durch die Dinge aus, denen Bedeutung zugewiesen wird. Die Dinge stehen füreinander ein. Der Hut, der an der Wand hängt, wird erst zum Kardinalshut, weil es Hieronymus' Hut ist, Hieronymus selbst aber wird durch den Kardinalshut erst erkennbar als der kirchliche Würdenträger Hieronymus. Ich betrachte den Kupferstich und bekomme einen Einblick in und eine Übersicht über die Lebenswelt dieser Figur. Das Habitat ist für mich beobachtbar, es ist beobachtbar, weil ich es von außen betrachte oder als Gast besuche, weil ich es dadurch ganz erfassen kann. Das Habitat ist für meinen Kontext ein gemachter Raum. Es ist ein geschlossenes System, das durchlässig ist, in Wechselwirkung treten kann, aber nicht muss. Es ist ein Habitat neben vielen, ein Habitat in vielen.

Habitate in der darstellenden Kunst können sich parasitär einnisten, sich als soziale Gefüge einbinden in das öffentliche Leben, sie können sich mit dem Nicht-Kunstraum in ein direktes Spannungsverhältnis setzen und ihn damit thematisieren. Mich

interessiert aber zunächst eine auf den ersten Blick wesentlich einfachere Ausgangslage, nämlich tatsächlich Räume, die in andere Räume hineingebaut wurden.

Einem solchen Raum begegne ich in Rimini Protokolls *Situation Rooms* (Von mir besuchte Vorstellung: Frankfurt LAB, Künstlerhaus Mousonturm, 31. Oktober 2013). In einer großen Theaterhalle finde ich mich – zusammen mit neunzehn weiteren Gästen – einer zweistöckigen Konstruktion gegenüber. Ausgerüstet mit einem Tablet und Kopfhörern sollen wir als Gäste die Hauskonstruktion betreten und den Anweisungen von Bildschirm und Kopfhörern folgen. Auf dem Bildschirm läuft ein Film, der in genau den Räumlichkeiten spielt, in denen ich mich selbst befinde. Es geht darum, die Figur zu verfolgen, die mich durch das Haus führt, indem ich den Gebäudeausschnitt, den ich auf dem Bildschirm sehe, mit jenem im Hier und Jetzt in Deckung bringe. Immer wieder wechselt mein Reiseführer durch dieses Labyrinth, ich hefte ich mich an die Fersen verschiedener Personen, deren Biografien mit dem globalen Waffenhandel verstrickt sind. Ich folge unter anderen einer russischen Kantinenköchin, die in einer Rüstungsfabrik arbeitet, einem deutschen Parcours-Schützen, einer Flüchtlingsfamilie in ihrer Asylunterkunft oder einem Schweizer Waffeningenieur.

Wie bei *Mars500* hat man es auch hier mit einem geschlossenen System zu tun. Hier werde ich als Zuschauerin zur Akteurin in dieser Anordnung, ich werde zum Gast dieses Raumes. In *Situation Rooms* bin ich eine Mitspielerin und erkunde dabei das von Rimini Protokoll geschaffene Spielfeld. Innerhalb der Raum-im-Raum-Konstruktion finde ich eine Welt vor, die für jemanden eingerichtet wurde. Die Räume wurden mit Dingen ausgestattet, die auf die am Projekt Beteiligten verweisen: Fotos an der Wand, Kleider auf der Wäscheleine, Notizzettel auf dem Schreibtisch. So wie die Dinge in Dürers Kupferstich auf Hieronymus verweisen, so verweisen die Dinge in *Situation Rooms* auf die verschiedenen Menschen, die mit dem Waffenhandel zu tun haben. Ihr Leben erzählt sich in Aspekten durch die Gegenstände, die Räume. Jetzt, wo die Menschen weg sind, trete ich als Gast an ihre Stelle und setze mich zu den Räumen und Dingen in Bezug. Ich betrete eine inszenierte Lebenswelt.

Ich habe eine Aufgabe, die ich innerhalb dieses vorgegebenen Raums und innerhalb einer vorher bestimmten Zeit erfüllen muss: Die Anweisungen, die ich via Bild und Ton aus dem Tableterhalte, vermitteln mir, dass ich mich immer zur richtigen Zeit am richtigen Ort befinden muss und die richtigen Dinge tun soll. Wenn ich der Kantinenköchin Irina folge, dann bin ich aufgefordert, es ihr gleichzutun und aus einem großen Suppentopf einen Teller voll zu schöpfen und auf den Tisch zu stellen, wo ein anderer Gast schon sitzt und beginnt die Suppe zu essen. Später folge ich dem Schweizer Ingenieur und setze mich an genau diesen Tisch und jemand stellt mir eine Suppe hin. Mir wird das Gefühl vermittelt, dass ich den Ablauf der Handlung blockiere, wenn ich die Anweisungen nicht befolge, sei es absichtlich oder weil ich sie nicht verstehe. Versage ich, werde ich zur Spielverderberin. Die Orientierung ist nicht immer einfach, Anweisungen sind manchmal zu schnell und ich muss mich konzentrieren, keine Fehler zu machen. So bewege ich mich durch die verschiedenen Räume dieses Filmsets. Ich stehe auf einer Dachterrasse, wo Wäsche hängt, gehe hinunter in einen Hobbykeller, in einen Schiesstand, befinde mich in einem Aufzug und dann wieder in einem Sitzungszimmer oder auf einem Friedhof. All diese Räume umgeben mich ganz, sie sind naturalistisch-akkurat eingerichtet und bis in das kleinste Detail durchplant. Dadurch, dass sie mich vollständig umgeben und zugleich ständig etwas von mir fordern, tauche ich tief in diese Spielwelt ein. Ich werde zur Akteurin in dieser Welt, sie wird für mich erst durch mein Handeln lesbar.

Jene, die diese Räume geplant und aufgebaut haben, sind nicht mehr da. Jene, deren Lebenswelt in diesen Räumen inszeniert wurde, waren da, aber sind jetzt weg. Ihre Spur findet sich nur noch auf dem Bildschirm. Wir als Gäste betreten diese verlassene Raumlanschaft und durch unsere Anwesenheit und unser Handeln in den Räumen erfüllt sich die Absicht dieser Spielwelt.

Sowohl die Versuchsanlage von *Mars500* als auch das Multiplayer Video-Stück *Situation Rooms* sind Raum-im-Raum-Konstruktionen, die Menschen, Gegenstände und Räume zueinander in Beziehung setzen. In beiden Fällen geschieht dies losgelöst vom täglichen Leben und unter der genauen Beobachtung und Betrachtung der beteiligten Personen. So verraten die beiden sehr verschiedenen Ausgangslagen viel über das, was wir ohne viel darüber nachzudenken als Wohnen

und Bewohnen bezeichnen. Die genaue Betrachtung der beiden Beispiele könnte Aufschlussreiches verraten: Wir wohnen. Aber wie genau?

Referenzen

- Caillois, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Frankfurt a. M. 1982.
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. 20. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2006.
- IBMP (Institut für Biomedizinische Probleme): „Interviews with crew.“ 2011. http://mars500.imbp.ru/en/520_crew_interview.html.
- Jaspers, Karl: „Der Halt im Begrenzten: Die Gehäuse.“, in: ders. (Hg.): *Psychologie der Weltanschauungen*. 5. Aufl. Berlin 1971, S. 304-326.
- Kaprow, Allan: „Happenings in the New York Scene (1961).“, in: ders. (Hg.): *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley 1993, S. 15-26.

Abbildungen

- Abb.1.: [http://www.esa.int/spaceinimages/Images/2011/02/Simulated Marswalk](http://www.esa.int/spaceinimages/Images/2011/02/Simulated_Marswalk). (Letzter Zugriff 21.01.2014). Bildrechte: ESA/IBMP. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung der ESA.
- Abb.2.: http://www.esa.int/spaceinimages/Images/2010/09/Mars500_crew_wit_h_red_goggles. (Letzter Zugriff 21.01.2014). Bildrechte: ESA/IBMP. Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung der ESA.

Rychener, Bettina: „Habitat: Weltenräume, Spielräume“, in: Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): *theôria* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2014 / Vol. 5 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 81-93, DOI 10.21248/thewis.5.2014.62

Monster

Das Monströse als Denkfigur in künstlerischen Schaffensprozessen

Tessa Theisen

Abstract

Die folgenden Gedanken und Gedankenspiele fanden ihren Ursprung in der Arbeit zur Performance „Saga“, die ich im Sommer 2012 mit Marcus Doverud und Tom Engels erarbeitet habe. Diesem Arbeitsprozess lag die Denkfigur des Monsters zu Grunde; es war eine Suche nach einer monströsen künstlerischen Strategie, aus welcher heraus sich Fragen entwickelt und Themenfelder abgezeichnet haben, denen ich mich im Folgenden nähern und diese dadurch zur Diskussion stellen möchte. Dabei sehe ich das Potential dieses Textes nicht darin, dass ich meine künstlerische Arbeit theoretisch unterfüttere beziehungsweise als Beispiel heranziehe, sondern darin, dass ich auf einer theoretischen Ebene dieselben Themenbearbeiten kann, die mich in der künstlerischen Arbeit beschäftigt haben. Es sollen also keine analytischen Rückbezüge auf meine eigene künstlerische Arbeit oder auf Arbeiten anderer angestellt werden. Mit diesem Text will ich den Versuch wagen, in einer essayistischen und manchmal auch spekulativen Form ein Bild meiner Suche nach dem Monster zu zeichnen.

In meiner Auseinandersetzung mit dem Monströsen als Möglichkeit einer künstlerischen Strategie hat sich ein altes Problem aufgetan: das Problem des Verhältnisses zwischen Choreographie und Körper beziehungsweise Konzept und Materie. In diesem Text soll das Monster als Figur dargestellt werden, die diese Beziehung thematisiert. Das gegensätzliche Verhältnis von Choreographie als geistiger Struktur und Körper als Materie lässt sich fortspinnen: Es kann eine Linie gezogen werden zu weiteren gängigen Gegensatzpaaren wie zum Beispiel dem von Geist und Körper, damit in gewisser Weise auch dem von Kultur und Natur und nicht zuletzt zum Verhältnis von Menschlichem und Nicht-Menschlichem. Im Zwischenraum

dieser Dualismen setzen einige Konzepte des Posthumanismus an, welche die traditionsreiche Debatte über die Vorherrschaft des Einen über das Andere (meist des Geistes über den Körper) in den Blick nehmen. Ausgehend vom Monster – das in der hier vorgeschlagenen Lesart die Stelle des Körpers, der Materie besetzt, traditionell also die Stelle desjenigen, das Widerstand leistet gegen die Beherrschung durch den Geist – soll hier jedoch nicht länger die Körper – Geist-Frage gestellt werden, sondern die Körper – Körper-Frage. Um mit Jane Bennett zu sprechen: „[To] emphasize, even overemphasize, the agentic contributions of nonhuman forces (operating in nature, in the human body, and in human artifacts) in attempt to counter the narcissistic reflex of human language and thought.“ (2010, vi)

Ich möchte zunächst damit beginnen, mein Verständnis der Begriffe Monster und Monströs vorzustellen. Daran schließen sich Überlegungen aus dem philosophischen Gebiet des Posthumanismus, insbesondere des Spekultativen Realismus, der Objektorientierten Philosophie/Ontologie und des (Neo-)Vitalismus an, wobei ich mich in der Hauptsache auf zwei Vertreter dieses Feldes, Graham Harman und Jane Bennett beziehen werde. Bei dem Bezug zu Bennett soll es vor allem um die sogenannte „thing-power“ (2) gehen, um damit auf die eingangs erwähnte Körper-Körper-Frage einzugehen. Abschließend möchte ich zusammenführen, wie diese Überlegungen und Konzepte eine Rolle für künstlerisches Arbeiten spielen könnten. Letzten Endes ist mein Hauptanliegen wohl kein Geringeres als eine allgemeine, nicht nur auf den Bereich der Kunst beschränkte Perspektivänderung. Es geht um einen Wandel der Sicht auf die Dinge.

Monster/das Monströse

Meine Beschäftigung mit dem Monströsen nimmt ihren Ausgang bei Jacques Derridas Beschreibung des Monsters, wird sich jedoch von dieser auch wieder entfernen.

Zunächst erscheint das Monster bei Derrida als etwas, das sich dem sprachlichen Erfassen entzieht. Wir haben keinen Namen dafür. Wir können es analog zum Trauma, (noch) nicht benennen. Es ist eine Erfahrung, die wir nicht eigentlich gemacht haben, da wir sie nicht an Worte oder Emotionen anbinden konnten. „Ein Monstrum ist eine Gattung, für die wir noch keinen Namen haben, was jedoch nicht bedeutet, dass diese Gattung anormal ist, beziehungsweise sich aus bereits bekannten Gattungen durch Hybridisierung zusammensetzt. Sie *zeigt* sich einfach (elle

se *montre*) – das ist die Bedeutung des Wortes ‚Monstrum‘ -, sie zeigt sich in einem Wesen, das sich noch nicht gezeigt hatte und deshalb einer Halluzination gleicht, ins Auge fällt, Erschrecken auslöst, eben weil keine Antizipation bereit stand, diese Gestalt zu identifizieren.“ (1998, 390)

Im Erscheinen des Monsters steckt etymologisch gesehen auch noch ein anderer Aspekt: monstrare im Lateinischen bedeutet nicht nur sich zeigen, sondern auch „auf etwas hinweisen“ (PONS 1986). So gesehen erscheint das Monster und zeigt damit auf etwas beziehungsweise zeigt etwas auf: Es entzieht sich der (sprachlichen) Ordnung und verweist gerade dadurch auf jene zurück. Es ist das Widerständige, welches das Selbstverständnis der Ordnung herausfordert beziehungsweise zuallererst konstituiert.

Das Monster stellt sich für mich demnach als eine Figur dar, anhand derer sich die Beziehung zwischen einigen gängigen Binaritäten thematisieren lässt, wie etwa menschlich – unmenschlich, Kultur – Natur, Konzept – Materie oder Geist – Körper. Das Monster wäre hier jeweils den Begriffen unmenschlich, Natur, Materie oder Körper zuzuordnen, jener Seite, die traditionell eine Herausforderung für das Menschliche und damit einhergehend das Humane und Humanistische, die Kultur, den Geist und mit diesem nicht zuletzt die Ratio darstellt.

An dieser Stelle kommen nun Konzepte und Überlegungen einer philosophischen Strömung innerhalb des Posthumanismus ins Spiel, welche die Debatte über die Dominanzverhältnisse dieser Oppositionen neu in den Blick nehmen.

Spekulativer Realismus

Die Beschäftigungen des Spekulativen Realismus/Materialismus, der Objektorientierten Philosophie/Ontologie oder des (Neo-)Vitalismus widmen sich Objekten, Materie, Körpern, Dingen. Sie stellen Überlegungen an über die Eigenrealitäten von nicht-menschlichen und menschlichen Dingen, unabhängig von ihrer Zugänglichkeit durch, ihrer Interaktion mit oder ihren Effekten auf den Menschen. Es sind nicht länger Texte und Diskurse, welche die Realität erst erschaffen, sondern es wird von einem Ding an sich, einer Realität ausgegangen, welche den Menschen beinhaltet, deren Erzeuger oder ultimativer Referenzpunkt er jedoch nicht mehr ist. Es

ist mithin ein Ansatz, der den Menschen aus dem Zentrum stößt und den Fokus auf die Dinge um ihn herum verlagert. Oder besser gesagt: ihn etwas enger in das Netz aus Dingen einflieht.

Harman beschreibt in seinem Text *Der dritte Tisch*, der in den *100 Notizen der documenta(13)* erschienen ist, das Ding-an-sich anhand von drei Tischen. Er bezieht sich dabei auf ein Gedankenspiel von Sir Arthur Stanley Eddington, einem Astrophysiker des beginnenden 20. Jahrhunderts. Eddington beschreibt darin die zwei Erscheinungsformen eines Tisches: einmal den Tisch als Gegenstand des Alltags und einmal den wissenschaftlichen Tisch als Gegenstand physikalischer Analysen. Harman fügt diesen beiden Horizonten des Tisches noch einen dritten hinzu: „Wir haben nun den Ort des dritten Tisches – des einzig *realen* Tisches – eingegrenzt. Eddingtons erster Tisch ruiniert Tische, indem er sie in nichts als ihre alltäglichen Wirkungen auf uns oder jemand anderen transformiert. Eddingtons zweiter Tisch ruiniert Tische, indem er sie in nichts als winzige elektrische Ladungen oder ein schwaches materielles Flackern auflöst. Der dritte Tisch liegt jedoch genau zwischen diesen anderen beiden, die in Wirklichkeit keine Tische sind. Unser dritter Tisch emergiert als etwas anderes als seine Bestandteile und zieht sich zugleich hinter all seine äußeren Wirkungen zurück. Unser Tisch ist ein Zwischenwesen, das man weder in der subatomaren Physik noch in der Humanpsychologie findet, sondern in einer Zone, in der die Dinge einfach sie selbst sind.“ (2012, 24)

Das Konstatieren des Vorhandenseins eines Dings-an-sich wirft die Frage nach dem Zugang zu selbigem auf: Wie kann ich dieses Ding erfassen, wenn es – wie es Harman, dabei an Kant anknüpfend, beschreibt – wesenhaft unzugänglich ist? Harman schlägt dazu eine Änderung der philosophischen Strategie vor. Er will dem spekulativen Potential Raum geben, in einer Besinnung auf den etymologischen Ursprung, der die Philosophie als Liebe zur Weisheit und nicht als Besitz von Weisheit ausweist.

„Das Reale ist etwas, das man nicht verstehen, sondern nur lieben kann. Das bedeutet nicht, dass der Zugang zum Tisch unmöglich ist, sondern nur, dass er indirekt sein muss. So wie die erotische Sprache besser wirkt, wenn sie auf Andeutungen, Anspielungen und Innuendo beruht anstatt auf Feststellungen und deutlich

formulierten Angeboten.“ (26) Für ihn ist dabei der Künstler/die Künstlerin das Vorbild für ein solches Umdenken in der Philosophie. Harman schlägt daher vor, Husserls Forderung nach einer „Philosophie als strenger Wissenschaft“, eine „Philosophie als kraftvolle Kunst“ (29) entgegenzusetzen, was er wie folgt formuliert: „Denn einerseits funktioniert Kunst nicht, indem sie weiße Wale, Villen, Flöße, Äpfel, Gitarren und Windmühlen in ihre subatomaren Grundlagen auflöst. Künstler liefern ganz offenkundig keine Theorie der physikalischen Wirklichkeit, und Eddingtons zweiter Tisch ist das Letzte, wonach sie streben. Doch andererseits streben sie auch nicht nach dem ersten Tisch, als verdopple die Kunst lediglich die Gegenstände des Alltags oder als versuche sie, Wirkung auf uns zu erzielen. Sie versuchen vielmehr, Objekte zu schaffen, die tiefer sind als die Bestandteile, durch die sie sich ankündigen, oder auf Objekte anzuspielen, die sich nicht ganz vergegenwärtigen lassen.“ (29)

Im Gegensatz etwa zu phänomenologischen Ansätzen, die ebenfalls von der Unzugänglichkeit des Ding-an-sich ausgehen und sich daher mit dem besonderen Umgang des Subjekts mit den sogenannten Erscheinungen auseinandersetzen müssen, kommt zu Grahams Skizzierung der Unzugänglichkeit des Ding-an-sich die spezielle Position des Subjekts beziehungsweise des Objekts hinzu. Es geht nicht darum, die Dinge in ihrer Erscheinung als unterschiedlich von mir, dem menschlichen Subjekt zu erkennen, sondern viel mehr, mich als Menschen in den Kontext der Objekte einzuordnen. Denn Dinge sind ebenfalls nicht stumm: Sie sind „vibrant matter“, haben „thing power“ und „matter energy“ (Bennett 2010, 2). Bennett geht hier davon aus, dass die Dinge, die uns umgeben beziehungsweise aus denen wir bestehen, aktive Teilhabe an der Gestaltung von Situationen und Ereignissen haben. „Matter Energy“ kann als etwas verstanden werden, das selbst in der Lage ist zu sprechen. Dinge, menschliche und nicht-menschliche, bekommen so den Status gleichberechtigter Handlungsbefähigter zugesprochen. Die Dinge erhalten *Agency*. Bennett schreibt dazu: „By *vitality* I mean the capacity of things – edibles, commodities, storms, metals – not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own.“ (viii)

Was also die Beschäftigung mit Körpern, unabhängig von ihrer Beziehung zu so etwas wie menschlichem Bewusstsein – was hier mit der Körper-Körper-Frage gemeint ist –

auf weite Sicht verändert, dazu möchte ich noch einmal Bennett zitieren: „I will emphasize, even overemphasize, the agentic contributions of nonhuman forces (operating in nature, in the human body, and in human artifacts) in an attempt to counter the narcissistic reflex of human language and thought. We need to cultivate a bit of anthropomorphism – the idea that human agency has some echoes in nonhuman nature – to counter the narcissism of humans in charge of the world.“ (vi) Es geht Bennett um den Moment, in dem Dinge unabhängig von ihrer Subjektivierung als handlungsfähig anerkannt werden. Sie bezieht sich dabei im weiteren Verlauf ihrer Ausführungen auf den Begriff des Affekts bei Spinoza, welcher für sie letztlich nichts anderes bezeichnet als „the capacity of any body for activity and responsiveness.“ (xii) Dies meint die Fähigkeit in einem Raum der Unbestimmtheit zu interagieren, des „suspense“ (Massumi 1995, 86) als einem noch nicht qualifizierten Zustand.

Eine Strategie für künstlerische Prozesse

Wenn ich mir die Auseinandersetzung mit dem Monströsen als künstlerischer Strategie vorstelle, wird offensichtlich, dass es nicht um das Darstellen, die Repräsentation von Monstren oder dem Monströsen als Thema zum Beispiel eine Performance gehen kann, sondern eher um eine Voraussetzung für die künstlerische Bearbeitung eines Themas, eine Art Strategie. Das Umgehen von Intentionen, Konzepten, welche verkörpert werden, das Stören der Konzept-Umsetzungs-Logik – welche kognitive Prozesse bei der Stückentstehung in den Vordergrund stellt – wird zu einem wichtigen Punkt. Der Körper in seiner Dinghaftigkeit wird zentral. Andere Aspekte an ihm rücken in den Fokus: der Körper als Körper, als Materie, Material in seiner Eigenrealität. Der unsinnvolle Körper, wenn man so will, der jedoch nicht länger einzig als Mangel, durch eine undichte Stelle in der Sprache, sichtbar wird. Seine besondere Fähigkeit zu kommunizieren tritt hier in den Vordergrund – Einfluss zu nehmen über eine Art und Weise, welche Sprache, sprachanalogue Strukturen, Zeichen oder Bilder, also Lesbares ablöst oder zumindest zunächst suspendiert. Dazu möchte ich das Prinzip der Ansteckung als Kommunikationsform und eine damit verbundene Theorie vom Affekt als Denkansatz in Richtung spezifischer Ausdrucksmöglichkeiten von Körpern vorschlagen.

Ansteckung soll das Übertragen von Zuständen zwischen menschlichen Dingen, von menschlichen Dingen auf nicht-menschliche Dinge und umgekehrt bezeichnen. Das

Überspringen eines Etwas von einem Körper auf einen anderen, wobei der genaue Zeitpunkt und Ort der Ansteckung unklar bleibt. Ich kann nicht ausmachen, wann genau ich mich angesteckt habe, ob ich das Virus eventuell bereits mitgebracht habe oder von welchem Körper das, was übergesprungen ist, eigentlich kam. Es gibt hier also eine gewisse Zone der Unbestimmtheit, in der sich Ansteckung vollzieht. Eine Zone der Ungewissheit, ebenso wie Bennett sie für den Moment des Losreißen der Dinge aus dem Subjekt-Objekt-Gefüge konstatiert. „I will try, impossibly,“ schreibt sie, „to name the moment of independence (from subjectivity) possessed by things, a moment that must be there, since things do in fact affect other bodies, enhancing or weakening their powers.“ (2010, 3) Affekte können in diesem Zusammenhang ebenfalls als eine Form der Übertragung von Körper zu Körper, eine gegenseitige Einflussnahme aufeinander beschrieben werden. Und Affizieren bezeichnet einen Vorgang, den nicht nur menschliche Körper erleben können, sondern prinzipiell jeder Körper. Nach Spinoza, auf den sich Bennett stark bezieht, bezeichnet der Begriff Affekt im weitesten Sinne die Fähigkeit jeden Körpers zu bewegen und bewegt zu werden. Dabei können die verschiedensten Dinge Körper sein, auch menschliche Körper.

Für mich besteht genau hier eine enge Verbindung zu meinem Konzept des Monströsen: es ist das, was vor dem Erfassen, vor dem Erkennen und Benennen geschieht. Das, was alle Ordnungssysteme aufschiebt, suspendiert, jedoch eindeutig als *movens* für Entscheidungen und Handlungen – im Nachhinein – identifiziert werden kann, ein Denkansatz also, der den Menschen, vor allem den denkenden Menschen im Zentrum der Vorgänge umgeht. Es geht letzten Endes um eine Absage an den Logozentrismus in der Kunst, genauso wie den humanistischen Anthropozentrismus in der Philosophie, der Politik beziehungsweise dem Alltag. Wir sind in einer Sackgasse gelandet – zumindest aus der nicht ganz von der Hand zu weisenden Perspektive der Ökologiebewegung – und das vielgerühmte Bewusstsein und unsere Vernunft hat das ihrige dazu beigetragen. Vielleicht ist es daher an der Zeit etwas Anderes zu versuchen. Im Anschluss an Harmans Forderung nach ein bisschen mehr Kunst in der Philosophie fordere ich deshalb ein bisschen weniger Philosophie in der Kunst.

Referenzen

- Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. London 2010.
- Derrida, Jacques: „Übergänge – Vom Trauma zum Versprechen.“, in: Engelmann, Peter (Hg.): *Auslassungspunkte. Gespräche*. Wien 1998, S. 377-398.
- Harman, Graham: *The Third Table/Der dritte Tisch*. Ostfildern 2012.
- Massumi, Brian: „The Autonomy of Affect.“, in: *Cultural Critique* 31 1995, S. 83-109.
- *PONS*: Pons Wörterbuch für Schule und Studium. Stuttgart 1986.

Theisen, Tessa: „Monster. Das Monströse als Denkfigur in künstlerischen Schaffensprozessen.“, in: Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): *theōria* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2014 / Vol. 5 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 93-101, DOI 10.21248/thewis.5.2014.63

[Rezension]

Regisseur_innen: Genese einer Künstlerfigur

Daniele Daude

Abstract

Welche Erkenntnisse kann ein Soziologe über die Arbeit von Regisseur_innen gewinnen, fragte sich die Theaterwissenschaftlerin, die ich bin. Denis Hänzi entgeht diese Problematik, denn ihm geht es weniger um die künstlerische Arbeit als vielmehr um deren Auffassung und Bewertung im Hinblick auf historisch-gesellschaftliche Aspekte.

Eine Rezension von Denis Hänzis 2013 erschienener Studie *Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie*.

Forschungsgegenstand Regie

Ziel der Studie ist es, „die Entwicklung des Theaterregisseurs zur distinkten Künstlerfigur“ (24) zu vermitteln. Unter dem vierfachen Gesichtspunkt der Kultur-, Geschlechter-, Berufs-, und Kunstsoziologie sucht Hänzi „jene überindividuellen Logiken“ (26) greifbar zu machen, die dem Theater zugrunde liegen. Angelehnt an Bourdieus Habitus- und Feldkonzepte untersucht der Autor den Regieberuf als wechselseitige Bedingtheit zwischen dem Feld Theater und den einzelnen primärsozialen Positionierungen der Regisseur_innen, das heißt etwa, wie sie situiert werden und sich selbst im Hinblick auf soziale Kategorien verhalten (zum Beispiel Klasse, Rasse, *gender*, Alter etc.). Ausgehend von der These, dass der Regieberuf eine „intermediäre[] Position“ im Feld Theater einnimmt, arbeitet Hänzi heraus, das was er „Strukturierungsmomente“ (24) nennt. Es sind jene historischen Zeitspannen

und Wellen, in denen das künstlerische System Theater, wie es heute in Erscheinung tritt, als normatives beziehungsweise normierendes Regelungsensemble hervorgebracht und stabilisiert wird. Dieses System nannte er „die Ordnung des Theaters“ (24). Angelehnt unter anderem an Ilse Seglows Beitrag „Work at a research program“ (1977) und Bourdieus *Die Regeln der Kunst* (1992) fragt Hänzi nach den feldrelevanten Kapitalien und habituellen Eigenschaften von Regisseur_innen im Kampf um künstlerische Anerkennung. Diese Fragen sind insofern von besonderer Relevanz, weil sie sich zum einem auf weitere elitär gewordene Kunstbereiche wie Tanztheater, Musiktheater, Performance Art oder bildende Künste anwenden lassen und zum anderen Erkenntnisse der Tanz-, Musik- und Theaterwissenschaft ergänzen beziehungsweise deren analytische Instrumentarien erweitern.

Hänzi teilt seine Studie in vier Felder, die jeweils weniger eine Problematik als vielmehr eine Perspektive darstellen. Im ersten Teil „Entwicklung und Verworrenheiten der Theaterregie“ analysiert er die Herausbildung des „idealen Regisseurs“ und fasst Tendenzen des Regietheaters seit dem zweiten Weltkrieg zusammen, bevor im zweiten Teil „Spielfeld, Spielgeld & Co“ auf die konkreten Schaffens- und Produktionsbedingungen eingegangen wird. Im dritten Teil „Geheiligt werde Dein Name“ fragt der Autor nach den institutionellen Logiken und konsekrativen Vorgängen, nach denen Regiearbeit und Regisseur_innen sakralisiert werden. Im vierten und letzten Teil „Disposition und Passungsverhältnisse“ führt Hänzi Interviews mit 22 zeitgenössischen Theaterregisseur_innen des deutschsprachigen Raums. Hier wird der Frage nachgegangen, wie soziale und familiäre Herkunft, (Aus-)Bildungswege und Anfangskontext die künstlerische Praxis prägen.

Historiographie der Regie und der Produktion

Für ein Fachpublikum dürfte der erste und zweite Teil am wenigsten erkenntnisreich sein. Gestützt auf Arbeiten von unter anderem Dorothea Kraus, Christopher Balme, Andreas Kotte und Erika Fischer-Lichte rekonstruiert Hänzi eine Chronologie der prägnanten Regisseur_innen seit 1800. Ausgehend von zwei Figuren jeweils um 1800 und um 1900 untersucht der Autor parallel laufende Entwicklungen im Westen und Osten Deutschlands bis zur Wiedervereinigung. Als erste Figuren distinguert Hänzi den „Ordnungshüter“, die „Autorität verströmende Persönlichkeit“ und das „männliche Originalgenie“ (Gründgens) einerseits, und den „Tyrann“ oder die „Erlöserfigur“ mit

seinem Gefolge (Piscator, Reinhardt), die es verstand Person und Werk eng miteinander zu verkoppeln (Jessner) andererseits. In den 50er-Jahren garantiert Gründgens in Düsseldorf für die personale und künstlerische Kontinuität mit der Theaterpraxis der NSDAP. Hier treten die Begriffe *Werktreue* und *Kunstfreiheit* jeweils als Inszenierungspraxis und ostentative formale Abgrenzung gegenüber den Interessen des Staates hervor. In den 60er-Jahren grenzt sich eine neue Generation von dieser Theaterauffassung ab. Persönlichkeiten wie Stein, Neuenfels, Zadek oder Löffler knüpfen an Ansätze von Brecht, Jessner und Piscator an und politisieren das Feld Theater durch gezielte Themenauswahl, kollektive Arbeitsweise und neuartige Inszenierungspraktiken. In den 70er-Jahren findet ein exponentielles Wachstum von so genannten gesellschaftlichen Themen statt. Theaterhäuser und Regisseur_innen beider Seiten suchen sich durch Themenfelder, Ensemble oder Arbeitspraktiken zu profilieren. Kanonisierungsprozesse finden durch eine wachsende Personifizierung und Spezifizierung der Regisseur_innen statt, die den eigenen Stil weniger durch künstlerische Autonomie als vielmehr über die Abgrenzung zu den Kolleg_innen beziehungsweise über Selbstreferenzialität erwerben.

Im zweiten Teil untersucht der Autor die Bedingungen und Strukturen der Kulturproduktion. Dabei stellt er drei Fragen: Wie entsteht die Hierarchisierung der Spielorte? Welche strukturellen Veränderungen finden im spezifischen deutschsprachigen Theater statt? Und: Welchen Einfluss üben Schulen aus? (25). Auch wenn keine neuen Erkenntnisse skizziert werden, dienen der erste und zweite Teil als informative Einführung in die Welt des Regietheaters. Ergänzend dazu sei an dieser Stelle der neu erschienene Band *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste*, herausgegeben von Wolfgang Schneider (2013), erwähnt.

Charisma versus Präsenz

Mit Blick auf das Feld des Theaters kann etwa in der Institutionalisierung einer Schule, die auf einer mit einer konkreten charismatischen ‚Stifterpersönlichkeit‘ verbundenen Idee dessen beruht, was *wahres* Schauspiel oder *richtige* Regie ausmacht, als Herausbildung eines solchen sozialen „Dauergebildes“ begriffen werden. (35)

Angelehnt unter anderem an Theorien von Max Weber („charismatische Herrschaft“ 1988 [1922]), Winfried Gebhardt („institutionalisiertes Charisma“ 1993), Ulrich Oevermann („Quelle zur Krisenlösung“, „Handlungsinstanz“ 1999) und Peter Schallbergers („charismatische Grundstruktur“ 2004) versteht Hänzi unter Charisma „eine spezifische habituelle Disposition, deren Genese und Entfaltung von bestimmten Bedingungen und Prozessmustern der Individuation abhängt“ (41). Gestützt auf Schallbergers Motivlagen am Beispiel von Denk- und Handlungsstilen junger Unternehmensgründer_innen – nämlich „eine subversive, autonome, kompensatorische, explorative, narzisstische Motivelage“ und eine „rein charismatische Handlungsorientierung“ (41) – fragt sich Hänzi warum der Regiegeberuf vom Typus des „kompletten Charismatiker[s]“ (41) absorbiert sei. Von dorthin untersucht der Autor zum einen unter welchen Bedingungen ein ausgeprägtes charismatisches Selbstvertrauen ausgebildet wird und zum anderen wie „die Aneignung eines spezifischen handlungsleitenden [...] Wissens und mögliche Arten und Formen des ‚Einsatzes‘ spielrelevanter Ressourcen“ (42) entstehen kann.

Die Einführung des soziologischen Begriffs „Charisma“ erweist sich aus theaterwissenschaftlicher Sicht als interessante Kategorie um Subjekte auf historisch-gesellschaftlicher Ebene einerseits und phänomenologisch-performativer Ebene andererseits aufzufassen. Dadurch wird eine Brücke zwischen dem phänomenologisch-performativen Begriff der *Präsenz* und dem soziologisch-habituellen Positionierungsbegriff geschlagen. Denn obwohl Erika Fischer-Lichtes beziehungsweise Sibylle Krämers dreiteilige Auffassung der leiblichen Präsenz als *das schwache Konzept von Präsenz* (der Körper als Quelle für die Wirkung der Aufführung, wobei von einem Verführungsverhältnis zwischen Zuschauer_innen und Schauspieler_innen ausgegangen wird), *das starke Konzept* (in Bezug auf die besondere Beherrschung des Raumes, wodurch Schauspieler_innen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen) und *das radikale Konzept* (der Moment, an dem Körper und Geist als *embodied mind* vereinigt in Erscheinung treten) eine theaterbezogene Bedeutungserzeugung zu erklären vermag, ist der Begriff im Bezug auf gesellschaftliche Positionierungen – Klasse, Rasse, *gender*, Alter – unbrauchbar.

Sakralisierung: Prozesse und Hintergründe

Im Gegensatz zu dem ersten und zweiten Teil, die an ein soziologisches beziehungsweise theaterinteressiertes Publikum adressiert sind, dürften sich der dritte und vierte Teil sowohl für versierte Praktiker wie Sänger_innen, Schauspieler_innen, Tänzer_innen, Performer_innen als auch für Kunst-, Kultur- und Theaterwissenschaftler als besonders erkenntnisreich erweisen. In „Geheiligt werde Dein Name“ zeigt der Autor institutionelle Hierarchisierungs-Mechanismen auf. Am Beispiel von Auszeichnungen für Schauspiel, Regie und Theaterhäuser sowie Studiengänge und Nachwuchsförderung werden Strukturierungsprinzipien wie Geltungsproduktion, Formen der Huldigung und Kriterien der künstlerischen Qualität offengelegt. Ohne die künstlerische Arbeit auf ausschließlich soziokulturelle Kriterien reduzieren zu wollen, schafft der Autor einen eingängigen Überblick über Grundstrukturen und Prozesse der Sakralisierung.

Es ging mir bei der Auswahl der Interviews [...] darum, anhand exemplarischer Fälle in Erfahrung zu bringen, inwieweit unterschiedliche familiale und milieuspezifische Sozialisationsbedingungen und also disparate herkunftsbedingte Startausstattungen mit die Art und Weise zu erklären vermögen, *wie* sich die Regisseurinnen und Regisseure in dem künstlerisch-beruflichen Bewährungsuniversum des Theaters bewegen und *wie* sie – unter Einsatz welcherart feldrelevanter Ressourcen – ihren künstlerischen Ambitionen nachgehen. (342)

So eröffnet der Autor den letzten und interessantesten Teil seiner Abhandlung, „Disposition und Passungsverhältnisse“. Ausgehend von den sozialen Unterschieden von 22 interviewten Regisseur_innen arbeitet Hänzi zwei differenzierende Kategorien heraus: Klasse und *gender*. Am Beispiel von Heribert Stark und Dagmar Kleinfeld zeigt er, wie Regisseur_innen aus einer „bäuerlich geprägte[n] Familie“ über ein „ausgeprägtes Autonomiestreben“ verfügen und schließt auf ihre besondere Fähigkeit zum *zweifachen Blick*, der zum einen in einer konkreten „Arbeiterinnensicht“ und zum anderen einer abstrakten „Künstlerinnenperspektive“ (349) bestünde. Zur Illustrierung von Regisseur_innen aus Akademiker- und Unternehmer- Familien stützt er sich auf Gilles Flink, Ingeborg Nagel, Greta Hopf und Clemens Kirch. Hier schließt der Autor auf eine „habituelle Gelassenheit und konversationelle Sicherheit“(360) sowie auf eine größere Definitionsmacht der Männer.

Zum Schluss fasst Hänzi Wandlungstendenzen der heutigen Ordnung des Theaters zusammen als eine Ersetzung der Bewahrung von Kunstschaffen durch „aufmerksamkeitsökonomische Aspekte“ (415). Hier herrscht die Erfolgskultur „aus der Welt der Kulturindustrie, des Spitzensports oder der Finanzwirtschaft“ (416) und alteriert sowohl die Produktion als auch die Auffassung von Theater – zum Beispiel „Jugendwahn“ im Hinblick auf Wettbewerbsfähigkeit, Flexibilität, Kreativität oder Bewunderungskultur. Seit den 90er Jahren nehmen „originelle“ Regiegenerationen die Form eines *Showrooms* an, „bevor sie sich überhaupt als legitime Künstlerinnen und Künstler hätten unter Beweis stellen können“ (416). Regie-Wettbewerbe und -Preise dienen dabei als stabilisierende und normierende Instanzen, indem sie Kriterien und die „Logik einer Konsekration“ (416) festlegen.

Bilanz

Hänzis Arbeit weist problematische Aussagen auf (etwa die Teilung zwischen Arbeiter_innen-Sicht und Künstler_innen-Perspektive wobei Arbeiterschichten das Abstraktionsvermögen scheinbar selbstverständlich abgesprochen wird, oder etwa der Untertitel „Wer hat Angst vor dem dicken, fetten Regisseur“ in Anlehnung an ein fragwürdiges Spiel aus der Kolonialzeit Deutschlands). Die Schlüsseltermini sind leider oft unzureichend erläutert. So kommt die *Ordnung* fast ohne Foucault aus, der ideologielastige Begriff der *Disposition* wird nicht kontextualisiert, der Begriff *Positionierung* wird ohne Rekurs auf die aktuelle Forschungslage behauptet, sodass prägende Erkenntnisse unter anderem aus der kritischen Weiß-Sein-Forschung und Intersektionalität schlicht ausgelassen wurden.

Anders die Erkenntnisse zur Konstitution des Regieberufs als steter Re-Charismatisierung viriler Genialität in Abgrenzung zum parallel konstruierten Bild einer essentialisierten reproduktiven „ewige[n] Schauspielerin“ (150). Gelungen ist, dass die Erkenntnisse dieser Abhandlung sowohl für ein Fachpublikum als auch für ein interessiertes Laienpublikum von Relevanz sein können. Gut dokumentiert, klar strukturiert, auf viele anerkannte Referenzen rekurrierend, informative Fußnoten, sorgsame Übergänge und Zusammenfassungen am Ende jedes Teils: Denis Hänzis Dissertationsarbeit entspricht formal geradezu musterhaft der Regel einer

akademischen Arbeit. Die schlichte Sprache macht die anspruchsvolle Abhandlung doch zugänglich und für ein breites theaterinteressiertes Publikum lesenswert.

Denis Hänzi. 2013. Die Ordnung des Theaters. Eine Soziologie der Regie. Bielefeld: Transcript.

Daude, Daniele: „REZENSION | Regisseur_innen: Genese einer Künstlerfigur“, in: Georg Döcker, Gerald Siegmund (Hg.): *theôria* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2014 / Vol. 5 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 102-108, DOI 10.21248/thewis.5.2014.64